

NIIN & NÄIN

filosofinen aikakauslehti nro 111 talvi 4/2021

Pääkirjoitus

3 Risto Koskensisilta


n & n -haastattelu

6 Tytti Rantanen, **Mitä olet aina halunnut kysyä Juho Kuosmaselta?**

Ulkomaailman kirjeenvaihtaja

15 John Lanchester, **Kontit poikittain**

Artikkeli

25 Petteri Kummala & Max Ryyänen, **Taiteen ja viihteen välitiloissa** 

Kolumni

34 Marke Ahonen, **Tavaroiden historiallisuus**

Carl Schmitt & illiberaali demokratia


37 Ville Suuronen, **Demokratiaa ilman liberalismia?**

49 Carl Schmitt, **Parlamentarismen kriisistä**

Essee

61 Otto Snellman, **Ilmastoliikkeen vilpittömyyden kritiikistä**

Artikkeli

67 Ari Tanhuanpää, **Painamisen taide** 

Kolumni

80 Mikko Hoikka, **Älä ole vastuullisen!**

Töissä akatemiassa

85 Galina Kallio, **Rahoitus yliopistorekryjä vääristämässä**
90 Saara Moisio, Elise Nykänen, Laura Oulanne, Anna Ovaska, Päivi Seppälä, Pii Telakivi & Sanna Tirkkonen, **Kaiken maailman dosentit teatterin lavalla**

Elokuvat

98 Juhani Kenttä, **Itsensä altistamisen järki**
103 Ilpo Hirvonen, **Rakkautta ja anarkiaa kulkutaudin aikana**

Otteita ajasta

110 Tommi Kakko, **Tylsää, ja hyvä niin**
113 Elina Halttunen-Riikonen, **Sisältöä feminismibrändiin**
115 Heikki Ikäheimo, Arto Laitinen, Anna Lilja & Jarkko S. Tuusvuori, **Jussi Kotkavirta in memoriam**
116 Toimitus, **Kotkavirran oppilaat muistelevat**

Kirjat

122 Atte Koskinen, **Ihmisten kanssa oleminen**
124 Sofia Blanco Sequeiros, **Mannermaista neurotiedettä**
126 Maria Valkama, **Keskiajan logiikkaa**
130 Tuukka Tomperi, **Ajattelun opettamisesta**
132 Kari Väyrynen, **Kasvatusajattelua ennen ja nyt**
134 Otto Sahlgren, **Robottiaivot keskuudessamme**



NIIN & NÄIN

OSOITE *niin & näin* – filosofinen aikauslehti
Kaupinkatu 19, 33500 Tampere

PÄÄTOIMITTAJAT

Jaakko Belt, jaakko.belt@gmail.com
Risto Koskensilta, risto.koskensilta@gmail.com
Anna Ovaska, anna.ovaska@gmail.com
Tytti Rantanen, tytti.p.rantanen@gmail.com
Antti Salminen, anttie@gmail.com
paatoimittaja@netn.fi

TOIMINNANJOHTAJA

Ville Lähde, ville.lahde@villemahde.fi

ARTIKKELITOIMITTAJA

Kaisa Kortekallio, artikkelit@netn.fi / kaisa.kortekallio@gmail.com

KIRJA-ARVOSTELUT

Essi Syrén, arviot@netn.fi

TOIMITTAJAT

Jarkko Halkonen, halkonen.jarkko@gmail.com, Danika Harju, danika.harju@gmail.com, Tapani Kilpeläinen, tapani.kilpelainen@gmail.com, Ville Lähde, ville.lahde@villemahde.fi, Asko Nivala, aeniva@icloud.com, Juho Rantala, juho.rantala85@gmail.com, Pii Telakivi, pii.telakivi@gmail.com, Tuukka Tomperi, tuukka.tomperi@gmail.com, Tere Vadén, tere@kapsi.fi, Maria Valkama, johan.ludwig.pii@gmail.com, Heidi Vehmas, heidi.vehmas@gmail.com

AJANKOHTAISTOIMITUS

Elina Halttunen-Riikonen, elina.halttunen-riikonen@gmail.com
Noora Tienaho, noora.tienaho@gmail.com
ajankohtaista@netn.fi

KUVATOIMITUS

Jaakko Belt, Anna Ovaska & Antti Salminen

ULKOASU

Mirkka Hietanen, mirkkahietanen@gmail.com

TOIMITUSNEUVOSTO

Marke Ahonen, Antti Arnkil, Reetta Eiranen, Saara Hacklin, Kaisa Heinlahti, Ilona Hongisto, Julian Honkasalo, Hannele Huhtala, Hanna Hyvönen, Kaisa Häkkinen, Jaakko Hämeen-Anttila, Nora Hämäläinen, Antti Immonen, Olli-Jukka Jokisaari, Kimmo Jylhä, Tommi Kakko, Maija Kallinen, Sari Kivistö, Petri Koikkalainen, Riitta Koikkalainen, Katve-Kaisa Konturi, Inkeri Koskinen, Camilla Kronqvist, Olli Lagerspetz, Arto Laitinen, Kaisa Luoma, Jukka Mikkonen, Yrsa Neuman, Emilia Palonen, Mikko Peltari, Sami Pihlström, Olli Pyyhtinen, Juuso Rahkola, Martina Reuter, H. K. Riikonen, Markku Roinila, Petri Räsänen, Sami Syrjämäki, Milla Tiainen, Jarkko S. Tuusvuori ja Milla Törmä

TILAUKSET

Kestotilaus 12 kk 48 euroa, ulkomaille 52 euroa.
Välittäjän kautta lisämaksu. Kestotilaukset saavat alennuksen n&n-kirjoista verkkokaupassa KESTOALE-koodilla. Kestotilaus jatkuu uudistamatta, kunnes tilaaja sanoo irti tilauksensa tai muuttaa sen määräaikaiseksi. Määräaikaistilauksessa 52 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 600 euroa, puoli sivua 360 euroa, 1/4 sivua 240 euroa. Takasisäkansi 600 euroa, takakansi/etusisäkansi 700 euroa (sis. väri). Hintoihin lisätään ALV 24 %.

MAKSUT BIC: OKOY FI HH, IBAN: FI11 573 274 200 51814

JULKAISIJA & KUSTANTAJA

Eurooppalaisen filosofian seura ry

ISSN 1237-1645 (painettu)

ISSN 2341-5916 (verkkojulkaisu)

28. VUOSIKERTA

PAINOPAikka PunaMusta

Kultti ry:n jäsen

TÄMÄN NUMERON KIRJOITTAJAT

Marke Ahonen, dosentti, Helsingin yliopisto, **Sofia Blanco Sequeiros**, filosofian väitöskirjatutkija ja kirjallisuuskriitikko, Helsingin yliopisto, **Elina Halttunen-Riikonen**, FM, Tampere, **Ilpo Hirvonen**, väitöskirjatutkija, Helsingin yliopisto, **Mikko Hoikka**, OTT, Helsinki, **Heikki Ikäheimo**, Senior lecturer, UNSW Sydney, **Tommi Kakko**, FT, Itä-Suomen yliopisto, **Galina Kallio**, KTT, Helsinki, **Juhani Kenttä**, vapaa kirjoittaja ja toimittaja, Oulu, **Risto Koskensilta**, päätoimittaja, Tampere, **Atte Koskinen**, HuK, runoilija, kirjallisuuskriitikko, Helsinki, **Petteri Kummala**, FT, Arkkitehtuurimuseon tutkimus- ja tietopalvelupäällikkö, **Arto Laitinen**, filosofian professori, Tampereen yliopisto, **Anna Lilja**, PsL, psykoanalyttikko, Helsinki, **John Lanchester**, toimittaja, kirjailija, **Ville Lähde**, FT, Lempäälä, **Saara Moisio**, väitöskirjatutkija, Helsingin yliopisto, **Elise Nykänen**, dosentti, Helsingin yliopisto, **Laura Oulanne**, FT, Helsingin yliopisto, **Anna Ovaska**, FT, Tampereen yliopisto, **Tytti Rantanen**, FM, päätoimittaja, väitöskirjatutkija, Helsinki, **Max Ryytänen**, Aalto-yliopisto, **Otto Sahlgren**, filosofian väitöskirjatutkija, Tampereen yliopisto, **Carl Schmitt**, poliittinen teoreetikko, 1888–1985, **Päivi Seppälä**, väitöskirjatutkija, Helsingin yliopisto, **Otto Snellman**, maisteriopiskelija, Helsingin yliopisto, **Ville Suuronen**, VTT, Helsingin yliopisto, **Ari Tanhuanpää**, FT, konservattori (Kansallisgalleria), vapaa taiteentutkija, Helsinki, **Pii Telakivi**, FT, Helsingin yliopisto, **Sanna Tirkkonen**, VTT, Jyväskylän yliopisto, **Tuukka Tomperi**, KT, FM, tutkija, Tampereen yliopisto, **Jarkko S. Tuusvuori**, Helsinki, **Maria Valkama**, sekatyöläinen, Tampere, **Kari Väyrynen**, FT, YTL, filosofian dosentti, Oulun yliopisto

NIIN & NÄIN on filosofian ammattilaisten ja amatöörien kohtauspaikka, monialainen asiantuntija-areena, yhteiskuntakriittinen debattifoorumi ja taidekyläinen kulttuurimaksiini. Vapaaehtoisvoimin toimitettu, poikkeuksellisen laajaan avustajakuntaan luottava ja etenkin muhkeista teemanumeroistaan tunnettu neljännesvuosijulkaisu aloitti 1994. **Kotisivut: www.netn.fi**

Tämä lehti on saanut opetus- ja kulttuuriministeriön kulttuurilehtitukea sekä TSV:n kautta tieteellisen julkaisutoiminnan avustusta, jota opetus- ja kulttuuriministeriö myöntää Veikkauksen tuotoista.

NIIN & NÄIN on vuonna 2002 aloittanut kirjasarja, jossa on tähän mennessä julkaistu yli 100 nidettä. *niin & näin* -kirjat on Suomen ainoa filosofiaan keskittynyt kustantamo. Sarjassa ilmestyy klassikkokäännöksiä, aikalaisanalyyseja, ajattelutaito-oppiaineistoja lapsille ja aikuisille sekä esseistikkäa ja muita vapaan filosofisen muodon taidonnäytteitä. Kirjasarjan päätoimittaja on Tapani Kilpeläinen. **Verkkokauppa: www.netn.fi/kirjat**



www.filosofia.fi

on suomalainen filosofinen internet-portaali. Se on toiminut 2007 alkaen ajankohtaisen tiedon välittäjänä, yhteydenpitokanavana, tienä verkkofilosofiaan, johdatuksena suomalaisen filosofian historiaan sekä digitaalisena arkistona. Portaali palvelee sekä tutkijoita että laajaa yleisöä. Sen ovat tuottaneet EFS, *niin & näin* sekä Åbo Akademin filosofian oppiaine. Kaksikielinen portaali sisältää suomalaisen filosofian historian digitoituja aineistoja, johdatkaa kotimaisen filosofianharjoituksen lähteille ja tarjoaa ajankohtaistietoa. *Filosofia.fi*:n osana toimii alati laajeneva filosofian verkkoensyklopedia *Logos*. Portaalia toimittavat Jarkko Halkonen, Camilla Kronqvist, Yrsa Neuman ja Tuukka Tomperi. *Logos*-ensyklopedian päätoimittaja on Sanna Tirkkonen.

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 lisätietoa tällä sivulla ja kotisivuilla olevista osoitteista ja puhelinnumeroista.

RISTO KOSKENSILTA

Tekstin elämä kommunikaatiossa

Kun kirjallinen tuotos on lopulta pantu kirjoihin ja kansiin ja lähetetty maailmalle, silloin se vasta alkaa elää ja saa varsinaisen merkityksensä, sanotaan. Tämä pitää varmasti paikkansa, mutta silti tällainen viisastelu on aina ollut raivostuttavaa. Nimittäin: miten niin?

*

Teoksessaan *Kielitieteen ja fonetiikan termistöä* (2. p., 1976) lingvistik Auli Hakulinen ja Jussi Ojanen eivät sano sanasta ”kommunikaatio” sen kummempaa kuin kehottavat katsomaan termiä ”viestintä”. Sitä he luonnehtivat näin: ”sanomien vaihdanta ihmisten kesken erilaisten merkkijärjestelmien avulla”. Heidän voi ymmärtää samastavan kommunikaation ja viestinnän. Vastaavasti nimensä puolesta kenties jo hivenen vanhentunut *Nykysuomen sanakirja* (1951–1961), eli kaveriden kesken *Nykänen*, ei pukahda ”kommunikaatiosta” mitään kiinnostavaa, mutta sanalle ”viestittää” se antaa selityksen: ”jtk viestivälinettä käyttäen toimittaa viesti lähettäjältä vastaanottajalle”¹.

Nykäsen selitykseen tiivistyy yleisesti jaettu käsitys kommunikaatiosta ajatusten siirtämisenä. Omaan kielikorvaani ”viestintä” kuulosta kuitenkin merkitykseltään suppeammalta kuin ”kommunikaatio”, joka vastaa minusta pikemminkin *Fonetiikan termistön* kuvausta. Viestintä on jotain tiedottamisen kaltaista, kun taas kommunikaatiossa on jo – jos sallitaan – etymologisesti kyse jostakin jaetusta ja vastavuoroisesta, sanalla sanoen keskustelusta. Tämä erottelu on sikäli tarpeellinen, että se kertoo jotain olennaista tekstien elämästä: vaikka kaiken julkaisemisen voi luultavasti käsittää viestinnäksi, paljon jää peittoon, jos tekstejä ei ajatella kommunikaationa.

Eittämättä eri viestintämallien esittäjistä kuuluisin on brittiläinen empiristi John Locke (1632–1704). Hänen mukaansa viestijällä on ensin mielessään jokin ajatus tai ”idea”, jonka hän koodaa äänneiksi tai näkyviksi merkeiksi. Vastaanottaja havaitsee koodin ja jos osaa, purkaa sen saaden näin selville viestin sisällön. Jos vastaanottajan mieleensä näin saama ajatus vastaa viestijän ajatusta tai ne ovat peräti samat, viestintä on onnistunut.

Tällaista siirtomallia nykyaistivat ja täsmensivät matemaatikko-insinööri Claude Shannon (1916–2001) ja tieteilijä-matemaatikko Warren Weaver (1894–1978), jotka julkaisivat oman versionsa 1948–1949. Alun perin niin sanotun Shannonin–Weaverin malin tarkoitus oli tarjota formaali jäsenitys informaation siirrosta puhelimen ja radiolähettimen avulla, ja se antaa matemaattisia välineitä hallita esimerkiksi lähetyksen häiriöitä.



Vähemmän teknisesti siihen ja sen myöhempiin muunnelmiin on viitattu taajaan varsinkin tiedotusopissa tai laajemmin alalla, joka tunnetaan angloamerikkalaisessa maailmassa niellä *communication studies*.

Ansiostaan huolimatta siirtomallin ydinidea on pitää varsin rajoittuneena. Inhimilliseen vuorovaikutukseen kuuluu paljon muutakin kuin ”ideoiden” liikkeitä, sillä jokapäiväisessä kanssakäymisessä ihmiset jatkuvasti myös koordinoivat toistensa huomiota ja toimintaa. Periaatteessa tällaisen koordinoinnin voi erottaa varsinaisesta viestinvaihdosta, mutta siirtomalli ei kuvaa kovin kattavasti edes sitä, mitä tahdon sanoa kommunikaatioksi. Monet mallin taustaoletukset eivät aina toteudu keskustelussa.

Tekstien kannalta hankalin oletus on puhujan ”ideat”. Onko keskustelijoilla tosiaan valmiit ajatukset mielessään ja pyrkivätkö he välittämään niitä toisilleen? Joissain tilanteissa tämä on selvää. Ajatellaan Kelan virkailijaa, joka postittaa päätöksen sitä innokkaasti odottavalle kansalaiselle. Virkailijalla on luultavasti kirkas ja selkeä käsitys tilanteesta ja hän tosiaankin pakatoi sen kielikoodiin ja kirjekuoreen, jotka hän lähettää vastaanottajalle. Vastaanottaja sitten avaa paketit kykyjensä mukaan. Mutta varmastikin tällainen on varsin erityislaatuinen kommunikaatitilanne. Eikö arkinen keskustelu ole usein vuorovaikutusta, jossa kohtuullisen tasavertaiset keskustelijat pyrkivät yhteistuumin pääsemään muihinkin lopputuloksiin kuin tiedon jakamiseen? Eikö kommunikaatio ole yleensä yhdessä ajattelua?

On uskottavaa, ettei ihmisillä useinkaan ole mielessään kovin selvää ajatusta, jonka pyrkisi viestimään

Kuva: Antti Salmi

toiselle. Pikemminkin ihmiset pyrkivät kommunikoidessaan erilaisiin päämääriin – keskustelun sujuvaan jatkumiseen, socialiseeraamiseen, jonkin vielä jäsentymättömän käsityksen artikuloimiseen itsellemme ja muille, muiden toimintaan vaikuttamiseen. Jos kommunikaatio ymmärretään näin, mielessä julkituloa odottavat ajatukset eivät ole välttämättömiä. Päämäärät ja keinot riittävät, ja muuten voidaan olla aivan ulalla.

Vaikka kirjoitetut tekstit ovat yleensä eräällä tapaa selvempiä kuin puhutut lausumat, nekään eivät monesti jäsenny siirtomallin mukaisesti. Julkista keskustelua ja tekstin elämää pohdittaessa on hyödyllistä ainakin toisinaan hylätä ajatus, että julkaistut tekstit ensisijassa välittävät kirjoittajansa viestejä. Silloin erilaiset tekstit voi ymmärtää kommunikaatioksi, keskusteluvuoroiksi jossain laajassa ja mahdollisesti varsin kaoottisesti versovassa vuoropuhelussa.

*

Pystyvä kynäilijä voi tuottaa virheetöntä ja laajemmasakin mielessä pätevää työtä, joka kelpaa painolehdille lähes sellaisenaan. Ajatukseks ja hiottu ulosanti on silti likipitään aina käynyt lävitse useamman luku- ja uudelleenkirjoituskierron. Kirjoittajan oman tulkinnan lisäksi tarvitaan toiset, intresseiltään uudet silmät, jotta voitaisiin tietää, miten teksti näyttääyttyä sitä tuntemattomalle. Ja toki diversiteetti on esiluennassakin tarpeen, onhan lopputuotteen vastaanottoakin mitä luultavimmin moninaista. Sikäli kuin teksti välittää jotakin ajatusta, se usein kirkastuu ellei peräti rakennu vasta toimittamisen myötä.

Lisäksi on syytä ymmärtää kirjoituksen tuottaminen taitona. Tekstin laatiminen vastaa pikemminkin käsityöläisen osaamista kuin viestin koodaamista jonkin algoritmin avulla. Niin sanojen sorvaaminen, rönsyjen pois veistäminen ja rakenteiden hiominen kuin tekstille valikoituneen genren ja muodon normien hallinta sekä taivuttaminen kirjoittajan tarkoituksiin vaativat taitoa. Näitä taitoja voi kuvata ja opettaa, mutta niitä oppii hallitsemaan vasta pitkällisellä käytännön harjoittelulla. Tässä mielessä tekstin tekeminen on eräänlaista käsityöläisyyttä, mikä ajatus ei oikein istu malliin, jossa teksti on koodattu viesti. Teksti lopputuotteena sisältää tekijänsä ajatuksen siinä missä tuohivirsut tai tallukkaat.

Ajatellaanpa siis, että teksti ei saa merkitystään niinkään puhujan ajatuksista vaan vasta, kun sitä tulkitaan keskustelussa osana kommunikaatiota. Jaettu kielijärjestelmä, esimerkiksi suomi, sen muodostavat normit, kulttuurissa yleisesti jaetut käsitykset ynnä muut sellaiset virittävät tekstin tulkintapotentiaaleja rajattomasti. Toisin sanoen tekstiä voi aina tulkita lukemattomien tavoin. Toiset niistä ovat luontevampia ja todennäköisempiä kuin toiset, mutta älyttömätkin tulkinnat ovat periaatteessa mahdollisia. Keskustelun kuluessa kirjoituksen potentiaalisista merkityksistä paukahtavat aktuaalisiksi lopulta ne, jotka muissa sitä koskevilla teksteissä selväsanaisesti tai implisiittisemmin ilmaistaan.

Vastaavasti joidenkin merkityspotentiaalien aktivoiminen yhä uudelleen vahvistaa niitä entisestään. Mahdollisuus tulkita *Tuntemattoman sotilaan* (1954) henkilöitä suomalaisten arkkityyppeinä on ilmeinen, koska näitä tulkintoja on esitetty niin monesti, että ne potentiaalisina väräjävät aina mielessä, kun vain mainitaankin Koskela tai Rokka tai Honkajoki. Tai sen jälkeen kun Koko Hubara arvosteli Laura Lindstedtin *Finlandia*-palkittua romaania *Oneiron* (2015) kulttuurisesta omimisesta, on Suomessa kehittynyt merkittäväksi kysymys siitä, miten kirjailija voi kuvata sellaisia henkilöitä, joiden viiteryhmään hän ei itse kuulu. Erilaiset tulkintapotentiaalit kirjan henkilöiden edustavuudesta tulivat näkyvämmiksi. Ilman Hubaran kommenttia ja keskustelukulttuurin uusia tuulia *Oneironilla* tuskin olisi niin vahvasti tällaisia merkityksiä.

Tekstin elämä on siis sen merkityksen rakentumista jatkuvassa kommunikaatiossa, sen merkityspotentiaalien vahvistumista tai heikentymistä ja niiden aktualisoitumista sitä koskevissa tulkinnoissa. Varsinkin tietotekstin kirjoittajalle tämä on toki ikävää, koska hänellä itsellään ei ole yksinoikeutta tekeleensä merkitykseen. Hänen omat tulkintansa eivät lähtökohtaisesti ole sen painavampia kuin muidenkaan. Ja vaikka taitava kirjoittaja voi ennakoida tekstinsä merkityksiä, kukaan ei lopulta hallitse niitä.

Viisas kirjoittaja ymmärtää tuotoksensa itsenäisinä puheenvuoroina alati jylläävässä keskusteluissa ja liittämään niihin mielessään Cervantesin sanat: ”vaikka sinusta, rakas lukijani, saattaa vaikuttaa siltä että olen Don Quijoten isä, olen vain hänen isäpuolensa”². Cervantes koettaa arvatenkin sanoa, että hän ei ole tarinan kirjoittaja vaan sen toimittaja. Tämä asenne on usein terveellinen: Viesti on kommunikaatiossa elävissä teksteissä, ei niiden kirjoittajissa. Kirjoittajien tehtävä on toimittaa tekstit julkisuuteen mahdollisimman elinkelpoisina ja toivoa, että ne tekevät työtä heidän tarkoitustensa hyväksi.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Auli Hakulinen & Jussi Ojanen, *Kielitieteen ja fonetiikan termistöä*. 2. p. SKS, Helsinki 1976; Simo Hämäläinen, Matti Sadeniemi & Jouko Vesikansa, *Nyky-suomen Sanakirja*. WSOY, Porvoo 1951–1961.
- 2 Miguel de Cervantes, *Don Quijote* (El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha, 1605 & 1615). Suom. Jyrki Lappi-Sepälä. WSOY, Helsinki 2013, 26.

Laatulehtipalkinto

niin & näin on valittu vuoden laatulehdeksi 2021!
Kultti ry:n vuosittain jakaman palkinnon voittajan valitsi tänä syksynä toimittaja, tuottaja Baba Lybeck. ”Ajatuksia herättävä upea lehti”, Lybeck kiteytti päätöksensä. Lue palkintoperusteet kokonaisuudessaan: www.netn.fi/laatulehti2021. Toimitus kiittää lämpimästi Kulttia, lukijoitamme ja kaikkia lehden tekoon osallistuneita!

tämän numeron taiteilijat



Kuva: Eilina Autilo

Sampo Apajalahti

Sampo Apajalahti (s. 1980 Järvenpää) on Helsingissä asuva ja työskentelevä kuvataiteilija. Apajalahden maalaukset ovat useimmiten havaintopiirustuksiin perustuvia tilallisia tutkielmia, joiden sisälle asettuu (maalattuja) valokuvia ja piirustuksia. Hänen viime vuosien teostensa lähtökohtia ovat 1970–80-lukujen abstrakti maalaustaide, hänen lapsuuden-aikaiset valokuvansa ja lapsuuden kotinsa sekä esimerkiksi spraymaaleilla ja tusseilla sotketut seinät julkisissa tiloissa.

Apajalahti on opiskellut Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa ja Pekka Halosen akatemiassa. Hänen teoksiaan on muun muassa nykytaiteen museo Kiasman ja Suomen valtion kokoelmissa.

www.sampoapajalahti.com



Kuva: Bernhard Ludewig

Laura Kärki

Olen asunut ja työskennellyt Berliinissä viimeiset kymmenen vuotta. Työskentelen monitaiteellisesti, pitkäjänteisesti ja usein myös rinnakkain eri medioiden kanssa. Taiteellisessa työssäni pureudun elämän monimutkaisuuteen kuvien, sanojen ja äänen avulla.

Kuvanveisto-, maalaus- ja valokuvaustyössäni olen viime vuosina keskittynyt luomaan 3D-printattua savea, tekstiiliprinttejä ja ilmeikkäitä öljypastellimaalauksia. Runot ja äänimaisemat tuovat teoksiini lisää kerroksia.

Kuvakieleni rakentuu vahvan sisäisen kokemusmaailman varaan, ja oman tyylini olen löytänyt pitkäjänteisellä työskentelyllä. Työni on värikästä, runsasta, kliseistä ja humoristista. Taustalla on koko kirjo ihmiskunnan kokoisia tunteita, joita en voi ilmaista millään muulla tavalla kuin taiteeni kautta. Toistuva teema on esimerkiksi ulkosuomalaisena oleminen, ja tutkin uteliaasti myös äitiyteen ja moderniin perheeseen liittyviä aiheita. Teoksiani on muun muassa Suomen valtion, Aineen taidemuseon sekä Lahden taidemuseon kokoelmissa.

www.laurakarki.com

TYTTI RANTANEN

”Volgan takapenkillä on hyvä olla”

Juho Kuosmasen haastattelu

Juho Kuosmasen *Hytti nro 6* (2021) on jo tähän mennessä jymymenestys: alkajaisiksi elokuva voitti Asghar Farhadin *A Heron* (2021, نام‌رهق) kanssa jaetun Grand Prix’n Cannesin elokuvajuhlilla. Tämän lehden ilmestymisen aikoihin spekulatiot Oscar-ehdokkuudesta käyvät kuumina. Haastattelun ohjaaja antaa ajanmukaisesti etäyhteyksin – vaan ei niinkään pandemisista kuin festivaalikierron sanelemista maantieteellisistä syistä. Ehkä onkin osuvaa, että keskustelu palaa paikan ja paikallisuuden merkityksiin.

Voiko *Hytti nro 6* aiheuttaa vastavanlaisen elokuvamatkustelubuumiin itäisiin juniin kuin joitakin vuosia sitten Luca Guadagninon *Call Me by Your Name* (2017), joka täytti sosiaalisen median kuvapalvelut tuokiokuvilla italialaisilta huviloilta? Maailmat ovat äkkiseltään niin kaukana toisistaan kuin kuvitella saattaa, mutta jonkinlainen epävarman, enemmän tai vähemmän nuoren etsijän kasvutarina itselle hieman vieraan kulttuurin keskellä on yleisöjä valloittava yhdistelmä. Persikan mehukkuus vain on vaihtunut suolakurkun hellänpuraiseviin maitohappoihin.

Voittokulku on jo tuttu viimeisimmän vuosikymmenen suomalaisen elokuvahistorian kirjoituksesta, mutta kerrattakoon: Kuosmasen edellinen pitkä elokuva, *Hymyilevä mies* (2016), voitti Cannesin Un Certain regard -sarjan pääpalkinnon. Tie Kokkolasta La Croisetteille oli kuitenkin auennut jo 2010 *Taulukauppiaiden* voitettua festivaalin Cinéfondation-opiskelijasarjan pääpalkinnon. Kuosmasen filmografia koostuu kahdesta täyspitkästä teatterielokuvasta ja reilusta kourallisesta lyhytelokuvia, joista *Taulukauppiat* tosin edustaa oikeastaan keskipitkää väliinpuotoajapituutta.

Lisäksi Kuosmanen on tehnyt 2010-luvulla tiivistä yhteistyötä Kokkolan oopperan kanssa ja ohjannut muun muassa Anu Komsin kanssa Kurt Weillin harvoin nähdyn teoksen *Der Silbersee* (1933) Kokkolan oopperakesään 2014. Hän on myös näytellyt kaikissa Leea Klemolan rakastetun, neliosaiseksi venähtäneen ”arktisen trilogian” osissa *Kokkola* (2004), *New Karleby* (2011) sekä sekä *Arktiset leikit* (2019). Viimeisessä Kuosmasen roolihahmo Harri Lömmark on ystäviensä Arijoutsin Pirttisen (tuottaja Jussi Rantamäki) sekä Piano Larssonin (Klaus Klemola) kanssa lyönyt läpi kansainvälisellä elokuvialalla – kuinka muutenkaan.

Taiteenlajista toiseen notkean oloisesti siirtyvä Kuosmanen sanoo toki näkevänsä näiden välillä eroja, mutta ei mitään sellaisia raja-aitoja, joiden yli ei sopisi loikkia. ”Kaikki menee elämän ihmettelyn piiriin”, hän summaa. Elokuvasa paisuvine budjetteineen ja raskaine tuotantokoneistoinen toki on vakavin tulosvastuu, mutta tutussa porukassa tekeminen helpottaa välttämään pakonomaista onnistumisen painetta. Lopputulos on tekijäporukan näköinen, mutta suosio ei ole tekijöiden käsissä.

Elokuvaohjaaja eräänlaisena prospäkkärinä

Mistä tunnistaa, että ideassa tai innostuksen kohteessa on riittävästi itua, jotta vakava askel kohti elokuvatuotantoa kannattaa ottaa? Kuosmanen vastaa, ettei alussa ole kuin epämääräinen mutu-tuntuma – vasta käsikirjoitusprosessi paljastaa, millaisina omat ajatukset ja tunnelmat heijastuvat projektiin. *Hymyilevän miehen* hän käsikirjoitti Mikko Myllylahden kanssa; *Hytti nro 6*:n käsikirjoittajatiimiin kuuluivat ohjaajan lisäksi tallinnalais-talentit Livia Ulman ja Andris Feldmanis.

”Käsikirjoittaminen on sen selvittämistä ja kirkastamista, mikä mua tässä kiinnostaa ja minkä takia. Oikeastaan hyvän idean tunnistaa siitä, että kiinnostus siihen ei lopahda ja kuivahda, vaan se pysyy tarpeeksi kauan ajankohtaisena”, toteaa innostumisherkäksi tunnustautuva ohjaaja. *Hytti nro 6* teki toteuttamiskelpoisuutensa selväksi, vaikka ohjaaja itse yritti vastustella hankettaan sen lukuisten haasteiden vuoksi – kunnes mahdoton alkoi näyttää mahdolliselta. Vaikeuksia tuotti paitsi kuvaaminen 35 mm filmille oikean junan ahtaudessa, myös työskentely Venäjällä paikoin arvaamattomissa olosuhteissa ylipäätään. Valmis elokuva – pieni kertomus suomalaisen Lauran (Seidi Haarla) ja venäläisen Ljohan (Juri Borisov) kohtaamisesta – on yhtä aikaa esteettisesti cool ja emotionaalisesti lämmin.



Juho Kuosmanen ohjaa Juri Borisovia ja Seidi Haarlaa *Hytti nro 6*:n kuvauksissa.

Alkuinnostus ei kuitenkaan vielä takaa mitään: ”Käsikirjoitusprosessi on se, missä se kullanhuuhtontavaihe tapahtuu. Siinä huuhdotaan rapaa ja katsotaan, löytyykö siitä mitään. Ravalla en tarkoita nyt Likso-min kirjaa vaan omia hajanaisia ajatuksia.” Jos kullankaivuteemaista vertausta jatkaa, voi elokuvanteon monivaiheisuutta, raskautta ja hitautta ajatella vesimassoina, jotka huuhtovat muun maa-aineksen menojaan ja jättävät rännin rihlojen väliin tai vaskoolin pohjalle sen, mikä on kimaltavinta ja painavinta:

”Kaikki ne vuodet ja ne ensimmäiset käsikirjoitukset ja yritykset saada puettua sitä ideaa jonkinlaiseen ymmärrettävään muotoon ovat sitä, mikä joutaa mennäkin, vaikka se ottaakin aikansa. Sellaista varmaan tapahtuu harvoin, että lyö hakkunsa suoraan johonkin kultaköntsään ja menee sen kanssa kotiin. Seidi Haarla sanoi, että kiintymys, motivaatio ja rakkaus hanketta kohtaan

tulee osittain vasta sen hyväksi tehdyn työn myötä, matkan aikana.”

Jos Kuosmanen olisi ryhtynyt seitsemännen taiteen sijaan etsimään onneaan prospäkkärinä, hän olisi filmille kuvaamisen hitautta ja käsityöläisyyttä arvostavan, perinteistä innoittuvan ja niukkuutta juhlihan tekotapansa ja elokuvallisen tyylinsä perusteella todennäköisesti pikemmin lapio- kuin konekaivaja. Kansainvälisen läpimurron sivutuotteena Kuosmaselle myös tarjotaan tällä hetkellä paljon käsikirjoituksia ohjattavaksi, mutta vielä hän ei ole ehdotuksiin tarttunut. Tarjouksiin voi kuitenkin peilata omia prosessejaan:

”Mietin, missä kohtaa omissa ideoissani olisin tullut mukaan, jos joku toinen olisi ehdottanut niitä. Missä kohtaa *Hymyilevän miehen* tai *Hytti nro 6*:n kohdalla olisin sanonut, että ilman muuta tulen ohjaamaan? Mahdotonta sanoa, olisinko ollut edes viimeisimpiä käsikir-

Kuva: Sami Kuokkanen & B-Plan Distribution Oy.

joitusversioita lukiessani sitä mieltä. Kun niitä versioita on edeltänyt vuosien työ käsikirjoittajien kanssa, sen potentiaalini tietää itse, vaikka se ei välttämättä pintapuolisella ensilukemalla välitykään.”

Rosa Liksom on Finlandia-palkittuun romaaniin *Hytti nro 6* (2011) Kuosmanen tarttui oma-aloitteisesti lukiessaan kirjaa pian sen ilmestymisen jälkeen. Ylipäättään hän kokee helpommaksi innostua kirjoista, lehtiartikkeleista, ihmisistä ja maisemista kuin moneen kertaan viimeistellyistä, ”liian valmiista” käsikirjoituksista, joita ei ohjaajalla välttämättä ole enää edes oikeuksia isommin muokata:

”En ole sellainen tekninen ohjaaja, en välttämättä osaa toteuttaa muiden ideoita kovinkaan hyvin, vaan ohjaustapani vaatii ensin tekstin työstämistä ja muhittamista, ennen kuin sitä voi ruveta ohjaamaan.”

Kokkolan kinojuhilla syyskuussa 2021 nauhoitetussa Yleisradion *Kirja vs. leffa* -ohjelman keskustelussa Rosa Liksom paljastaa jopa vuosien taustatyöstä huolimatta pyrkivänsä jokaisen romaaninsa kohdalla siihen, että lukijasta teos tuntuisi kuin yhdellä istumalla vaivattomasti kirjoitetulta¹.

Elokuvaprosjektin valmistumiseenkaan ei juuri ole oikoteitä, varsinkaan jos kankaalle on kudottavana yksityiskohtainen, ”tekstuuriltaan tiheä muisto”, kuten *Variety*-lehden kriitikko Jessica Kiang kirjoitti nähtyään *Hytti nro 6:n* Cannesissa². Kuosmaselle ohjaajantyön lähtökohta on toteuttaa elokuvaa yksinkertaistamisen taitteena – ei niin, että ajatuksia yritettäisiin latistaa, niille vain etsitään mahdollisimman kirkas ja yksinkertainen muoto, poistetaan ytimen ympäriltä kaikki turha:

”Valmiin teoksen itessään ei tarvitse olla yksinkertainen, mutta siltä täytyy etsiä ydin, jonka ympärille se kasataan. Muuten se leviää, jos ensimmäinen käsikirjoitusversio on sellainen Neuvostoliiton kokoinen *mind map*, assosiaatiota toisen perään, loputtomiin! Käsikirjoittajan ja ohjaajan velvollisuus on löytää elokuvallinen muoto sille, mitä yritetään sanoa, poistaa siitä monimutkaisuus ja mielellään kertoa se mahdollisimman lyhyesti, ei paljoa yli 90 minuutin. Jos elokuva alkaa tuntua väärällä tavalla hitaalta tai löysältä, sen taustalla saattaa usein olla laiskaa ajattelua tai laiskaa työstämistä. Siihen on voinut jäädä liian isoiksi asioiksi aineksia, jotka eivät oikeasti ole siinä teoksessa niin suuren ajan arvoisia.”

Kuosmasen mukaan ohjaajan ja käsikirjoittajan työtä ei niinkään olekaan keksiä ja kirjoittaa erilaisia kohtauksia vaan ratkaista, mitä elokuva kaikista eniten käsittelee. Hyvät kohtaukset itessään eivät vielä riitä edes peräkkäin aseteltuna, ja ne voivat jopa vaeltaa teoksesta toiseen. Tärkeintä on sisällön taju, joka auttaa punta-roimaan, palveleeko kohtaus juuri tämän teoksen ydintä, viekö se johonkin.

*Hytti nro 6:ssa*kaan tarina ei ole vielä valmis, vaikka juna tulisikin perille. Lauran ja Ljohan talvista matkaa

on jatkettava vielä tujaus. Kuvausryhmänkin yllättänyt lumimyrsky tuo spektaakkelimaista vastapainoa elokuvan alkupuolen karuudelle ja vähäeleisyydelle ja petaa Lauran naurun vapautuneisuutta pitkän varautuneisuuden jälkeen. Ilman muuta myös Kuolan niemimaan arkitinen avaruus raivaa tilaa eritasoiselle ihmiskohtaukselle kuin ahdas junavaunu – tai aivan alun moskoyalainen kulttuurikoti. Kuosmanen kertoo sekä tiettyjen paikkojen että ihmisten virittävän hänessä heti mieleenjuontumia toiminnoista, joita näihin voisi liittyä. Hän käyttää paljon referenssikuvia elokuviensa valmisteluun, mutta luonnehtii silti olevansa kuvauspaikkaetsijälle työoverina ”aikamoinen katastrofi”. Täydellisen lokaation tunnistaa vasta, kun sellaisen löytää:

”Minulle ei merkitse pelkästään paikan visuaalisuus vaan myös se, miltä siellä tuntuu. Sen takia on melkein pä mentävä itse paikan päälle. On vaikea selittää, miten oma pää alkaa toimia, missä innostuu ja missä ei, vaikka kuvauspaikkaetsijä voi ehdottaa, että siistimpikin kämpä olisi saatavilla tai että studioon voisi tehdä täysin samanlaisen. Vaikka kämpä olisikin näennäisesti sama mutta vain kätevämpi studioversio, ohjaajana minulle tapahtuu jotain: tietty paikan henki saattaa kadota niin, että vaikka samat asiat voisivat olla tehtävissä, se ei vain tunnu samalta, ja ohjaajana mulle tulee tylsempi olo. Mutu on aivan keskeinen elementti, koska se vaikuttaa niihin päätöksiin ja ratkaisuihin, joita ohjaajana tekee: keksiikö niitä vai ei. Elävät, haastavat olosuhteet pakottavat etsimään ehkä voimakkaammin tiettyjä ratkaisuja, keksimään jotain muuta kuin mitä ajatteli, kun taas helpoissa olosuhteissa ne voivat olla helppoja ja tylsiä. Jos olosuhteet eivät haasta ohjaajan ensimmäisiä ideoita ja visioita mitenkään, lopputuloksesta voi tulla valmiiksi pureskeltu. Juuri se lumimyrsky ja se adrenaliini ja aivoissa tapahtuva myrsky, jonka se aiheutti, on inspiroivaa ja parasta: ei ollut kylmä eikä mikään hätä. Olosuhde oli niin hankala, että koko porukka oli aika fiilikissä, näyttelijät olivat samassa viressä.

Mutu liittyy siihen, miltä itsestä tuntuu eri paikoissa; missä on hyvä olla ja missä ei. Volgan takapenkillä on hyvä olla, joten sinne voi tehdä onnellisen lopun. Elokuvan alun taas voi laittaa porukkaan, joka on mukavaa mutta tuntuu itseä älykkäämmältä ja jossa tuntee itsensä koko ajan niin kömpelöksi ja hölmöksi, että on hankala olla. Ihmisissä ei sinänsä ole mitään vikaa, mutta tunnelmassa on tavoittelevaani ristiriitaa: halua kuulua porukkaan mutta myös ulkopuolisuuden tunnetta, sitä, että yrittää ehkä liikaa ja mokaa.”

Liukkaat lajityypit

Jarkko S. Tuusvuori kiinnitti *Hymyilevän miehen* vastaanotossa huomiota siihen, että vaikka elokuvaa kiiteltiin laajasti, arvostelijoille tuntui tuottavan päänaivaa, miten käsitellä elokuvaa nyrkkeilyelokuvana. Ratkaisu näytti olevan lajityypin suoranainen nyreksintä ja kieltäminen: kriitikot kiirehtivät tähdentämään *Hymyilevän miehen* olevan jotain



Juho Kuosmanen: *Hytti nro 6* (2021).

tai melkein mitä tahansa muuta kuin nyrkkeilyelokuva. Samalla Tuusvuoren mukaan jäi kuitenkin huomiotta, että tokihan ”hanskainpaukutukseen” itsensä kursailematta keskittyvät elokuvat kertovat myös paljosta muustakin.³ Se lienee olennaisin ero draamaelokuvan ja vaikkapa ope- tusfilmin välillä. Ei ehkä ole olemassa nyrkkeily- ja vain ja ainoastaan nyrkkeilyelokuva, josta olisi karsittu kaikki kehän ulkopuolinen pois. Ja sama pätee muutettavat muuttaen melko lailla kaikkiin muihinkin elämänaloihin, joita näytelmäelokuviissa on keksitty kuvata.

Samalla tavoin ei ehkä voi ajatella olevan jotain tyy- lipuhdasta ”junailuelokuvaa”, niin että Kuosmanen *Hytti nro 6*:lla, Ville Salmisen *Lentävällä kalakukolla* (1953), Alain Robbe-Grillet’n *Trans-Europ-Expressillä* (1966), Lars Von Trierin *Europalla* (1991) ja Bong Joon-Hon *Snowpiercerillä* (2013) olisi keskenään enemmän teke- mistä kuin muilla elokuvilla. *Variety*n Jessica Kiang toki kekseliäästi muotoilee, että *Hytti nro 6* on reissussa räh- jääntyneisyydessään lähellä sitä koruttomuutta, jota jän- nittäviä junakohtaamisia janoava romanttinen sielu saa vastaansa Richard Linklaterin reilaussöpöilyn *Rakkautta ennen aamua* (Before Sunset, 1995) asemesta⁴.

Kuosmanen ei ajattelekaan itseään genreohjaajana, vaikka sekä *Hymyilevä mies* että *Hytti nro 6* joka tapauk-

ssa ovat verrokkielokuviansa jatkumon myötä lyö- mäuorheiluun ja raideliikenteeseen liittyvien trooppien, perinteiden ja mielleyhtymien silaamia. Ohjaaja kyllä katsoi sekä nyrkkeily- että junailuelokuvia mutta lähinnä virittäytyäkseen niiden tunnelmaan sekä tarkkaillakseen, miten juonenkuljetus on niissä teknisesti toteutettu. Sitä paitsi lajityypin virittämät odotukset voivat osoittautua myös kahleiksi tai vähintäänkin haasteiksi. *Hymyilevän miehen* kohdalla Kuosmanen oli jopa huolissaan siitä, että teosta katsottaisiin alusta asti nyrkkeilyelokuvana: ”mitään nyrkkeilyelokuvalla asetettuja odotuksia tai lu- pauksia se ei lunasta.” Tässä Kuosmanen siis asettuu niiden kriitikoiden joukkoon, jotka kokevat tarpeelli- seksi pitää käsivarren mitan päässä odotuksia vaikkapa *Rocky*-elokuvi- en vaikeuksien kautta voittoon -treenaus- montaaeista tai *Kuin raivo härkä* -klassikon kuvaamasta bokraajan syöksykierteestä.

Ohjaajana Kuosmanen tietenkin itse ohjailee tari- nansa etäisyyttä ottaviin uomiin. Hän kertoo työryhmän kokeilleen aloittaa *Hymyilevä mies* kuvaamalla tiedotusti- laisuutta 17.8.1962 nähtävästä speaktaakkelista, jossa Olli Mäki kohtaisi höyhensarjan maailmanmestaruusottelussa amerikkalaisen Davey Mooren. Ongelmana oli, että elo- kuvan ydin tuntui hylkivän show-meininkiä:

Kuva: Sami Kuokkanen & B-Plan Distribution Oy.

”Kun se alkoi sillä, että meillä oli nyrkkeilyottelun tiedotustilaisuus ja kuvassa 5–6 nyrkkeilijää ja manageria – ja vaikka se oli ensimmäisenä kohtauksena hyvä – niin sen jälkeen ne kohtauksen yleisölle asettamat odotukset eivät toteutuneet missään määrin. Sen jälkeen elokuva lässähti sellaiselle tallustelun tasolle!”

Toisenlainen, elokuvaan päätyneet aloitus, jossa juna kuljettaa hiljaista miestä ja miehen elämä ja toimet ke-riytyvät pikku hiljaa auki, ei määritellyt genreä niin vahvasti. Se viritti katsojaa pikemminkin tietynlaiseen tunnelmaan, ennako-oletuksista vapaampana. Näin elokuvan rytmi ja teema tulivat Kuosmasen mukaan paremmin näkyviin. *Hytti nro 6:n* tapauksessa juuri ennakko-odotuksien vuoksi oli tarpeen muuttaa Rosa Liksommin romaanin alkuperäistä asetelmaa, jossa nuori tyttö tahtaa matkaa häntä selvästi vanhemman murhamiehen kanssa samassa hytissä. Junaelokuvia määrittää helposti muutenkin tietty trillerimäisyys, mutta Kuosmanen ei halunnut oman elokuvansa keskeisen jännitteen perustuvan siihen, että katsojan täytyisi pelätä miehen tekevän tytölle jotain pahaa:

”Jos katsoja tunnin verran pelkää toisen henkilön puolesta, se ei voi nähdä kumpaakaan ihmisenä, vaan toisen potentiaalisena uhrina ja toisen potentiaalisena pahantekijänä. Täytyi ajatella genreodotusten lisäksi ylipäättään niitä elokuvien lukumahdollisuuksia ja -oletuksia, joita meillä on.”

Kun Lauran ja Ljohan ikäeroa häivyttiin ja kiepsautettiin niin, että venäläinen matkatoveri vaikuttaa paikoin jopa pojannaskalilta vakavamielisyyttä tavoittelevan suomalaisopiskelijan rinnalla, syntyi väkivalta-Skyllan rinnalle toinen väisteltävä elokuvallinen merihirviö, romanssi-Kharybdis. Kuosmanen ei halunnut, että Lauran ja Ljohan rosoista yhteyttä luettaisiin yksiselitteisesti rakkaustarinanakaan, mutta myöntää, ettei tulkintoja ja odotuksia voi loputtomiin kontrolloidakaan. Jos elokuva näyttää suuntaavan kohti ilmiselvää, monimutkaisemmat mahdollisuudet jäävät näkymättömiin.

Niin *Hytti nro 6:n* kuin lyhyen mykkäelokuvan *Salviinanpolttajat* henkilögalleriaan kyllä mahtuu luhua vilunkimaakari, mutta muutoin draama Kuosmasen elokuvissa ei rakennu absoluuttisen pahan murskaavuuden varaan vaan pohjaa arkisempiin ristiriitoihin: kehveihin olosuhteisiin, täytymättömiin odotuksiin tai kömpelöön kommunikaatioon⁵. Kuosmanen ei ole kiinnostunut pelaamaan mustavalkoisilla draaman nappuloilla:

”*Hymyilevässä miehessä* iso ongelma oli, että asetelma oli monella tapaa niin täysin kliseinen ja samalla emme tietenkään halunneet sen olevan sitä. Mutta käsikirjoitusvaiheessa elokuva nyrkkeilijästä oli vielä aito asetelma, vaikka meille itsellemmekin oli vielä vähän auki, mistä siinä on kysymys. Tai sitten emme osanneet kommunikoida sitä niin hyvin käsikirjoitukseen, että se olisi sieltä välittynyt. Niinpä dramaturgian ja kertomuksen vaaroja

on, että kun vähän löysää nyrkkeilytarinaa pitää saada terävämmäksi, jotta se ei olisi tylsä, niin ehdotukset olivat seuraavat: Ollin pitäisi ehdottomasti haluta voittaa se ottelu, tähtäimen pitäisi olla voimakkaasti siinä; managerin pitäisi olla paljon pahempi ja kusipäisempi; Raijan pitäisi asettaa ehtoja, ’joko minä tai nyrkkeily’. Kaikki nämä asiat olisivat tehneet elokuvasta varmaan dramaturgisesti jännevemmän, koska kaikki draaman osat olisivat olleet siinä ja niiden välille olisi ollut helpompi rakentaa konfliktia. Samaan aikaan elokuva ja sen ihmiskuva olisivat kuitenkin tuhoutuneet.

Nyt *Hymyilevä mies* pelaa eri säännöllä: jos elokuvan mukaan lähtee ja viihtyy niiden ihmisten ja tunnelman kanssa, elokuva on katsojalle viihdyttävä ja auttaa häntä muodostamaan itse lisää ajatuksia sen tunnelmasta. Jos tunteeseen ei lähde mukaan vaan odottaa perinteisempien draaman palikoiden yhteentörmäystä, se on vain tylsä nyrkkeilyelokuva, jossa juurikaan mitään ei tapahdu. Samoin *Hytti nro 6:ssa* ei tarvitse jännittää, selviääkö toinen tästä matkasta. Tällainen yksinkertainen ajatus siitä, mitä draaman pitäisi olla, hukkaa sen perustehtävän, että draaman pitäisi loppujen lopuksi käsitellä ihmistä eikä vain saada aikaiseksi jäntevää elokuvaa. Dramaturgisten ohjeiden pitäisi olla vain työkaluja eikä se päämäärä, mitä ruvetaan toteuttamaan.”

Ison asian äärellä

Suomalainen elokuva on raikkaampaa ja myös kansainvälisesti menestyneempää kuin ehkä koskaan aiemmin: menestys ei ole vain yhden suurnimen varassa kerrallaan, vaan jakautuu aiempaa monipuolisemmin ja monimuotoisemmin 1970- ja vähän 1980-luvunkin puolella syntyneiden tekijöiden varaan. Kuosmasen ja toisaalta metaelokuvalla irrottelevan Hannaleena Haurun elokuvat on tuottanut kokkolalaislähtöisen Jussi Rantamäen Aamu Film Company, joka on alun perin Auli Mantilan perustama. Toinen hurjassa nosteessa oleva ”talli” on Jenni ja Elli Toivoniemen, Selma Vilhusen, Kirsikka Saaren ja Venla Hellstedtin perustama ja omistama Tuffi Films. Myös Zaida Bergrothin *Tove* (2020) ja Khadar Ayderus Ahmedin *Guled & Nasra* (2021) laajentavat suomalaista elokuvaa kumpikin omalla tavallaan maan ja kielen rajojen ulkopuolelle.

On helppoa ja mukaansatempaavaa sommitella ohitetun vaiheen logiikalla kertomusta aivan uudenlaisesta suomalaisesta elokuvasta, jonka ei pidä katsoa taakseen kohti ”dinosaurusten” aikaa. *Dinosaurius* (2021) on Veikko Aaltosen tuore dokumentaarinen elokuva Rauni Mollbergista ja hänen ehdottomasta mutta paikoin rikkovasta ja seksistisestä ohjaustyylistään, joka toisaalta synnytti klassikoita kuten *Maa on syntinen laulu* (1973) ja *Tuntematon sotilas* (1985). Oli Mollbergin perinnöstä niin visionäärinä kuin ylilyönteihin taipuvaisena dinosauruksena mitä mieltä hyvänsä, nykynäkymä tuntuu olevan kaukana siitä ”alennusmyyntien ja henkisen alakulon” tunnelmasta, jollaiseksi kuvaajakonkari Esa



Juho Kuosmanen: *Hymyilevä mies* (2016).

Vuorinen Aaltosen elokuvassa luonnehtii kotimaista elokuva-alaa Mollbergin uran loppuvuosina 1990-luvulla.

Kaikkea ei Kuosmanen mukaan silti pidä heittää pesuveden mukana, kun käydään läpi takavuosisikymmenten kotimaisen elokuvan likapyykkiä. Väkivalta ja hyväksikäyttö, oli se sitten taloudellista tai seksuaalista, ovat eri asia, eikä sitä tule sietää taiteen teossa. Työolosuhteiden paraneminen ja ammattimaistuminen on erittäin hyvä kehitys, mutta nykyinen televisiosarjabuumi aiheuttaa kentällä jo yllätyksellistä ja nakertaa omistautumisen tasoa:

”Siinä on kaksi eri kenttää: kun tehdään rutiininomaisesti päivätyökseen draamaa, haluan minäkin, että työpäivät pysyvät leppoisina ja mukavassa mitassa ja että ruoka on lämmintä, kun sitä pääsee syömään. Mutta en haluaisi unohdettavan sitä, että elokuvanteon pitäisi myös pysyä intohimoammattina. Näiden kahden maailman yhteentörmäys on tapahtumassa. Kun tietty lei-

piintyneisyys tulee elokuvatuotantojen puolelle, haluaisin säilyttää sen, mikä välittyy Mollbergin, Mikko Niskasen tai Pirjo Honkasalon töistä: että on oltu yhdessä ison asian äärellä eikä vain päivätyöissä jossain kivassa paikassa. Kyllähän tuotantojen pitää olla fiksumi mietittyjä niin, että työpäivät eivät ole liian pitkiä, tai alkaa tulla vaaratilanteita. Toivon silti, että varsinkin taiteellisilla vastaavilla on jatkossakin intohimoa, sillä se välittyy myös heidän työryhmäänsä eikä saisi kadota. Jos porukka tekee liian paljon onnetonta tylsämielistä tv-sarjaa, jossa ammattitaito kehittyy mutta intohimo tylsyy, tilanne on hankala. Pitäisi kuitenkin löytää tasapaino, että on erikseen päivätyöt ja sitten ne projektit, joihin lähtee isommalla sydämellä mukaan. Ei voi vaatia, että jokainen tekee töitä päivästä toiseen itseään vähän ylikuluttaen.”

Mollbergin, Niskasen ja Honkasalon lisäksi Kuosmanen mainitsee muina ”isoina hahmoina” elokuvallisista esikuvistaan Roberto Rossellinin ja François Truffaut’n,

Kuva: Sami Kuokkanen & B-Plan Distribution Oy.

mutta kertoo suurimman vaikutuksen olleen sellaisella lähipiirillä, jonka kanssa on puhuttu paljon elokuvan tekemisestä ja tavalla tai toisella opittu paljon: Leea Klemola, Auli Mantila, Matti Ijäs, Aki Kaurismäki ja Peter von Bagh. Ajatus Werner Herzogista raahauttamassa laivaa vuoren yli *Fitzcarraldossa* (1982) lohdutti kimuranttien junajärjestelyjen kanssa taistelevaa ohjaajaa Venäjällä *Hytti nro 6*:n kuvauksissa. Truffaut taas onnistuu Kuosmasen mukaan aina olemaan jonkin kiinnostavan äärellä myös niissä elokuvissa, jotka eivät ole muuten välttämättä niin hyviä. Truffaut tuntuukin vaistomaisesti hyvältä nimeltä esiin nostettavaksi, sillä hänen ja Kuosmasen elokuvia parhaimmillaan yhdistää jonkinlainen lämmin, sympaattinen arkisuus, pienten havaintojen runous suurisuuntaisen eksistentiaalisen painiskelun sijaan. Kuosmanen mainitsee vielä Marguerite Durasin kirjoittaman ja Alain Resnais'n ohjaaman *Hiroshima rakastettuni* (Hiroshima, mon amour, 1959) kenties kaikuvan *Hytti nro 6*:n taustalla – ei niin, että Durasia kannattaisi edes lähteä matkimaan, vaan epäsuoremmin ”jonain muiston tunnelmana tai kaipuun tasolla”.

Paikallisten sattumusten paljastavuus

Kun *Hymyilevä mies* ja *Hytti nro 6* tuntuvat vaivatta puhuttelevan eurooppalaisen *art house* -elokuvan kansainvälistä yleisöä, on syytä esittää *niin & näin* -elokuva-aastattelujen vakikysymys ohjaajan paikantumisesta: kokeeko Kuosmanen olevansa ensisijaisesti kokkolalainen, suomalainen vai eurooppalainen elokuvantekijä? Ohjaajaa kysymys hekotuttaa kenties mahtipontisuudessaan, mutta onneksi vaihtoehdoista löytyy avain pakoon:

”No kokkolalainen. Ihan selkeästi, vaikka en ole asunut kaupungissa yli 20 vuoteen, mutta jonkunlaisena identiteetin osana se on aika hyvä, koska määrittelee jopa vähemmän kuin suomalaisuus tai eurooppalaisuus. Sellaiset identiteetit ovat parhaita, jotka eivät ole identiteettejä vaan jättävät kaikki mahdollisuudet avoimeksi. Eurooppalaisena elokuvaohjaajana sitä alkaisi miettiä itseään helposti ulkoapäin osana jotain, mikä pitäisi täyttää.”

Eurooppalaisen laatuvaikutuksen sijaan Kuosmanen kertoo ujuttaneensa elokuviinsa paljon samanlaista huumoria kuin se, mille hän on ystävineen naureskellut Kokkolan vanhan kaupungin West Coast Billiard -baarissa tai Kokkolan kinejuhlien sydämessä, kulttuurikahvilaksi päivitetyllä Ykspihlajan Sahalla:

”Ne samat jutut, jotka ovat tehneet vaikutuksen tai naurattaneet, ovat pätevää valuuttaa myös sen alueen ulkopuolella. Kun maaston tuntee tarkemmin, niin siitä pystyy ehkä tekemään tarkempia ja omaleimaisempia havaintoja. Jos ajattelisi itseään eurooppalaisena elokuvantekijänä, havainnoista tulisi generisiä ja yleisiä.”

Yksi paikallisjutuista kertoo Auvisen Pepestä, joka muksahti kumoon töihin mennessään talvisella parkkipaikalla. Tehtaan portinvartija huomasi lankeemuksen ja kysyi, sattuiiko. Pepe väitti kivenkovaa, ettei kaatunut, vaikka takki oli lumessa. *Hytti nro 6*:ssa lumen lipsahtaja on junalaiturilla kamppailuliikkeitä lämpimikseen tai uhoillakseen huitova Ljoha, jota Laura katselee junan ikkunasta. Anekdootti on arkinen ja pieni-muotoinen, mutta osana elokuvaa se voi kasvaa yllättäviinkin mittasuhteisiin:

”Kun se on venäläinen jätkä, joka kaatuu, niin jotkut ovat nähneet sen jopa sellaisena Krimin valloitus -puheenvuorona: ”Te hyökkäsitte Krimille!” ”Eihän hyökätty!” Kuitenkin alun perin se on vain hauska läppä, mutta kun se toimii ja viihdyttää osana teosta, siinä voidaan nähdä jotain muutakin. Itselleni se liittyy enemmän näkemisen tematiikkaan. Ljoha haluaisi tulla nähdyksi kovana jätkänä ja olla Bruce Lee, mutta hänestä tuleekin Buster Keaton.”

Ilman junalaiturille kulkeutunutta Auvisen Pepen kompastelua tai jotain vastaavan kaltaista elävässä elämässä havaittua yksityiskohtaa voisi olla hankalaa tehdä kohtausta miehisestä häpeästä yleensä tai venäläisestä machismista erikseen. Ainakin se voisi jäädä pelkän idean tasolle:

”Jos tekijällä on paljon geneerisiä ratkaisuja ja oletuksia, se ei välttämättä oikein liikuta katsojaakaan. Jos onnistuu herättämään katsojassa tunteita, ehkä tunteiden myötä herää myös ajatuksia. Joku valmiiksi ajateltu ja elokuvaan laitettu, Euroopassa hyväksytetty havainto maailmasta ei välttämättä herätä katsojassa mitään, oli hän siitä samaa tai eri mieltä. Paikallisuus liittyy yksityiskohtien tarkkuuteen – jos olisi lähtenyt tekemään kohtausta ’venäläisen miehen häpeästä’, en olisi osannut. Elokuvan täytyy kuitenkin tietyllä tapaa olla totta ja ensisijaista tunteita, ja paikallinen anekdootti sopi juuri tähän katsetta käsittelevään elokuvaan: millaisina hahmot haluavat tai pelkäävät tulla nähdyiksi.”

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 *Kirja vs. Leffa: Hytti nro. 6*. Yle 21.10.2021. Verkossa: areena.yle.fi/audio/1-50969839
- 2 Jessica Kiang, ’Compartment No. 6’ Review: An Offbeat Train-bound Love Story That Transports You Across Russia and Back in Time. *Variety* 10.7.2021. Verkossa: variety.com/2021/film/reviews/compartment-no-6-review-hytti-nro-6-1235016423/
- 3 Jarkko S. Tuusvuori, Vasen, vasen, oikea. *niin & näin* 2/17. Verkossa: netn.fi/artikkeli/vasen-vasen-oikea
- 4 Kiang 2021.
- 5 ”Mies ei vastaa”, kuten Harry Salmenniemi irvaillee *Hymyilevästä miehestä* kohtuuttomuudessaan klassikoksi nousseessa novellissaan. Harry Salmenniemi, Mies ei vastaa. *Nuori Voima* 20.3.2018. Verkossa: nuorivoima.fi/lue/mies-ei-vastaa

7151

TUULIAJOLTA HAAKSI- RIKKOON



AMIN MAALOUF

SIVILISAATIOIDEN HAAKSIRIKKO

(Le Naufrage des civilisations, 2019)

Suom. Tapani Kilpeläinen

202 sivua

ISBN 978-952-7189-81-8

Sähkökirja 978-952-7189-82-5

35€

-25 % kestopilaajalle

Sähkökirja 14,95 €

Sivilisaatioiden haaksirikko pohdiskelee, mikä maailmassa on viime vuosikymmeninä mennyt pieleen. Vaikka lääketieteen ja talouden edistysaskelten pitäisi teoriassa taata yhä terveempi ja turvallisempi elämä yhä useammille, ihmiskunta onkin ajautunut väkivallan, epätasa-arvon ja ympäristökatastrofien kaaokseen. *Sivilisaatioiden haaksirikko* yrittää ymmärtää vaarojen ja uhkien syitä.

Se toivoo, että keskenään nahistelevat ryhmät oppisivat elämään yhdessä ennen kuin on liian myöhäistä.

Amin Maalouf (s. 1949) on libanonilaistaustainen ranskalaiskirjailija, jonka laajasta tuotannosta on suomennettu sekä romaaneja että esseitä. Hän on myös kirjoittanut libreton useisiin Kaija Saariahon sävellyksiin.



JOHN LANCHESTER

Merten kolossit

Kun konttilaiva *Ever Given* jumittui poikkiteloin Suezin kanavaan maaliskuun 23. päivänä, monen monta ihmistä kismitti ja harmitti. Sitten on se pienempi joukko ihmisiä, joka ei varsinaisesti ilahtunut kuullessaan asiasta mutta kuitenkin toivotti tervetulleeksi tapauksen antaman tilaisuuden tietoisuuden levittämiseen. He pitävät laivarahtia maailmantalouden keskeisenä aiheena, joka on jäänyt vaille arvoistansa huomiota.

s.15–21.

Ei verkkojulkaisu-oikeutta.



Sampo Apajalahti, Wall #2, 2019, öljy kankaalle, 40 x 32 cm



Sampo Apajalahti, *Apartment*, 2019, öljy kankaalle, 120 x 120 cm.



Sampo Apajalahti, *Wall #3*, 2019, öljy & alkydi kankaalle, 80 x 65 cm.





PETTERI KUMMALA & MAX RYYNÄNEN

Väline taideteoksena, taideteos välineenä

Viihteen ja taiteen välitiloja Martin Heideggerin tuotannon valossa

Esteettinen tutkimus on laajentanut perinteisiä intressejään, kuten taidefilosofiaa ja ympäristöestetiikkaa, kiinnostavilla näköaloilla ”arjen estetiikkaan”. Yhden sysäyksen uuteen tutkimukseen on antanut Martin Heideggerin (1889–1976) ajattelu. Jatkamme Heideggerista ponnistavaa suuntausta, mutta otamme askeleen taaksepäin taiteeseen ja tarkastelemme taiteen ja viihteen rajapintaa Heideggerin *välineen* (*Zeug*) käsitteen kautta. Tuomme tv-sarjoista, elokuvista ja nykyarkkitehtuurista poimituilla esimerkeillä esiin, miten Heideggerin tulkinta välineestä (*Zeug*) voi avata esteettiselle tutkimukselle välitilan, jossa kiinnostavia kulttuuri-ilmiöitä voisi analysoida ja arvioida aiempaa monimuotoisemmin.

Yksi Martin Heideggerin *Olemisen ja ajan* (Sein und Zeit, 1927) keskeisistä lähtökohdista on keskittyminen *praksikseen*, arkipäiväisiin käytäntöihin ja toimiin. Kulttuuriipiirissämme ”korkealle” arvostetut inhimillisen toiminnan muodot, kuten tiede ja taide, rakentuvat tämän perustason päälle. Elämäämme jäsentävät perusyksiköt eivät ole Heideggerille käsitteitä tai kaavoja. Ne ovat välineitä (*Zeug*)¹.

Heideggerin mukaan välineen keskeisin ominaisuus on käyttökelpoisuus. Se on olemassa, jotta voisimme tehdä sen avulla jotain. Tämän takia meillä ei ole tarvetta kiinnittää välineisiin erityistä huomiota. Väline katoaa käyttökelpoisuuteensa. Toimiessaan perusolemuksensa mukaisesti, ollessaan luotettava, se ei kohostu arkipäivän toimien ja ilmiöiden virrasta. Heideggerin ajattelu koskee oikeastaan sitä kokonaista välineiden verkostoa, joka kulttuuria perustaa – ei yksittäistä välinettä, jonka luonne on riippuvainen sitä laajemmasta kokonaisuudesta².

Välineen merkitys välineenä paljastuu, kun se ei toimi, tai kun se menee rikki. Silloin siitä tulee erityisen huomion kohde, ja se muuttuu käsillä olevasta välineestä esillä olevaksi tarkastelun kohteeksi – väline-esineeksi.³ Näin arkisen perustilanteen luonnehdinnan ohella korostuu seikka, johon on kiinnitetty tutkimuksessa vähemmän huomiota⁴. Heidegger osoittaa, että saman esineen olemisen tapa muuttuu ja tapahtuu liukuma olemisen tavasta toiseen: käsilläolevasta tulee esilläoleva, toisin sanoen välineestä tulee objekti. Vaikka kysymyksessä on yksi ja sama esine, suhteemme tai suhtautumi-

semme siihen muuttuu olennaisesti. Heidegger kuvaa ilmiön, joka on jatkuvasti läsnä käytännöllisesti suuntautuneessa arjessamme.

Maaailman merkityksellisyys avautuu kulloisenkin suhtautumistapamme ehdoilla. Esineiden olemisentavat eivät ole tieteellisten faktojen kaltaisia muuttumattomia tosiasioita. Voimalaitosinsinööri, joka harrastaa koskimelontaa, perhokalastusta ja luontokuvausta voi, tilanteesta riippuen, tarkastella jokiuomaa eri tavoin: se voi paljastua vesivoimaresurssina, melontareittinä, kalastuspaikkana ja kalakannoille tarpeellisenä nousu-uomana, inspiroivana kuvauskohteena, luonnonkauniina paikkana ja niin edelleen.

Tämän artikkelin kannalta keskeinen havainto on, että vastaavia liukumia tapahtuu myös muualla kuin arkisten esineiden parissa, esimerkiksi välineiden ja taideteosten olemistapojen välillä. *Taideteoksen alkuperässä* (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1950) Heidegger vertaa välinettä ja taideteosta, mutta korostaa niiden olemuksellista eroa⁵. Hän ei tematisoi niiden välistä liukumaa tai yhteyttä. Vastaava painotus toistuu Heideggerin ajattelusta ponnistavassa taidefilosofiassa ja kulttuuri-ilmiöiden analyysissä⁶.

Avaamme seuraavassa taideteosten ja viihteen välitilaa sekä liukumia näiden kategorioiden välillä lähestymällä viihdettä heideggerilaisena välineenä. Väline ei ole erityisen laajasti sovellettu käsite heideggerilaisessa tutkimuksessa ja kulttuuri-ilmiöiden tutkimuksessa se on suorastaan marginaalinen⁷. Kiinnostava poikkeus on arjen estetiikan tutkimus, jonka yhteydessä esimerkiksi Arto Haapala (2005; 2006) sekä Thomas Leddy (2021) ovat

soveltaneet välineen ja välinekokonaisuuden näkökulmia. Heidänkään tutkimuksensa eivät kuitenkaan kohdennu taiteen ja viihteen rajapintaan. Arjen estetiikka on nimenomaan laajentanut esteettistä tarkastelua taiteesta ja ympäristöstä jokapäiväiseen kokemuspäiviin, välialueille, jotka on ladattu intensiivisillä esteettisillä kokemuksilla, mutta joita perinteinen estetiikka ei ole tematisoinut. Tämän välialueen yhä jäsentyneempään kartoitukseen tähtäämme myös tällä puhevuorollamme. Samalla laajennamme Heideggerin väline-käsitystä immateriaalisiin oloihin.

Heideggerin esimerkit välineistä ovat voittopuolisesti perinteisiä, talonpoikaisia sekä leimallisesti epäurbaaneja ja -moderneja. Mielestämme ei ole kuitenkaan mitään perustetta väline-käsitteen ”museoinnille”. Heidegger kuvaa välineen kautta rakennepiirteen, joka määrittää edelleen arkeamme. Tämä rakenne on olemassa, vaikka välineet ovat muuttaneet muotoaan. Tähän perustuu myös Heideggerin lähes sata vuotta sitten luomien käsitteellistysien jatkuva selitysvaiva. Kyse on tietysti myös ajatuskokeesta ja tiedostamme vaarat, joita sisältyy tämän jo klassiseksi muodostuneen käsitteen sovellusalan laajentamiseen.

Rakentelemme näkemyksiämme muun muassa *Twin Peaks* -televisiosarjan, Terrence Malickin elokuvien sekä Bjarke Ingels Groupin (BIG) arkkitehtuurin avulla. Nämä eivät ole ainoita mahdollisia esimerkkejä ja niiden ensisijainen tarkoitus onkin tässä havainnollistaa välineen käyttökelpoisuutta kulttuuri-ilmiöiden tarkastelun käsitteellisenä työkaluna sekä osoittaa konkreettisesti taiteen ja viihteen rajapinnan liukumia.

Esimerkkimme eivät ole satunnaisia. Elokuvatutkimus erottaa taide-elokuvan viihteellisestä valtavirtaelokuvasta ja esimerkiksi 2000-luvun vaihteen Baltimoren yhteiskuntapoliittisia ongelmia monipuolisesti valottaneen *The Wire* jälkeen televisiosarjat ovat olleet yliopistojen kurssimateriaalia⁸. Näin taiteen ja viihteen välisiä liukumia on helppo havainnollistaa elokuvan ja television alueilla. Arkkitehtuurin tarkastelu viihteenä taas on perin harvinaista, vaikkei siihen ole syytä: lukuisat rakennukset ovat viihdyttäviä, huvipuistoista grileihin ja vau-arkkitehtuuriin. Toisaalta välineellisyys on elimellinen osa rakennuksia, sillä arjen toimet tukeutuvat arkkitehtuuriin kaikista taiteenlajeista konkreettisesti. Avaamme heideggerilaisen väline-tarkastelun toistaiseksi valjastamattomia mahdollisuuksia aluksi tarkastelemalla viihdettä välineenä televisiossa ja elokuvissa. Tämän jälkeen sovellamme tätä ajatusta arkkitehtuuriin ja osoitamme BIG:n tuotannon kautta, että viihdyttävyyttä voi ajatella yhtenä arkkitehtuurin välineellisyuden muotona. Samalla osoitamme liukumia viihteen välineellisydestä kohti taideteosta ja näin havainnollistamme näiden kategorioiden välitilaa.

Emme pyri heideggerilaisen taidefilosofian tai arkkitehtuuritutkimuksen läpivalaisuun. Kun sovellamme heideggerilaisia käsitteitä epäortodoksisesti, mutta mielestämme perustellusti, ensisijainen tavoitteemme on laventaa sitä avautusta, jonka arjen estetiikan tutkimus on

tehnyt Heideggerin ajattelusta ponnistavaan kulttuuri-ilmiöiden tarkasteluun sekä osoittaa tapoja rehevöittää taiteen ja viihteen suhteesta ja arkkitehtuurin merkityksestä käytävää keskustelua⁹.

Keskeisiä käsitteitä: Väline – taideteos – viihde

Edellä jo todettiin, että välineen keskeinen ominaisuus on käyttökelpoisuus. Välineen toinen erityispiirre on, että se ei ole koskaan itsenäinen entiteetti. Se kytkeytyy aina osaksi suurempaa välineiden muodostamaa kokonaisuutta tai verkostoa.¹⁰ Karkeasti muotoiltuna: kahva on väline oven avaamiseen, ovi väline huoneeseen astumiseen ja huone väline asumiseen. Tämä välineiden verkosto on niin tiivis ja inhimillinen maailmamme on niin perin juurin rakentunut sen varaan, että se on itsestään selvä. Saatamme tulla siitä tietoisiksi vain hetkittäin esimerkiksi sähkökatkon seurauksena, mutta silloinkaan emme putoa siitä kokonaan.

Välineen olemukseen Heidegger siirtyy *Taideteoksen alkuperässä* van Goghin kuluneita nahkakenkkiä esittävän maalauksen avulla. Se osoittaa Heideggerille taiteen voiman avata todellisuutta. Maalaus ei ensisijaisesti kuvaa kenkäparia, vaan se paljastaa niiden ja siten välineen olemuksen: käyttökelpoisessa mukautuvuudessaan väline on ennen muuta *luotettava*.¹¹ Koska voimme luottaa välineeseen, se tuntuu turvalliselta. Siksi välineeseen liittyy myös odotushorisontti. Voimme parhaimmillaan tuudittautua välineen ja niiden verkoston kannatteleman kokemuksen turvalliseen huomaan, jossa ei ole liiaksi häiritseviä säröjä ja töytäisyjä.

Heideggerin tulkinta taideteoksesta on suorastaan vastakkainen sille, mitä hän toteaa välineestä. Teos ei vetäydy kokemuksessamme taka-alalle, vaan työntyy esiin. Näin esimerkiksi van Goghin taulu voi tuoda ilmi välineen olemuksen. Lisäksi taiteen äärellä on käsillä jotain, jonka kautta tempaudumme irti arkipäiväisestä, ulos tavanomaisesta ja tulemmme sysätyksi *turvattomaan* ja vieraaseen, pohjattomuuden kokemuksen äärelle. Teoksen aiheuttama sysäys (*Stoß*) on radikaali, sillä se ei koske pelkästään kokemusta nimenomaisesta teoksesta, vaan teoksen kautta koko maailma sävyttyy uudella tavalla ja kokemus maailmasta käytäntöjemme ja havaintojemme kontekstina muuttuu.¹²

Viihteellä viittaamme yleisesti kulttuuri-ilmiöihin, jotka on luotu helppoa, tai ainakin varsin vähän haasteellista mielihyvää silmällä pitäen. Kokemuksellisesti viihteen vaikutus on käytännön todellisuuteen etäisyyttä lisäävä pikemminkin kuin meitä siihen juurruttava. Näin viihde tarjoaa osallisuutta ja toimii ajanvietteenä.¹³

Heidegger ei tuotannossaan suoranaisesti analysoi viihdettä, mutta viittaa siihen välillisesti esimerkeillään televisiosta, radiosta ja lentomatkestamisesta, jotka hävittävät ajalliset ja paikalliset etäisyydet ja jotka ovat johtaneet modernia maailmaa vaivaavaan läheisyyden kokemuksen rappeutumiseen¹⁴. Heideggerin kirjoituksista välittyy käsitys, että viihde ja massakulttuuri harhaut-

”On kuitenkin ilmeistä, että heideggerilaisittain ajateltuna käytämme esimerkiksi Disney-elokuvia tai tanssittavaksi tarkoitettua pop-musiikkia kuin välineitä. Ne ovat välineitä viihtymiseen.”

tavat ihmisen autenttisesta, itsenäisestä ja yksilöllisestä olemisestaan kasvottomaksi massaihmiseksi, *das Maniksi*.

Viihteen välineellisyys

Kirjoittaessaan välineistä Heidegger ei koskaan viittaa immateriaalisiin ilmiöihin. On kuitenkin ilmeistä, että heideggerilaisittain ajateltuna käytämme esimerkiksi Disney-elokuvia tai tanssittavaksi tarkoitettua pop-musiikkia kuin välineitä. Ne ovat välineitä viihtymiseen.

Lajimme edustajat ovat aina viihdyttäneet itseään ja muita tarinoimalla, tanssimalla ja laulamalla. Viihteen luotettavuus välineenä perustuu siihen, että se on miellyttävää, eikä haasta meitä liiaksi. Näin viihde säilyttää luonteensa turvallisena ajanvietteenä. Kokemuksellisesti tarkasteltuna elokuva tai televisiosarja on kohtausten jatkumo, pop-kappale musiikillisten osien jatkumo ja kokonaisuus, jolla on tyypillisesti melko vakiintunut kesto ja muoto. Tässä suhteessa voi ajatella, että niillä on välinekokonaisuuden rakenne ja siihen liittyvä odotushorisontti. Valtavirtaelokuvan ja popin äärellä voidaan luottaa kokemuksen sujuvaan ja häiriöttömään jatkuvuuteen, joka muodostuu välineen avaaman maailman koherenssista.¹⁵

Samaan hengenvetoon täytyy todeta, että monet ilmiöt, jotka miellämme taiteeksi, ovat varsin turvallisuushakuisia ja käytämme niitä myös välineen tavoin. Jos ajatellaan esimerkiksi suurelle yleisölle kuratoituja julkisen taidepalvelulaitoksen vetonaulanäyttelyitä, on niiden keskiössä kanonisoitujen taiteilijoiden ja töiden, ”klassikoiden”, esittely. Niiden ensisijainen tavoite ei yleensä ole haastaa ja sysätä oman olemisemme pohdintaan. Emme silti kiistä, etteikö hetkittäin olemisemme voisi olla näiden näyttelyiden tai spesifien teosten äärellä sinne päin kallellaan¹⁶. Mutta tätä tapahtuu toisaalta myös viihteeksi luokitellun kulttuurin piirissä.

Emme pidä kanonisoituja elokuvaklassikoita tai laatu televisiosarjoja, kuten *Twin Peaks* (1990–1991, 2017), *The Wire* (2002–2008) tai *Le Bureau* (2015–2020), ”pelkkänä” viihteenä, vaikka niiden katsomiskokemuksessa painottuukin turvallinen ajanviete. Niissä tuntuu

ainakin hetkittäin olevan käsillä muutakin kuin väline, jotain joka ravistelee meitä irti turvallisesta viihtymisestä. Tuntuu silti liioittelulta kutsua niitä taideteoksiksi heideggerilaisessa merkityksessä.

Jo näiden esimerkkien valossa taiteen ja viihteen tai välineen ja teoksen suhde ansaitsee silti tarkempaa analyysia. Heidegger ei kuitenkaan pohtinut taiteen välinemäisyyttä. Kuten todettua, hän kyllä vertaa *Taideteoksen alkuperässä* taideteosta ja välinettä, ja hyökkää esimerkiksi sitä vastaan, että taidekokemus typistetään elämykseksi (*Erlebnis*)¹⁷. Ei ole siten yllättävää, että Heidegger ei käsittele taiteen ja viihteen suhdetta eikä tematisoi välineen ja taideteoksen yhteyden tarkastelua. Hän kuitenkin tarjoaa ajattelussaan viitteitä, joita seuraamalla tätä *terra incognitaa* voi alkaa hahmotella.

Välineen ja taideteoksen välitila viihteesä

David Lynchin ja Mark Frostin luoma *Twin Peaks* -televisiosarja on esimerkki viihteen hetkittäisestä liukumasta kohti Heideggerin kuvaamaa taideteosta¹⁸. Sarja kuvaa korostetun idyllistä amerikkalaista pikkukaupunkia, jonka päähahmot ovat tähän maailmaan luontevasti soveltuvia, osittain lähes sarjakuvamaisen karrikoituja tai vastaavasti idealisoituja tyyppejä. Sen vetovoima syntyy olennaisesti siitä, että sen on tarkoitus tuottaa katsojalle kevyitä töytäisyjä, raottaa tunteita ja luoda hetkellistä turvattomuutta. Tätä edustaa selkeimmin Bob, jonka kautta *Twin Peaksin* maailmaan avautuu rinnakkaistodellisuus. Sitä luonnehtii pahuus, pelko, mysteeri ja jokin tuonpuoleinen. Samalla tämä kaksoisrakenne kuuluu Lynchin luoman maailman sisäiseen koherenssiin ja *Twin Peaksin* nimenomaiseen tapaan olla väline-teos.

Pääpiirteittäin sarja soljuu heideggerilaisessa joka-päiväisyydessä, mutta hetkittäin *Twin Peaks* nostaa aistillisesti ja olemuksellisesti esiin esimerkiksi inhimillisen olemassaolon synkemmät puolet, selittämättömän mysteerin ja pahuuden. Sarjan liu’uttua toisella tuotantokaudella (1991) Lynchin ja Frostin otteesta, se sai paikoi-

”Elokuva voi puhua meille eri tilanteissa, eri ihmisten seurassa katsottuna ja jopa samassa katselukokemuksessa eri tasoilla.”

tellen kömpelöitä ja saippuaopperamaisia piirteitä, jotka olivat auttamaton häiriö sarjan sisäiseen koherenssiin ja jotka rikkoivat *Twin Peaksin* väline-teosmaisuuksia.

Jos vastaavasti ajattelemme vaikkapa Terrence Malickin elokuvia, ne liikuskelevat sujuvasti valtavirtaelokuvan ja taide-elokuvan rajapinnalla¹⁹. Tarinankuljetuksen koherenssi ja yksilön motivaatioille rakentuva toiminta siirtyvät taka-alalle tai vähintäänkin limittyvät suhteessa psykologis-eksistentiaalisiin kysymyksiin ja elokuvallisten keinojen, kuten maisemakuvaus ja kertojaääni (*voice-over*), tietoiseen korostamiseen. Jos kuitenkin ajattelemme esimerkiksi *The New Worldia* (2005), on sitä täysin mahdollista käyttää kuin välinettä nautiskellen kauniista maisemakuvista ja epookin kuvauksen romantiikasta. Samalla Malickin elokuvat tarjoavat kanavan upota syvemmälle kohtalonkysymyksiin (länsimaisuus, olemisen luonne, rakkaus). Ja aivan kuin Malickin henkilöahmot, voimme tulla tempaistuiksi turvattomuuteen näiden kysymysten äärettömyyden äärellä.²⁰

Elokuva voi puhua meille eri tilanteissa, eri ihmisten seurassa katsottuna ja jopa samassa katselukokemuksessa eri tasoilla. Näin Walter Benjaminin tuotannossaan käsittelemät *Erlebnis* ja *Erfahrung* – kevyt, viihdyttävä elämys sekä kokemus syvempänä matkana – kietoutuvat. Nämä tavat vuorottelevat kokemuksessamme ja näyttävät maailman monitasoisuuden, kulttuurin pintojen ja syvyksien leikin, välineen ja taideteoksen yhteyden, vuorovaikutuksen ja eron. Miksi viihde- tai taideteos olisi mahdollisuuksiltaan yksiulotteinen? Ja varmasti kreikkalainen temppelellä toimi osalle kokijoistaan tarpeen tullen myös säänsuojana.

Heideggerilainen arkkitehtuurikäsitys

Heidegger oli hyvin niukkasasanainen elokuvan suhteen ja suhtautui avoimen penseästi televisioon²¹. Arkkitehtuuria hän sen sijaan sivusi useammassakin yhteydessä, mutta tavalla, joka on synnyttänyt etenkin häneen no-

jaavaan arkkitehtuuritutkimukseen mielestämme valittavan dualisoivan tendenssin. Heideggeriin nojaavista tutkimuksista esimerkiksi Karsten Harriesin *The Ethical Function of Architecture* perustuu läpileikkaavasti eettiseen ja esteettiseen arkkitehtuurin väliseen erotteluun, ja Pekka Passinmäen väitöstutkimus *Arkkitehtuurin uusi poietiikka. Fenomenologinen tutkimus teknologian ylittämisen mahdollisuudesta nykyarkkitehtuurissa* rakentuu poeettisen ja teknisen arkkitehtuurin erottelulle.

Heideggerille velkansa tunnustava Christian Norberg-Schulzin klassikkoteos *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* ei ole yhtä ilmeisen kategorisoiva dualismissaan, mutta yhtä kaikki siitäkin hahmottuu pesäero arkkitehtuurin – joka on rakennuspaikan ominaispiirteistä (tai paikan hengestä) kumpuavaa rakentamista – ja muun rakentamisen välillä. Lisäksi yhteistä näille tutkimuksille on, että implisiittisesti ne perustuvat käsitykseen arkkitehtuurista taiteena ja arkkitehdista taiteilijana. Tämä rajaa jo lähtökohtaisesti arkkitehtuurin ulkopuolelle koko joukon rakentamista ja erilaisia lähestymistapoja arkkitehdin työhön, mikäli käsityksen taustalla vaikuttaa Heideggerin tunnetuimman arkkitehtuuria käsittelevän puheenvuoron ”Rakentaa asua ajatella” ohella hänen *Taideteoksen alkuperässä* välittämänsä taidekäsitys ja ”kreikkalaisen paradigman” varjo²².

Toisin sanoen mainittujen tutkimusten lähtöolettaama rajaa automaattisesti arkkitehtuurin – ja siten tarjoamiensa analyysivälineiden – ulkopuolelle esimerkiksi BIG:n kaltaiset tämän vuosituhannen toimijat, jotka eivät pyrikään toimimaan kapeasti ymmärretyyn rakennustehtävien piirissä. Uusien toimijoiden lähestymistapaa voisi pikemminkin luonnehtia tarkkaan brändäytyksi suunnittelupalvelutuotannoksi, joka toki tuottaa asiakkailleen esimerkiksi rakennuksia ja kaupunkisuunnittelua, mutta sisältää myös paljon muuta, kuten kirjoja, näyttelyitä, nettisivuja ja haastatteluja²³.

Heidegger on toki itsekin antanut aihetta ajatella arkkitehtuuria poissulkevan vastakohtaisesti:

[A]sumisemme on nykyisin työnteon uuvuttamaa, edun ja menestyksen tavoittelun kiihottamaa sekä huvi- ja virkistystoiminnan lumoamaa. Mikäli nykyisessä asumisessa on vielä tilaa runollisuudelle ja säästyneelle ajalle, voidaan parhaassa tapauksessa puuhastella esteettisyyden kanssa, olipa se luettua tai joukkoviestimien kautta lähetettyä.²⁴

Tai: ”Varsinainen rakentaminen tapahtuu sikäli kuin on runoilijoita, sellaisia jotka ottavat mitan arkkitehtuurille, asumisen rakentumiselle.” ”Epärunollinen asumisemme, sen kyvyttömyys ottaa mitta, saattaa siis olla perua mitaamisen ja laskemisen merkillisestä liiallisuudesta.”²⁵

Emme kritisoi vastakohta-asettelua sinänsä. On varmasti esimerkkejä, jotka edustavat ”esteettistä” (tai ”teknistä”) yhtä lailla kuin ”poeettistakin” arkkitehtuuriajattelua. Mutta taideteosten ja kulttuuri-ilmiöiden analyysissä rikkaampi ja nyansseille alttiimpi tarkastelu on suotavaa. Mikäli emme halua lähestyä Heideggerin ajattelua dualistisesti, on perusteltua ajatella, että vaikkapa Heideggerille tärkein kreikkalaisen temppelin – joka hänen mukaansa kannatteli antiikin kreikkalaisen maailmaa ja tarjosi kiintopisteen kokonaiselle kulttuuriselle todellisuudelle – sekä kevyen viihdeohjelman kuluttamisen väliin jää määräämätön määrä merkittävää kulttuuria, tapahtumista, kokemista ja sen eriaisteista puutetta²⁶.

Arkkitehtuuri välineenä viihtymiseen

Konkreettisemmin kuin mikään muu taidemuoto, arkkitehtuuri kannattelee sitä maailmaa, jossa ja jota elämme. Arkkitehtuuri tarjoaa ne konkreettiset puitteet, joiden ympärille ja varaan elämä voi turvallisesti ja luotettavasti asettua. Ei ole arkea, kotia, paikallisuutta ja tunnetta kuulumisesta johonkin ilman luotettavuutta. Arkkitehtuuri, enemmän kuin mikään muu taide, nojautuu luotettavuuteen ja perustuu sille.

Esimerkiksi rintamamiestalo vaatimattomassa toimivuudessaan tarjoaa turvalliset puitteet arkeen ja elämään. Kotoisuutta ja luotettavuutta henkivänä se toimii välineenä asumiseen. Tästä johtuen siihen ole myöskään tarvetta kiinnittää erityistä huomiota rakennuksena. Mutta kun piipunjuuresta alkaa vuotaa vettä sänkyyn, kotoisuuteen ja luotettavuuteen tulee häiriö. Rintamamiestalo välineenä menee rikki ja rakennus muuttuu esineeksi, joka koostuu materiaaleista ja rakenteista ja jotka voivat vioittua ja aiheuttaa epämukavuutta. Toimivuus ja sen aikaansaama luotettavuus ovat hyvin perustavia arkkitehtuuriin välineenä liittyviä ulottuvuuksia. Näiden lisäksi haluamme kuitenkin kiinnittää erityisesti huomiota viihdyttävyyteen yhtenä arkkitehtuurin välineellisyuden erityispiirteenä.

Mielestämme erinomainen näyteikkuna nykyarkkitehtuurin viihdyttävyyteen avautuu tanskalaisarkkitehti Bjarke Ingelsin (s. 1974) johtaman Bjarke Ingels Groupin (BIG) tuotannossa. BIG on kansainvälisesti yksi menestyneimpiä nykyarkkitehtuuritoimistoja ja sen viimeaikaisista projekteja ovat olleet esimerkiksi Dubain

Hyperloop (2016), New Yorkin *VIA 57 West* -pilvenpiirtäjä (2016), Billundin *Lego House* (2017), Googlen pääkonttori (2017–), Amagerin jätteenpolttolaitos (2019) Kööpenhaminassa, Kistefos-museo *The Twist* Norjan Jevnakerissa (2019) sekä Toyotalle Fuji-vuoren juurelle suunniteltava ”tulevaisuuden kaupunki” (*Woven city*, 2020–).

BIG:n arkkitehtuurille on luonteenomaista monimuotoisuus ja -ilmeisyys sekä tekninen ja ajan hengen mukaisesti myös ekologinen edistyksellisyys. BIG käyttää oivaltavasti esimerkiksi kuvallisuutta, symboleja ja narratiivisuutta suunnitelmiansa elementteinä, ja sen rakennukset ovat vakioaineistoa kiiltäväpaperisissa julkaisuissa, jotka eivät ole keskittyneet pelkästään arkkitehtuuriin. Jo parhaat päivänsä nähnyttä termiä käyttäen BIG tekee ”vau-arkkitehtuuria”.

Ingelsin mukaan toimiston tuotanto kumpuaa ”*Yes is more*” -eetoksesta²⁷. Tämä viimeisin väännös Ludwig Mies van der Rohen legendaarisesta *less is more* -maksimista on avoimen kriittinen kannanotto sitä vastaan, että arkkitehtuuri jähmetetään tiettyihin ilmaisiin keinoihin, muotoihin ja lähestymistapoihin. BIG pyrkii olemaan radikaali nimenomaan hyväksymällä erilaiset ideat suunnittelunsa ja kulloistenkin projektiansa lähtökohdaksi sen sijaan, että vakaumuksellisina ”miesiläisinä” niitä pyrittäisiin rajaamaan²⁸. Radikaalius tarkoittaa esimerkiksi (näennäisesti) vastakohtaisten ideoiden, kuten pyramidinmuotoisen pilvenpiirtäjän ja sisäpihapuiston yhteensovittamista New Yorkissa (*VIA 57 West*), jätteenpolttolaitoksen, ympärivuotisen laskettelurinteen ja julkisen puiston yhdistämistä Kööpenhaminassa (*Amager Bakke*) sekä sillan ja itsensä ympäri kiertävän museorakennuksen yhdistämistä Norjassa (*The Twist*). Tämä ”radikaali inklusiivisuus” on toimiston mukaan keino vaalia arkkitehtuurin jatkuvaa evoluutiota ja kääntää näin jatkuvassa muutoksessa oleva nykyelämä inspiroivaksi haasteeksi.²⁹

BIG:n tuotannon erityispiirre on sen viihdyttävyyden. Sen kohteilta odotetaan visuaalista vaikuttavuutta, joka yleensä yhdistyy nokkelaan ja yllättävään tapaan ratkaista käsillä oleva arkkitehtoninen ongelma. Tämä on odotushorisontti, joka BIG:n arkkitehtuuriin ja ”brändiin” yhdistyy ja jossa suuntaudumme käyttämään sitä viihteen tavoin. Toisin sanoen BIG:n arkkitehtuurin luotettavuus välineenä perustuu ennen muuta sen viihdyttävyyteen; se tarjoaa välitöntä ja helposti avautuvaa iloa silmälle yhdistettynä arkkitehtoniseen älykkyyteen ja manifestinomaiseen leikkisyyteen. Mutta BIG on ottanut arkkitehtuurin viihdyttävyyden vielä tätäkin vakavammin.

Toimisto on luonut käsitteen ”hedonistinen kestävyys” (*hedonistic sustainability*). Ingelsin mukaan on hyödyllistä periprotestanttinen ajatus, että vain kivun kautta syntyy jotain hyvää. Siksi kaupunkisuunnittelussa ja arkkitehtuurissa on tavoiteltava ympäristön kannalta kestäviä ratkaisuja, jotka samalla lisäävät inhimillistä mielihyvää ja siten elämisen laatua.³⁰

Ajatus hedonistisesta kestäväydestä on tuottanut esimerkiksi Kööpenhaminan Ørestadiin niin kutsutun 8-Talon (*8 Tallet*, 2010) kaltaisen moninkertaisesti pal-

kitun uusia asumisen ratkaisuja kokeilevan kohteen. Korkeimmillaan 10-kerroksinen, lähes viidensadan asunnon (joista noin kolmesataa on yksilöllistä) ja liike- ja toimintilojen kompleksi on kuin futuristinen miniatyyritulkinta italialaisesta kukkulakaupungista. Talon kulmikasta kahdeksikkoo (tai rusettia) muistuttava muoto mahdollistaa sekä asuntojen kiinnostavan avautumisen ympäröivään maisemaan että kahden luonteeltaan erilaisen yhteisöpihan muodostumisen. Kokonaisuuden ja eri kerrostasot sitoo yhteen kauttaaltaan pyöräiltävä katutila, joka yläkerroksissa avautuu julkiseksi näköalapaikaksi.

Näin BIG pyrkii jalostamaan viihdyttävyydestä viihtyisyyttä. Vaikka se on kasvanut globaalisti toimivaksi monikansalliseksi yritykseksi, sen tuotanto manifestoi ja performoi huolettoman leikkisää, mutta samalla koitoista asennetta ja suhdetta maailmaan, joka ulkopuolelta näyttyy nimenomaan hyvin tanskalaisena (*hygge, roliganismi*). Lisäksi se käyttää tähän oivaltavasti moderneja peritanskalaisia symboleita, kuten legopalikoita ja kaupunkipyöriä³¹.

Kun Bjarke Ingels julistaa ”Yes is more” hän kannattaa avoimesti elämyksellistä arkkitehtuuria, jonka liepeille hakeudutaan selfiekepit ojossa uuden profiilikuvapäivityksen toivossa. Hän liputtaa myös estoitta nykyteknologian puolesta. Ja kun hän peräänkuuluttaa hedonistista kestävyyttä, tavoitteena on luoda ympäristöä, joka tuottaa kokijalleen mielihyvää. Tähän ”filosofiaansa” nojautuen BIG on toistuvasti onnistunut luomaan arkkitehtuuria, jonka erityispiirre on viihtyisyydeksi jalostuva viihdyttävyyys. Siksi olisi karkeaa yksinkertaistusta tuomita BIG:n arkkitehtuuri esimerkiksi poissulkevan ”esteettiseksi” tai ”tekniseksi”. Tästä johtuen juuri väline-näkökulma ja viihdyttävyyys arkkitehtuurin välineellisyyden yhtenä ulottuvuutena tarjoaa BIG:n arkkitehtuurin tarkasteluun mielekkään lähtökohdan.

BIG:n rakennusten kohtaamisessa painottuu siis viihde-aspekti. Mutta samalla ne herättävät pohtimaan esimerkiksi, mistä muodostuu laadukas elinympäristö, ovatko viihtyisyys ja viihdyttävyyys laadukkaan elinympäristön keskeisiä osatekijöitä ja ovatko ne näin myös kestävä ympäristön lähtökohdia. Näin BIG:n arkkitehtuuri on hyvä esimerkki välineen ja taideteoksen lomittuvasta läsnäolosta.

Lopuksi

Heidegger ei ole kulttuuri-ilmioiden analyysissä ajankohtainen ajattelija. Viime vuosina ovat pikemminkin korostuneet hänen henkilöönsä liittyvät synkemmät sävyt niin sanottujen *Mustien vihkojen* (Schwartz Hefte, 1931–1959) julkistuttua³². Samalla on korostunut Heideggerin konservatiivinen asenne suhteessa moderniin aikakauteen ja sen kulttuuri-ilmioihin³³.

Emme hae Heideggerin kunnianpalautusta, mutta mielestämme hänen tuotantonsa käsitteellinen työkalupakki tarjoaa välineitä, joita ei ole vielä täysimääräisesti hyödynnetty ja joiden avulla olisi mahdollista löytää kulttuuri-ilmioiden analyysiin

aiempaa hienoviritteisempiä, nyansoidumpia ja moniulotteisempia tulkintakehikkoja esimerkiksi vastaakohtaparien oheen.

Edellä kehitelyyn nähden Iain Thomson tarjoaa Heideggerin taidekäsitteestä kiinnostavan valtavirrasta poikkeavan luennan. Thomson ehdottaa, että *Taideteoksen alkuperässä* on erottavissa vaikuttavuudeltaan kolmenlaisia teoksia. ”Suuri taide”, kuten Heideggerille kreikkalainen temppele, määrittelee kokonaisten kulttuuripiirien identiteettiä, ymmärrystä ja maailmankuvaa³⁴. Merkittävät taideteokset, kuten van Goghin maalaus, osoittavat, miten taide voi paljastaa ja avata maailmasta jotain olemuksellista. ”Pienimmillään” teokset ovat esimerkiksi sanoja, jotka osuvuudessaan paljastavat jotain todellista, eivät siis pelkästään ilmaise jo tiedettyä ja tunnettua, vaan luovat uutta merkityksellisyyttä.³⁵

Heideggerista alkava taidekeskustelu on pitkälti painottunut Thomsonin kahteen vaikuttavimpaan kategoriaan. Thomsonin kategorioita vapaasti soveltaen olemme tässä artikkelissa pyrkineet suuntaamaan valokeilan vaikuttavuudeltaan ”vähäisempiin” teoksiin ja viihteen kautta vielä niitäkin arkisempiin kulttuuri-ilmioihin.

On myös syytä painottaa, että emme halua luoda mielikuvaa hierarkiasta taiteen eri kategorioiden sen enempää kuin taiteen ja viihteen välille. Esteettisessä tarkastelussa kaikki nämä kulttuuri-ilmioiden kategoriat ovat kiinnostavia, myös – tämän artikkelin termein – välineellisessä suhteessa hahmottuvina kulttuuri-ilmioina. Tematisoimalla välineen ja teoksen välitilaa ja havainnollistamalla liukumia näiden näennäisesti toisensa poissulkevien kategorioiden välillä, voidaan silloittaa perinteistä juopaa taiteen ja viihteen välillä ja avata tilaa kiinnostavien, mutta katveeseen jääneiden kulttuuri-ilmioiden tarkasteluun.

Näin on mahdollista nähdä elokuvien ja televisiosarjojen hetkittäinen kyky tuoda läsnäolevaksi autenttisia tilanteita, avata ja paljastaa jotakin itsestämme, mutta tunnistaa samalla niiden loputtomat mahdollisuudet välineellisyyteen (ja viihteellisyteen), joka kokoaa *Daseinin* elämäkokonaisuuden turvallisen luotettavuuden piiriinsä siinä missä vasarakin.

Näin myös BIG:n arkkitehtuuri hahmottuu koettavaksi esisijaisesti viihdyttävän välineellisyyden rekisterissä, josta toisinaan kuitenkin saattaa nostaa päätään autenttinen tilakokemus. Ja ehkä esimerkiksi *Amager Bakken* näköalaterassilla voi maisemien ihailun ohessa viivähtää ajatuksessa, välittääkö tämä ”elämystehdas” myös syvempää viestiä siitä, mikä on arkkitehtuurin voima inhimillisesti laadukkaan ympäristön luomisessa ja millainen ympäristö ylipäätään on inhimillisesti laadukasta.

Matka Heideggerin ajattelussa voi tehdä meidät herkemmiksi maailman ilmiöille ja siten nyanssitajuisemmiksi maailman monitahoisille merkitysulottuvuuksille. Erityisesti näin voi tapahtua, mikäli rohkenemme käyttää Heideggerin käsitteitä luovasti ajattelumme välineinä ja soveltaa niitä muuallekin kuin niihin esimerkkeihin, joilla Heidegger itse rakentaa ja tukee ajatteluaan.

Viitteet

- 1 Heidegger 2000, 96.
- 2 Heidegger 2000, 96–97.
- 3 Heidegger 2000, 96–102. Yleisemmin Heideggerin väline-käsityksestä ks. erit. mt., § 15–16; Heidegger 1995, 26–34, 67–69.
- 4 Kiinnostavana poikkeuksena ks. Anderson 2011.
- 5 Heidegger 1995, 26–27; 46; 69–70. Ks. myös Haapala 1989.
- 6 Haapala (1989, 64) viittaa ohimennen designesineiden kautta välineen ja teoksen välitilaan ja suureen joukkoon kiinnostavia tapauksia, joka jää näiden ”puhtaiden lajien” väliin, mutta ei valitettavasti kehittele huomiotaan pidemmälle.
- 7 Väline mainitaan joissain Heidegger-johdannaisissa, kuten Gianni Vattimon teoksessa *Introduzione a Heidegger* (23–25), mutta käsite vain esitellään nopeasti ilman analyysia. Tyypillisesti laajat Heidegger-johdannaiset eivät käsittele välinettä (ks. esim. Dreyfus & Wrathal, 2005), ja esimerkiksi Francois Raffoulin ja Eric S. Nelsonin toimittamassa *The Bloomsbury Companion to Heidegger*-teoksessa (2016) ei välineelle ole omistettu omaa lukua, vaikka niitä on 59. Myöskään Michael Inwoodin *A Heidegger Dictionary* (1999) ei sisällä väline-hakusanaa.
- 8 Esim. Bacon 2000; Bennett 2010.
- 9 Estetiikassa taiteen ja viihteen suhdetta on tutkittu paljonkin. Ks. hyvänä yleisesityksenä Shusterman 2003.
- 10 Heidegger 2000, 96–97.
- 11 Heidegger 1995, 32–33.
- 12 Heidegger 1995, 67–69; Clark 2002, 45–47. Vaikka Heideggerin taidekäsityksessä voi nähdä yhtymäkohtia esimerkiksi romantismiin ja modernismiin, on muistettava, että hänen käsityksensä taideteoksesta ja taiteesta on omintakeinen, hyvin kriittinen aikalaiskeskustelulle, ja että se myös muuttuu ajan myötä. Vielä 1930-luvulla hän rajaa taiteen kulttuurisesti konstitutiivisiin teoksiin, kuten kreikkalaisen temppelein ja van Goghin maalausten tapaisiin taideteoksiin. Myöhäistuotannossaan hän viittaa esimerkiksi Paul Kleen (jonka taiteesta piti tulla *Taideteoksen alkuperän* jatko-osan keskeinen esimerkki, ks. Petzet 1993, 149–150; Pöggeler 1998, 115, 208–209) ja Eduardo Chillidan tapaisiin modernistisiin taiteilijoihin (ks. Heidegger 1969; Clark, 2002, 63–68; Young 2002, 120–170).
- 13 Viihteen määrittelystä ks. esim. Grossberg 1995, erit. 34–51. Jätämme tietoisesti viihteen täsmällisemmän määrittelyn avoimeksi, sillä tavoitteemme on löytää kanava Heideggerin taidekäsityksen ja viihteen välille, ei viihteen olemuksen äärelle sinänsä. Selvää on, että esittämämme mielihyvää korostavaa viihteen määrittelmää voi soveltaa myös taiteen yhteyteen. Vrt. esim. Mäki 2018, 47–60.
- 14 Heidegger 2009b, 46; 2002, 19.
- 15 Esimerkiksi elokuvateoriassa puhutaan valtavirtaelokuvan yhteydessä ns. ”diegeettisestä illuusiosta”, tarinamaailman uskottavuudesta, jolloin kerronnan selkeys, juoni ja ylipäättään sisäinen koherenssi ovat tärkeitä. Diegeettinen illuusio luo katsojalle odotushorisontin, joka samalla ohjaa huomion siihen *mitä* kerrotaan, ei *miten* kerrotaan. (Bacon 2000, 66–76). Jos odotushorisontti rikkoutuu (eli väline rikkoutuu) ja elokuvan keinot (miten) nousevat esiin, katsoja tulee haastetuksi. Ellei kysymys ole esim. taide-elokuvasta voi kyseessä olla katsojan kannalta huono elokuvakokemus.
- 16 Tämän kirjoittajilla on useita kokemuksia, että klassikkonäyttelyissä yhtäkkiä joku teos on ”kolahtanut”, ikään kuin puhkaissut turvallisen suhteemme taidenäyttelyyn välinekokonaisuutena.
- 17 Heidegger 1995, 83.
- 18 Pitäydymme tässä pelkästään sarjan kahden ensimmäisen tuotantokauden (1990–91) tarkastelussa.
- 19 Henry Bacon erottaa neljä kertovan elokuvan peruskategoriaa tai ”moodia”: valtavirtaelokuva, taide-elokuva, retorinen elokuva ja avantgarde (Bacon 2000, 66–96).
- 20 Malick opiskeli tunnetusti filosofiaa 1960-luvulla ja tutki Heideggeria mm. Stanley Cavellin johdolla ennen elokuvauraansa. Hän myös käänsi Heideggeria englanniksi ja jopa vieraili hänen luonaan (Sinnerbrink 2006, 28).
- 21 Heideggerin ainoa suora viittaus aikalaiselokuvaan liittyy Akira Kurosawan *Rashomonin* (1950). Esteettisistä ansioista huolimatta Heidegger tuomitsee Kurosawan elokuvan länsimaisen teknisratiionaalisen ajattelun läpäisemäksi. Koska elokuva on ilmaismuotona riippuvainen kameran teknisistä ominaisuuksista, Heideggerille elokuva on aina representaatio, joka pakottaa maailman tiettyyn tarkastelun kehukseen. Heidegger 1985, 105–107; Lohr 2013, 119–121.
- 22 Julian Young (2002) selvittää seikkaperäisesti, miten Heidegger ylitti alkupe- räisen 1930-luvun taidekäsityksensä sekä vieraantuneisuutensa aikalaistaiteesta ja tunnisti esim. Rilken, Kleen ja Le Corbusierin arvon. Tämä muutos Heideggerin taidetta koskevassa ajattelussa jää usein huomiotta.
- 23 Lægring 2017, 321. Tästä huomiosta kirjoittajat ovat kiitollisia toiselle anonyymille refereelle.
- 24 Heidegger 2009c, 70–71.
- 25 Sama, 89, 90. Tähän Heideggerin ajattelun piirteeseen, joka tuntuu korostavan kategorisoivaa jakoa varsinaiseen (autenttiseen) ja epävarsinaiseen rakentamiseen ja asumiseen, kiinnittää huomiota myös esim. Sharr 2007, 88.
- 26 Tällaiseen lähestymistapaan Heidegger antaa viitteitä puhuessaan esim. kirjoituskoneesta ”välioliona” (*Zwischen- ding*), joka on olemukseltaan koneen ja välineen välimuoto. Heidegger 1982, 127.
- 27 *Yes is More!* on myös ensimmäisen toimiston töitä esittelevän näyttelykatalogin nimi. Se on toteutettu sarjakuvamuodossa, koska Ingelsin alkuperäinen kutsumus oli tulla sarjakuvapiirtäjäksi. Esitysmuoto on samalla viite nykyarkkitehtuurin ja populaarikulttuurin lähen- tymisestä – ainakin BIG:n toiminnassa (Lægring 2017, 321).
- 28 Estika ym. 2020, 340.
- 29 *Yes is More!*, *passim*; sama.
- 30 Ingels 2012. Kokonaan oma kysymyk- sensä, johon tässä emme voi pureutua, on BIG:n tuotannon sijoittaminen nykyarkkitehtuurin teoreettisen keskustelun kartalle. Mm. Kasper Lægring väittää, että esim. elvyttämällä postmodernismin kommunikatiivisia strategioita, kuten kuvallisuutta ja narra- tiivisuutta, BIG:n arkkitehtuurikäytän- nöissä on nähtävissä ns. postkriittisyyden ylittäminen tai kriitikki (Lægring 2017).
- 31 BIG:n Shanghain maailmannäyttely- paviljongin (2010) lähtökohta oli Köö- penhaminan katumaisema. Paviljongin silmukkamainen tila oli kokonaisu- dessaan kierrettävissä Kööpenhaminan kaupunkipyörillä. Silmukan keskellä oli Kööpenhaminan satamavedellä täytetyn uimakelpoisen altaan ympäröimänä näyttelyyn lainattu *Pienen merenneidon* patsas. Ingels 2012.
- 32 Ks. esim. Vadén 2015.
- 33 Heideggerin kirjoituksista välittyvää sävyä ei voi kiistää, mutta yksioikoinen tulkinta Heideggerin taantumuksellisuudesta ei sekään tee hänelle täyttä oikeut- ta. Esim. Julian Young (2002, 120–170) on korostanut Heideggerin modernia taidetta ja taiteilijoita arvostavaa puolta.
- 34 ”Suuri taide” on Heideggerin *Taide- teoksen alkuperässä* käyttämä hyvin monitulkintainen termi, jota hän ei täsmällisemmin määrittele (Heidegger 1995, 39).
- 35 Thomson 1998. Ks. myös Thomson 2019.

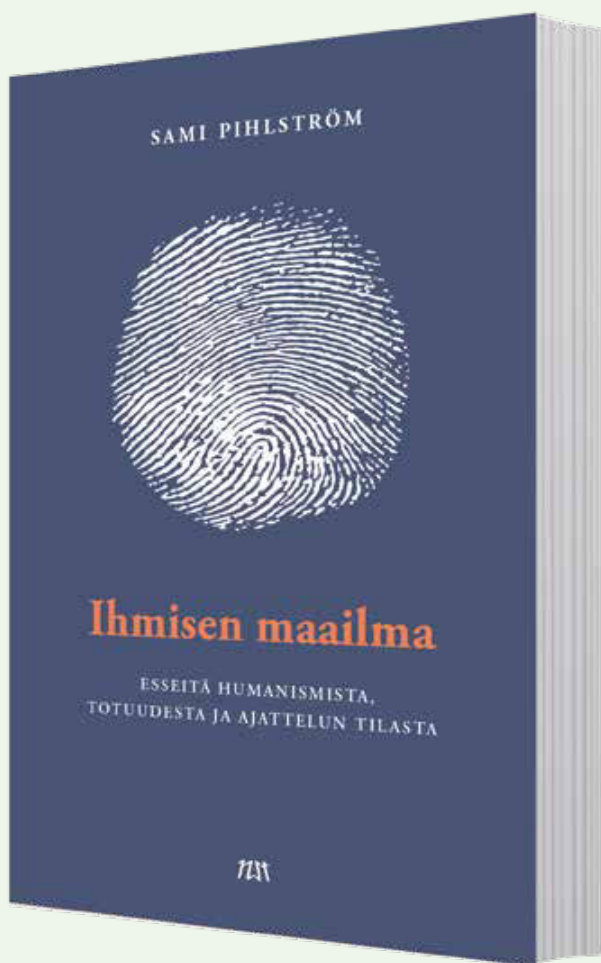
Kirjallisuus

- Anderson, Travis T., Complicating Heidegger and the Truth of Architecture. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 69, No. 1. 2011, 69–79.
- Bacon, Henry, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. SKS, Helsinki 2000.
- Bennett, Drake, This Will Be on the Mid-term. Do You Feel Me? Why So Many Colleges Are Teaching the Wire. *Slate*, 24.3.2010.
- Clark, Timothy, *Martin Heidegger*. Routledge, London 2002.
- Dreyfus, Hubert L. & Wrathall, Mark A. (toim.), *A Companion to Heidegger*. Blackwell, Malden 2005.
- Estika, Nita Dwi ym., The Hedonistic Sustainability Concept in the Works of Bjarke Ingels. *ARTEKS: Jurnal Teknik Arsitektur*. Vol. 5, No. 3, 2020, 339–345.
- Grossberg, Lawrence, *Mielihyvä kytkenät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. Juha Koivisto ym. Vastapaino, Tampere 1995.
- Haapala, Arto, Väline ja taideteos Heideggerin filosofiassa. *Synteesi* 1–2/1989, 60–66.
- Haapala, Arto, On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place. Teoksessa *The Aesthetics of Everyday Life*. Toim. Andrew Light & Jonathan M. Smith. Columbia University Press, New York 2005, 39–55.
- Haapala, Arto, Arjen arkisuus ja esteettisyys. Teoksessa *Ympäristö, arkkitehtuuri, estetiikka*. Toim. Arto Haapala, Martti Honkanen & Veikko Rantala. Yliopistopaino, Helsinki 2006, 129–144.
- Harries, Karsten, *The Ethical Function of Architecture*. The MIT Press, Cambridge, MA 1997.
- Heidegger, Martin, *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, Erker Verlag, St. Gallen 1969.
- Heidegger, Martin, *Parmenides*, (Gesamtausgabe 54). Toim. Manfred S. Frings. Klostermann, Frankfurt am Main 1982.
- Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache*. (Gesamtausgabe 12). Toim. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Klostermann, Frankfurt am Main 1985.
- Heidegger, Martin, *Taideteoksen alkuperä* (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1950). Suom. Hannu Sivenius. Taide, Helsinki 1995.
- Heidegger, Martin, *Oleminen ja aika* (Sein und Zeit, 1927). Suom. Reijo Kupiainen. Vastapaino, Tampere 2000.
- Heidegger, Martin, *Silleen jättäminen* (Gelasenheit, 1959). Suom. Reijo Kupiainen. niin & näin, Tampere 2002.
- Heidegger, Martin, Rakentaa asua ajatella (Bauen Wohnen Denken, 1951). Suom. Vesa Jaaksi. Teoksessa *Martin Heidegger. Esitelmiä ja kirjoituksia osa II*. niin & näin, Tampere 2009a, 22–44.
- Heidegger, Martin, *Olio* (Das Ding, 1951). Suom. Reijo Kupiainen. Teoksessa *Martin Heidegger. Esitelmiä ja kirjoituksia osa II*. niin & näin, Tampere 2009b, 46–69.
- Heidegger, Martin, ... runollisesti ihminen asuu... (... dichterist, wohnt Der Mensch..., 1951). Suom. Miika Luoto. Teoksessa *Martin Heidegger. Esitelmiä ja kirjoituksia osa II*. niin & näin, Tampere 2009c, 70–92.
- Ingels, Bjarke, Hedonistic Sustainability. Luento: KTH Arkitekturskolan, 15.2.2012. Verkossa: youtube.com/watch?v=PpMDkQbye0A.
- Inwood, Michael, *A Heidegger Dictionary*. Blackwell, Oxford 1999.
- Leddy, Thomas, *Heidegger's The Origin of the Work of Art and the Extraordinary in Everyday Aesthetics*, julkaisematon käsikirjoitus, 2021.
- Loht, Shawn, Film as Heideggerian Art? A Reassessment of Heidegger, Film, and His Connection to Terrence Malick. *Film and Philosophy*. Vol. 17, 2013.
- Lægring, Kasper, Bjarke Ingels and the Return of Representation: A Challenge to the Post-Critical, *Architecture and Culture*. Vol. 5, No. 2, 2017, 315–340.
- Mäki, Teemu, *Taiteen tehtävä. Esseitä*. Into, Helsinki 2018.
- Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Academy Editions, London 1980.
- Passinmäki, Pekka, *Arkkitehtuurin uusi poetiikka. Fenomenologinen tutkimus teknologian ylittämisen mahdollisuudesta nykyaikitehtuurissa*. Väit. Tampereen teknillinen yliopisto, Arkkitehtuurin laitos, Tampere 2011.
- Pöggeler, Otto, *The Paths of Heidegger's Life and Thought. (Neue Wege mit Heidegger, 1992)*. Käänt. John Bailiff. Humanity Books, New York 1998.
- Petzet, Heinrich Wiegand, *Encounters & Dialogues with Martin Heidegger 1929–1976*. (Auf einem Stern zugehen: Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger, 1929–1976, 1983). Käänt. Parvis Emad ja Kenneth Maly. The University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Raffoul, Francois & Nelson, Eric S. (toim.), *The Bloomsbury Companion to Heidegger*. Bloomsbury, London & New York 2016.
- Sinnerbrink, Robert, A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's The Thin Red Line. *Film-Philosophy*. Vol. 10, No. 3, 2006, 26–37.
- Sharr, Adam, *Heidegger for Architects*. Routledge, London 2007.
- Shusterman, Richard, Entertainment: A Question for Aesthetics. *The British Journal of Aesthetics*. Vol. 43, No. 3, 2003, 289–307.
- Thomson, Iain, The Silence of the Limbs: Critiquing Culture from a Heideggerian Understanding of the Work of Art. *Enculturation*. Vol. 2, No. 1, 1998. Verkossa: enculturation.net/2_1/thomson.html.
- Thomson, Iain, Heidegger's Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Toim. Edward N. Zalta, 2019. Verkossa: plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/heidegger-aesthetics.
- Vadén, Tere, *Mustat vibkot*, antisemitismi ja natsismi. *niin & näin* 2/2015, 118–122.
- Vattimo, Gianni, *Introduzione a Heidegger*. Milano, Laterza 1971.
- Yes Is More. An Archicomic on Architectural Evolution*. Tashen, Köln 2009.
- Young, Julian, *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge, Cambridge University Press 2002.

Ihmisen maailma

– Esseitä humanismista, totuudesta ja ajattelun tilasta

Sami Pihlström



Ihmisen maailma on väistämättä ihmisen. Vaikka ihminen ei olekaan luonnosta erillinen olio, hän elää väkisinkin arvojen ja normien maailmassa, ja siksi hänellä on myös vastuu suhteestaan muihin olentoihin. Sami Pihlström (s. 1969) puolustaa Ihmisen maailma -kirjassaan Kantiin ja pragmatismiin perustuvaa itsekreiittistä humanismia, joka pystyy suhtautumaan painaviin kysymyksiin niin vakavasti kuin ne ansaitsevat ja puolustautumaan totuudenjälkeistä positiivisuuspuhetta vastaan.

Sami Pihlström toimii uskonnonfilosofian professorina Helsingin yliopistossa. Hänen suomenkielisiä teoksiaan ovat muun muassa *Usko, järki ja ihminen* (2001), *Uskonto ja elämän merkitys* (2010) sekä *Ota elämä vakavasti* (2018). niin & näin -kirjat on aiemmin julkaissut hänen kirjansa *Elämän ongelma* (2010).

29,00 € (kestotilajalle -25%) | Sähkökirja 12,95 €

Julkaisuvuosi: 2021

Sivumäärä: 277

ISBN: 978-952-7189-83-2 | 978-952-7189-84-9 (sähkök.)

www.netn.fi | tilaukset@netn.fi | 040 721 4891

MARKE AHONEN

Kohtaamisia epäajanmukaisten esineiden kanssa



Sain ensikosketukseni lääketieteeseen kirjoista, joita äitini oli käyttänyt sairaanhoitajaksi opiskellessaan. Vaikuttava kirjarivi oli hankittu vuoden 1970 tienoilla, eikä esimerkiksi aborttilain muutosta vielä huomioitu tuossa hitaasti päivittyvässä oppimateriaalissa. Niinpä kirjoissa kerrottiin, että odottava äiti saattoi liioitella raskaushoivointia päästäkseen eroon ei-toivotusta raskaudesta: abortti kun sallittiin painavin terveydellisin perustein. Raskauskokeena käytettiin vanhaa kunnan sammakkomenetelmää. Siinä potilaan virtsaa ruiskutetaan kynsisammakkonaaraan nahan alle, ja jos potilas on raskaana, virtsan hormonit saavat sammakon munimaan. Rutinomaisesti näin työläisiin testeihin ei ryhdytty, vaan yleensä vasta aika paljasti, olivatko epäilyt raskaudentilasta oikeita.

Mieleeni on painunut myös kuvaus koeaamiaisesta, jota käytettiin mahavaivojen selvittelyyn. Potilas sai syödäkseen useampaa ruoka-ainetta, muistikuvieni mukaan paahtoleipää, voita ja kananmunia, jotka hieman myöhemmin imettiin mahasta paksulla letkulla tarkempia

tutkimuksia varten. Voi vain kuvitella, miten vähäisellä ruokahalulla tuo aamiainen on nautittu.

Tunnen itseni vanhaksi, kun edes muistan näitä kirjoja ja niissä kuvattuja kauheuksia. Omassa lapsuudessani monet asiat olivat jo toisin: laillisen abortin saamiseksi ei tarvinnut enää esittää kuolemansairasta, kotona tehtävien nopeiden raskaustestien mainoksia ilmestyi viikkolehtiin ja koeaamiaiset vaihtuivat endoskopiaan ja koepaloihin.

Nuo minulle tutuiksi käyneet kirjat hävitettiin joskus 90-luvulla, olivathan ne toivottomasti vanhentuneita ja siksi arvottomia. Hävittämistä ei ohjannut vain tarve saada tilaa kirjahyllyyn, vaan myös kavahdus ja pelko kirjojen vaarallisesti vanhentuneen tietomaailman edessä. Mutta nyt, neljännesvuosisata hävittämisen jälkeen, nuo kadonneet kirjat tuntuvat ajatuksissani jo kiehtovalta kappaleelta lääketieteen historiaa. Aika on hälventänyt niiden vaarallisuuden. Ne eivät ole enää epäkuranttia käyttötavaraa, vaan historiallisia dokumentteja.

Myös muotialto jättää jälkeensä kollektiivisen tietoisuuden äsken muodissa olleen esineen kavahdettavuus-

Kuva: Marke Ahonen

desta: sitä yhä kantava ja käyttävä on vaarassa leimautua naurettavaksi ja epäonnistuneeksi. Mutta epämuodikkuuskin hälvenee, kun mielikuvat ajasta, jolloin esine oli muodissa, menettävät tuoreutensa.

Olen lapsesta asti rakastanut kirpputoreja. Pidän tavareiden tutkimisesta. Äitini valittaa toisinaan, ettei kirpputoreilta löydä mitään, koska siellä on niin paljon *roinaa* ja *sotkua*. Mutta löytöjen tekemisen salaisuus on juuri ensivaikutelmien läpi astuminen. On nähtävä läpi esineiden kyvyn houkuttaa ja inhottaa. Kirpputoriesineitä lähestyttäessä on tietoisesti hylättävä tuo kaupallisten uutuuskien kohtaamisesta tuttu odotus, että joku on asettellut ne tilaan ja kontekstiin tavalla, jonka ajan salaperäinen alkemia saa juuri tuolla hetkellä vetoamaan meihin. Hyväntekeväisyyskirpputoreilla voi panna merkille senkin, miten vaikeaa ilman kontekstia vastaanotettujen esineiden tunnistaminen toisinaan on: Onko se kissanhiekkalapio vai paistinlasta? Lihanuija vai kokousväline? Mitä tällä työkalulla on tarkoitus tehdä ja mitä sillä *voisi* tehdä? Kynns käyttää esinettä toisin kuin on tarkoitettu ylittyy helpommin, kun esine hankitaan kirpputorilta, siis lähestulkoon heitteillepantuna. Ihmiset kuulemma ostavat esimerkiksi etanapannuja väripaleteiksi.

Tuore, hiljattain muotoiltu ja markkinoille tuotu esine on usein vaikea kohdata neutraalisti. On kuin meidät olisi ohjelmoitu reagoimaan uutuuteen ja päättämään kantamie sen suhteen, hyväksymään tai hylkäämään, inhoamaan tai haluamaan. Esineen tutkiminen helpottuu, kun se on jo ikääntynyt. On tyydyttävää tunnistaa siinä oman aikansa leima, kosketella sen pintaa ymmärtävin ja osaavin sormin: voimme suorastaan kuvitella arvioivamme esinettä ajan ulkopuolella. Toisaalta tulemme tietoisiksi myös esineen suhteesta oman yksilöllisen elämämme historiankaareen.

Kirjat ovat esineiden erityistapauksia, sillä kirjan ydin on sen kyky ylittää itsensä esineenä ja viedä meidät toisaalle, toden ja valheen maailmoihin ja niiden hämärille rajamaille. Tyypillinen kirjajhyly on kerroksellinen, epäharmoninen ja moniääninen kokoelma. Selkämukset katselevat meitä ilmeettömän rauhoittavina, paljastamatta kokoelman sisällä kyteviä ristiriitoja ja potentiaalisia räjähdysisiä. Aika ajoin epäajanmukaisia kirjoja poistetaan uusien tulokkaiden tieltä, kuten kävi äitini sairaanhoito-oppailla. Näiden puhdistusten selviytyjistä voi historian kulussa kehkeytyä klassikkoja, kirjajhylyn helmiä.

Olen urallani suomentanut useita antiikin ”klassikkoja”, siis eliitin tuottamaa kirjallisuutta kulttuuripiiristä, jossa naisia ja muunrotuisia pidettiin aliehittyneinä ja suorastaan epämuodostuneina olentoina. Taustalla väijyvistä vastenmielisistä arvoista huolimatta näitä teoksia kohdellaan yhä kirjajhylyn kuninkaallisina ja kulttuurikodin tunnusmerkkeinä. Tätä taustaa vasten on ollut kiintoisaa seurata *Afrikan tähdestä* käytävää keskustelua. Ilmiantamisen kulttuuri tuottaa tietysti pikavoittoja sosiaalisessa mediassa, mutta myös punnittuja puheenvuoroja pelin maailmankuvan vahingollisuudesta on käytetty, jo ennen viimeisintä kuohahdusta.¹

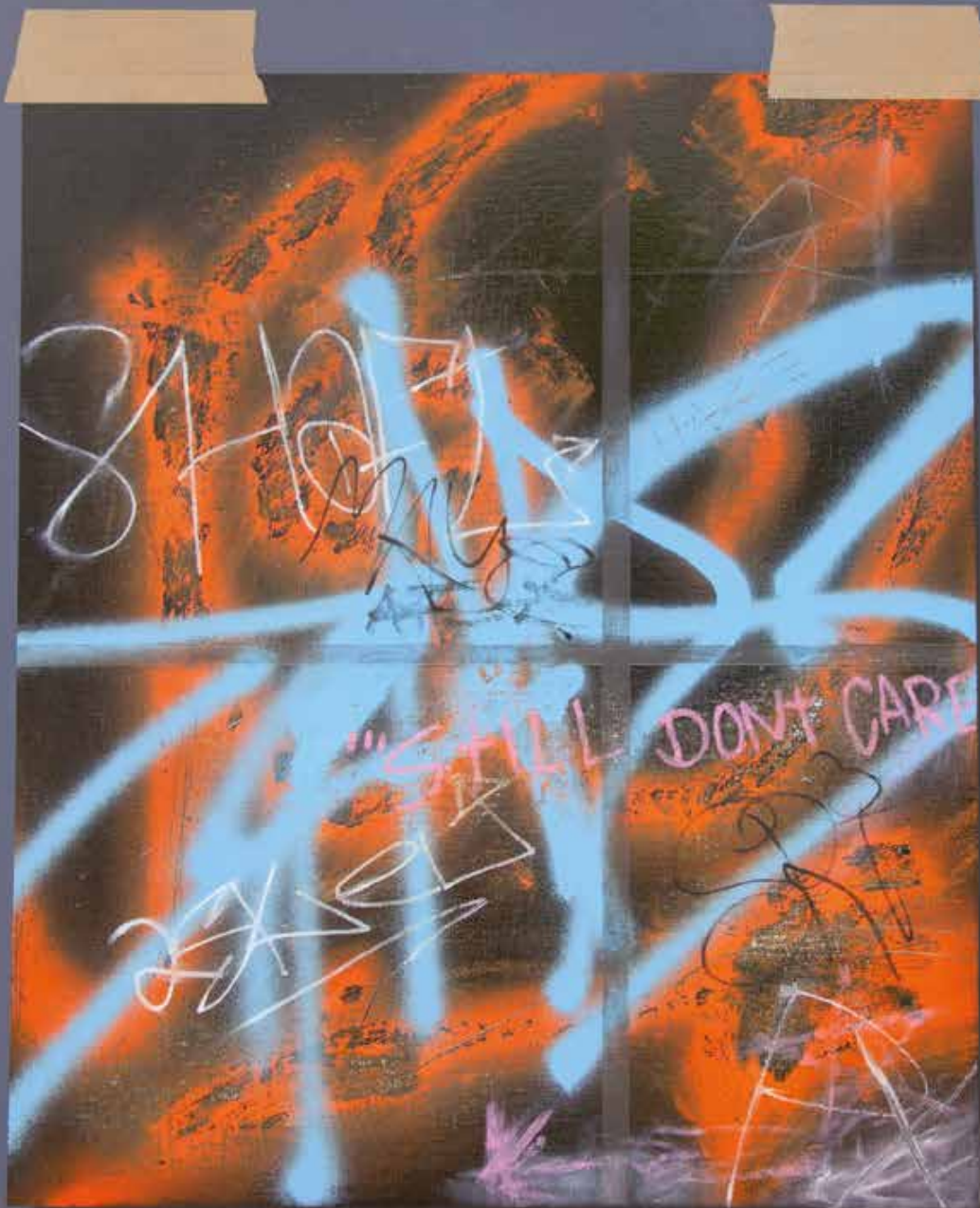
Miksi tuo nimenomainen painotuote herättää niin suuria intohimoja? *Afrikan tähti* julkaistiin vuonna 1951. Jos tuon vuoden tietokirjallisuutta ylipäänsä luetaan, sitä luetaan kuriositeettina ja dokumenttina tieteen ja yhteiskunnan muutoksesta. Tuon ajan romaaniin tarttuva tietää odottaa matkaa vieraaseen maahan. Kukaan ei vaivaudu edes kommentoimaan näiden teosten vanhentuneisuutta, vaan pyrkii pikemminkin osoittamaan niistä seikkoja, jotka vielä ovat, kaikesta huolimatta, relevantteja ja samastuttavia.

Ehkä *peliiä* on vaikea ymmärtää teokseksi, vaikka *Afrikan tähden* tapauksessa tekijän nimi on peräti painettu pelilaatikon kanteen, kuin muistuttamaan siitä, ettei kyseessä ole kollektiivisen tajuntamme tuote. Pelaaminenhan on yhdenlaista leikkiä, joka taas ymmärretään joustavaksi ja muuttuvaksi, leikin hetkellä yhdessä tuotetuksi kulttuuriksi. Pelaaminen on myös *viihdettä*, jota usein pidetään korruption salakavalana lähteenä, etenkin lapsuusiässä. Pelaaminen vaatii *osallistumista*. Peliin suostuva lupaa, että pelaa tosissaan ja on siten mukana toiminnassa, joka ei ole vain neutraalia tarkkailua ja tutkimista. Närkästys on kohdistunut myös pelin valmistajaan, joka tuottaa peliä yhä uusina, originaalille uskollisina painoksina. Mutta vanhoista kirjoistakin otetaan uusia painoksia – myös lastenkirjoista. Joskus lastenkirjallisuutta kuitenkin muokataan ajanmukaisemmaksi. Suomalaisille tutuin esimerkki lienee Peppi Pitkätossun isä, jonka titteli vaihtui joitakin vuosia sitten, kirjailijan perikunnan pitkän harkinnan jälkeen, ”n-kuninkaasta” ”Etelämeren kuninkaaksi”. Mustia kannibaaleja hallitsevan valkoisen miehen toimenkuvaan ei sentään kajottu.

Vanhojen esineiden joukosta löytyy tuskin yhtäkään synnitöntä, mutta kaunistelemattomuus on olennainen osa vanhan tavaran lumousta. Nehän ovat historian vankkumattomia, käsinkosketeltavia todistajia. Meillä on yhä tallessa 40 vuotta vanha *Afrikan tähti*. Lapsuuden pelisessioista muistan lähinnä suuren pelkonin rosvoja kohtaan. Ne piti lopulta poistaa pelistä kokonaan. Olen katsellut pelilautaa tarkemmin vasta nyt, kun pelaan peliä lapseni kanssa. Siellähän on tosiaan eläimiä ja ihmisiä. Jaksamme harvoin lukea edes paikannimiä, joiden ääntämys on meille mysteeri. Epäolennaiset yksityiskohdat eivät hidasta meitä, kun pelinappulamme kiitävät ristiin rastiin vierasta mannerta ahneuden kiilto silmissä, aivan kuin peliin olisi todellakin koodattu globaalin kapitalismin koko kuva. Tai ehkä kirkasväriset pelinappulamme ovat sittenkin milleniaaleja, jotka etenevät epävarmaa elämänpolkua, rosvoa peläten, pikavoittoa toivoen – ja törsäävät sitten tuon kaivatun pikavoiton ensi tilassa lentolippuihin.

Viite

- 1 Ks. esim. Stina Alapirtti, *Afrikan tähden* loi 19-vuotias Tarzan-kirjojen fani kolonialismin kulta-aikana – miten peliin pitäisi nyt suhtautua? *Yle.fi* 19.10.2021. Verkossa: yle.fi/uutiset/3-12150800



Demokratiaa ilman liberalismia?

Carl Schmitt parlamentarismien kriisistä ja illiberaalin demokratian aatehistorialliset juuret

Äärioikeistolaisuutta voidaan vastustaa tehokkaasti vain, jos ymmärrämme kriittisesti sen ajatusmaailman sisäistä logiikkaa. Tästä syystä on palattava 1920- ja 1930-lukujen Eurooppaan, modernien fasististen ideologioiden syntykontekstiin. Carl Schmittin poliittinen ajattelu ja etenkin hänen ajatuksensa demokratian ja liberalismien vastakkaisuudesta tarjoavat hedelmällisen perustan äärioikeistolaisen käsitemaailman jäsentämiseen sekä valaisevan historiallisen vertailukohtaan nykypäivän uudelleenlaisille äärioikeistolaisuuden muodoille. Schmittin liberalismia ja parlamentarismia kohtaan esittämä radikaali kritiikki ja hänen ideologinen pyrkimyksensä erottaa demokratian käsite kummastakin auttaa ymmärtämään parhailaan muodostumassa olevia illiberaaleiksi demokratioiksi kutsuttuja hallintomuotoja, joita kuvaa oikeusvaltion mureneminen sekä niin sanottujen modernien liberaalien länsimaisten oikeusihanteiden halveksunta.

Johdanto: 1900-luvun alun Eurooppa ja fasismien nousu – nykyisen äärioikeiston historiallisten juurien jäljillä

Kahta Euroopan unionin jäsenvaltiota, Unkaria ja Puolaa, luonnehditaan tänä päivänä usein ”illiberaaleiksi demokratioiksi”. Tutkijat ovat luonnehtineet kumpaakin maata paradigmaattisiksi esimerkeiksi valtioista, jotka eivät kunnioita oikeusvaltion peruseriaatteita – valtioiksi, joissa nykyhallintojen poliittiset toimet ovat murentaneet vallan kolmijakoa ja yksilöiden perusoikeuksia.¹ Nämä kehityskulut näkyvät kenties kaikkein konkreettisimmin lainsäädännössä, jonka tarkoituksena on rajoittaa esimerkiksi seksuaalivähemmistöjen oikeuksia tai Puolan tapauksessa naisten aborttioikeutta.² Muita esimerkkejä (eri tavoilla) illiberaaleista valtioista on helppo löytää myös Euroopan rajoilta: Putinin Venäjältä³ ja Erdoganin Turkista⁴, joissa demokratian vastaiset käytännöt ja sortotoimet ovat vahvistuneet viime vuosina.⁵ Myös oikeistopopulismien esiinnousu Euroopan unionin sisällä viimeisen reilun vuosikymmenen aikana herättää kysymyksen liberaalin arvomaailman laajemmasta rapistumisesta sekä autoritaarista valtiomallia kannattavien poliittisten liikkeiden kasvaneesta vaikutusvallasta.⁶

Esitän tässä artikkelissa, että ajatusta *illiberaalista demokratiasta* voidaan hahmotella ja jäsentää tunnetun saksalaisen oikeusteoreetikon ja poliittisen ajattelijan, Carl Schmittin (1888–1985), kirjoitusten avulla. Illiberaali demokratia ymmärretään tällöin kansanvaltana, joka ei perustu yksilön perusoikeuksien koskemattomuuteen ja vallan kolmijako-oppiin vaan suvereenin valtiovalan oi-

keuteen rikkoa näitä oikeusvaltion peruspilareita vastaan tarpeen vaatiessa. Schmittin vuonna 1923 ilmestynyt teos *Die Geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus* on yksi tunnetuimmista yrityksistä muotoilla teoriaa antiliberaalista valtiosta. Schmitt täydensi ja tarkensi kirjassa esittämiään argumentteja kattavalla johdannolla, joka lisättiin vuonna 1926 julkaistuun toiseen laitokseen. Teoksen johdanto ilmestyy tässä *niin & näin* -lehden numerossa suomennoksenani otsikolla ”Parlamentarismien ja demokratian ristiriidasta”.

Tässä ja muissa teoksissaan Schmitt kehitti ajatusta valtiosta, jota voitaisiin kutsua demokraattiseksi siitä huolimatta, ettei se välttämättä kunnioita yksilön perusoikeuksia tai modernin länsimaisten oikeusvaltion (saksaksi *Rechtsstaat*) perusvelvoitteita. Kirjan keskeiset teesit voidaan kiteyttää kolmeen toisiinsa kytkeytyvään tavoitteeseen: (1) osoittaa, että liberalismi ja demokratia edustavat kahta toisilleen täysin vastakkaista ja yhteensovittamatonta ajatusmaailmaa; (2) argumentoida, että parlamentarismi on liberaalista ajatusmaailmasta loogisesti seuraava poliittisen hallinnan muoto, joka rajoittaa demokraattista suvereenia valtaa radikaalisti; ja (3) väittää, että 1920-luvun alkupuolen ääri-ideologioita eli italia-laista fasismia ja neuvostobolševismia voidaan itse asiassa perustellusti kuvata huomattavasti demokraattisemmiksi hallintomuodoiksi kuin länsimaista parlamentarismia ja liberaalia demokratiaa.

Schmittin käsitteelliset erottelut pohjautuvat yritykseen vastata Weimarin tasavallan aikakauden monimutkaiseen sisä- ja ulkopoliittiseen tilanteeseen. Saksan sisäpoliittinen asetelma oli yhtäältä äärimmäisen jännitteinen: parlamentarismia halveksuneet kansallisso-

sialistit ja kommunistit pyrkivät hyödyntämään edustuksellista valtaa sen tuhoamiseksi. Toisaalta Weimarin tasavallan syntyä varjostivat osaltaan myös keskeiset maailmanpolitiikan tapahtumat, kuten Versailles'n rauhansopimus, jossa Saksa tuomittiin syylliseksi sotaan ja maksamaan valtavat sotakorvaukset, sekä uudenlaisten kansainvälisten poliittisten järjestöjen kuten Kansainliiton perustaminen. Myös Yhdysvaltain nousu uudelleenlaiseen hegemoniseen asemaan maailmanpolitiikassa sekä erilaisten äärioikeistolaisten ideologioiden kehittyminen Euroopassa – fasismien nousu Italiassa sekä myöhemmin kansallissosialismin voittokulku Saksassa, Francon vallankaappaus Espanjassa ja samankaltaisten ideoiden kasvava vaikutusvalta muualla – muuttivat länsimaista poliittista kenttää radikaalisti.⁸ Tässä monitasoisessa historiallisessa tilanteessa Weimarin Saksa näytti olevan ikään kuin modernin oikeusvaltion ja sen perustavien kysymysten koelaboratorio⁹. Vaikka maailmansotien välisen ajan ja nykypäivän Euroopan poliittiset tilanteet eroavat olennaisesti toisistaan, Schmittin poliittisen ajattelun vaikutus nykyisten illiberaalien demokratioiden tai autoritaaristen valtioiden kehittymiseen kertoo joka tapauksessa Schmittin ajankohtaisuudesta¹⁰.

Analysoin seuraavaksi jokaista Schmittin kolmesta provosoivasta teesistä yksitellen. Esitän, että Schmittin epäintuitiiviset käsitteelliset jaottelut tarjoavat hedelmällisen tavan ymmärtää ja eritellä kriittisesti nykypäivän äärioikeistolaisen poliittisen ajattelun historiallisia juuria ja peruslähtökohtia, etenkin ajatusta illiberaalista tai antiliberaalista valtiosta, joka ei perustu perusoikeuksien loukkaamattomuudelle. Haluan korostaa, ettei ymmärtäminen tässä yhteydessä missään tapauksessa tarkoita Schmittin tai muiden vastaavien teoreetikoiden ajatusten *hyväksymistä*. Schmittin kaltaisen äärioikeistolaisen ajattelijan tekstejä on luettava kriittisesti¹¹. Viittaaan ymmärtämisellä, Hannah Arendtin poliittisen ajattelun hengessä, nimenomaan *kriittiseen* yritykseen ymmärtää äärioikeistolaisen ideologisen ajattelutavan sisäistä rakennetta ja niitä syitä, jotka tekevät tällaisista ajatuksista puoleensavetäviä¹².

Artikkelin tarkoituksena on tutkia, kuinka Schmitt pyrkii tekemään omasta äärioikeistolaisesta poliittisesta ajattelustaan salonkikelpoista määrittelemällä demokratian käsitteen uudelleen ja kaappaamalla sen omaan käyttöönsä. Schmittin yritys erottaa liberalismi ja parlamentarismi demokratiasta on tosiasiaa retorinen silmäkääntötempu, jonka tarkoituksena on verhota nationalistinen ja vähemmistöjä sortava politiikka demokratian käsitteeseen nojaavaan poliittiseen diskurssiin. Demokratian käsitteen kaappaaminen ideologisten ja poliittisten tarkoituserien retoriseksi välineeksi muodostaa kiinnostavan yhteyden äärioikeistolaisen ajattelun historian ja nykypäivän uusien muotojen välille. Sekä tämän artikkelin että Schmittin tekstin suomennoksen tehtävänä on edellä kuvatussa valossa ymmärtää kriittisesti niitä äärioikeistolaisia ajatuksia, joiden uutta nousua todistamme tällä hetkellä Euroopassa.

Schmittin liberalismikritiikki

Schmittin parlamentarismien kriisiä käsittelevän teoksen perusajatuksena ja teoreettisena lähtökohtana on yritys osoittaa, että liberalismi ja demokratia ovat kaksi täysin erilaista ajatusmaailmaa, jotka perustuvat erilaisille lähtöoletuksille ja toimivat toisilleen vastakkaisilla tavoilla. Siinä missä liberalismien peruskäsite ja metafyyminen pohja on paikannettavissa ajatukselle *suvereenista yksilöstä*, perustuu demokratia ajatukselle *suvereenista kansanvallasta*. Liberalismin ajatusmaailma rakentuu ajatukselle kaikkien ihmisyksilöiden absoluuttisesta tasa-arvosta ihmisinä. Demokratian lähtökohtana taas on yhden poliittisesti järjestäytyneen kansan sisäinen tasa-arvo, joka tulee erottaa muista maailman kansoista ja tasa-arvokäsityksistä.¹³ Demokratian ytimessä on aina näkemys tasa-arvosta, jolla täytyy olla jokin substantiaalinen perusta: sen lähteenä voi olla yhtä hyvin näkemys yhden kansan jakamasta traditiosta, uskonnosta, rodusta tai kansakunnasta. Kuten kaikki poliittiset käsitteet Schmittin katsannossa, myös demokraattisen tasa-arvon käsite viittaa ystävän ja vihollisen erottelun mahdollisuuteen: moderni, demokraattisten valtioiden poliittinen pluriversumi koostuu välttämättä useista kamppailevista tasa-arvoa koskevista näkemyksistä. Koska liberalismia määrittelee idea ihmisten universaalista tasa-arvosta, jossa ei voida erotella vihollista ja ystävää toisistaan, se on Schmittin mukaan radikaalin antidemokraattista ja epäpoliittista.¹⁴

Tästä huolimatta Schmitt katsoo myös, että jokainen moderni oikeusvaltio – ja Weimarin tasavalta on Schmittin mukaan tyypillinen esimerkki modernista *Rechtsstaatista*¹⁵ – sekoittaa välttämättä piirteitä sekä liberaalista että demokraattisesta ajatusmaailmasta. Schmittin 1920-luvun yhteiskuntakriittisten polemiikkien tarkoituksena onkin korostaa, että ”[m]oderni massademokratia perustuu [liberalismin ja demokratian] epäselvään suhteeseen.”¹⁶ Pääteoksessaan *Verfassungslehre* (1928) Schmitt erottaa juuri tässä mielessä modernien oikeusvaltioiden liberaalin ”oikeusvaltiollisen” tai ihmisen ja perusoikeudet takaavan osan¹⁷ sen demokraattisesta tai ”poliittisesta” osasta, jossa heijastuu päätös kansan poliittisen eksistenssin konkreettisesta muodosta ja edustuksellisuuden välineistä¹⁸. Yhtäältä moderni oikeusvaltio on siis demokraattinen siinä määrin kuin sen hallintomuoto ja lainsäädäntö *kanavoivat* kansanvaltaa ja -tahtoa; toisaalta moderni oikeusvaltio on myös liberaali siinä määrin kuin se *rajoittaa* kansanvaltaa ja -tahtoa sekä vallan kolmijako-opin että perustuslakiin kirjattujen yksilön oikeuksien ja perusoikeuksien avulla.

Schmittille modernissa valtiosääntöoikeudessa on kyse nimenomaan näiden kahden keskenään ristiriidassa olevien elementtien välisestä tasapainottelusta. Schmitt katsoi, että Weimarin perustuslaki oli kompromissiluonteestaan huolimatta Saksan kansan tahdon aito ja legitiimi ilmaus.¹⁹ Samalla hän kuitenkin argumentoi, että Weimarin perustuslain keskeinen ongelma oli juuri perustava epätasapaino sen demokraattisten ja

”Schmittin liberalismikritiikin ydinajatus on, että liberalismi pyrkii hävittämään, piilottamaan ja salaamaan politiikan välttämällä konfliktia; se yrittää siirtää poliittiset konfliktit ’puheisiin, lehdistöön ja parlamenttiin.’”

liberaalien osien välillä; liberaalien elementtien hallitseva rooli uhkasi tehdä parlamentaarisen valtion toimintakyvyttömäksi ja rajata tehokkaan toimeenpanevan valtakäytön politiikan ulkopuolelle. Schmittin kuuluisa teoria poikkeustilasta tulee ymmärtää nimenomaan tässä kontekstissa: Weimarin perustuslain artikla 48, jossa säädettiin Saksan poikkeustilalainsäädännöstä, toi Schmittin mukaan välttämättä esiin demokraattisen valtion suverenin ytimen – valtainstanssin, jonka olisi pakko nousta esiin poliittisissa hätätapauksissa. Tällaisessa tilanteessa oikeusvaltion liberaali osa oli mahdollista syrjäyttää väliaikaisesti sen demokraattisten elementtien hyväksi ja niiden suojelemiseksi.²⁰

Ottaen huomioon kaiken edellä mainitun on hämmentävää, että Schmittiä on usein erheellisesti tulkittu jonkinlaisena autoritaarisen liberalismiin *puolustajana*²¹. Tällainen tulkinta on mahdollinen vain rajatussa mielessä. Kirjoittaessaan oikeusteoreettista pääteostaan *Verfassungslehre* Schmitt totesi avoimesti toiselle Weimarin aikakauden merkittävälle oikeusteoreetikolle, Rudolf Smendille, että hänen teoksensa tarkoituksena ei ollut enempää eikä vähempää kuin ”riisua liberalismiin kuolinnaamio”²². Schmittin laajemman liberalismikritiikin ydinajatus on, että liberalismi pyrkii hävittämään, piilottamaan ja salaamaan politiikan välttämällä konfliktia; se yrittää siirtää poliittiset konfliktit ”puheisiin, lehdistöön ja parlamenttiin”²³. Liberalismi alistaa poliittisen eettisen alaisuuteen sekä taloudelliseen ja tekniseen hallinnallisuuteen²⁴. Kuten Schmittin ihannoimalle, 1800-luvun alkupuolella vaikuttaneelle espanjalaiselle konservatiivijattelijalle Donoso Cortésille, myös Schmittille itselleen liberaalit porvarit muodostavat epäpoliittisen ”keskustelevan luokan”²⁵. Cortésiin hyväksyvästi viitaten Schmitt toteaa, että valtio pystyy säilyttämään liberaalin muotonsa vain niin kauan kuin ratkaisevaa päätöstä voidaan välttää tai siirtää; vain niin kauan kuin kysymyksen ”Kristus vai Barabbas?” voidaan vastata asetta-

malla se tutkintakomission alaiseksi²⁶. Juuri tällaisten ratkaisevien päätösten tekemiseen Weimarin tasavalta osoitautui kyvyttömäksi ennen natsien valtaannousua.

Schmittin ajattelun ytimessä oli 1920-luvun alusta saakka vakaumus siitä, että hänen oma ystävän ja vihollisen erottelulle nojaava teoriansa poliittisesta kykeni ”asettamaan kysymyksen oikein iskulauseiden sekamelskan keskellä”²⁷. Siinä missä liberaali maailmankatsomus pyrkii poistamaan konfliktit maailmasta ja neutralisoimaan todellisen poliittisen kamppailun pelkäksi keskusteluksi, kaupanteoksi ja kompromisseiksi, Schmitt argumentoi, että poliittisen alue tuo aina välttämättä esiin nimenomaan ne kaikkein perustavimmat metafysiset vakaumukset, joista ihmiset kieltäytyvät neuvottelemasta ja joiden puolesta he ovat tarvittaessa valmiita kuolemaan. Pelkistäessään ihmiset abstraktisti tasa-arvoisiksi olennoiksi liberaali maailmankuva kieltäytyy Schmittin mukaan näkemästä sitä tosiasiaa, että ”[p]oliittisen alueella ihmiset eivät kohtaa toisia ihmisiä abstraktisti ihmisinä vaan *poliittisesti* motivoituneina ja *poliittisesti* määrittäytyneinä ihmisinä”²⁸.

Keskustelu ja julkisuus parlamentaarisen politiikan periaatteina

Schmittin erottelu liberalismiin ja demokratian välillä luo pohjan hänen parlamentarismien kritiikilleen. Schmitt argumentoi, että moderni parlamentarismi on liberaalista ajatusmaailmasta loogisesti seuraava *keskustelulle* perustuva hallintomuoto, joka sekä kanavoi että rajoittaa suoraa kansanvaltaa. Vedoten Montesquieun klassikko-teoksessaan *De l'esprit des lois* (1748) esittämään ideaan eri valtiomuodoille ominaisista hallinnan periaatteista Schmitt esittää, että ”jokaisella suurella instituutiolla [...] on ennakkoehtonaan omat erityiset ja sille tyypilliset ideansa.”²⁹ Vain palaamalla parlamentarismien alkulähteille ja sen varhaisimpien teoreetikoiden – Edmund Burken,



Jeremy Benthamin, François Guizot'n ja John Stuart Millin – ajatuksiin voidaan Schmittin mukaan parlamentarismi esittää omaperäisenä hallitsemisen tapana ja poliittisena järjestelmänä, jolla on kyky ”puolustaa henkistä ylivoimaisuuttaan sekä suoraa demokratiaa että bolševismia ja fasismia vastaan”³⁰. Schmitt paikantaa parlamentarismien perustavan periaatteen ja ”henkisen perustan” keskusteluun ja julkisuuteen: avoimeen ja julkiseen ”mielipiteiden kamppailuun”³¹. Mitä Schmitt tarkoittaa näillä periaatteilla? Hän määrittelee julkisen keskustelun käsitteen seuraavasti:

”Keskustelu tarkoittaa mielipiteiden vaihtoa, jonka hallitsevana päämääränä on joko vakuuttaa vastustaja rationaalisiin argumentein jonkin asian totuudesta ja oikeellisuudesta tai itse tulla vakuutetuksi jonkin asian totuudesta ja oikeellisuudesta [...]. Keskusteluun kuuluvat premisseinä jaetut vakaumukset: valmius antaa vakuuttaa itsensä, riippumattomuus puolueyhteyksistä, puolueettomuus itsekkäiden intressien suhteen.”³²

Parlamentarismien kriisi juontuu siitä, että näistä perustavista periaatteista on tullut uhanalaisia: edellä kuvatun kaltainen intressittömyys on Schmittin mukaan käynyt mahdottomaksi. Puolueet eivät enää representoi kansaa ja julkisuudessa keskustelevia mielipiteitä, vaan niistä on tullut yksityisiä etuja edustavia ”sosiaalisia ja taloudellisia vallan keskittymiä”. Nykytilanteessa ”kaikki julkiset asiat ovat muuttuneet puolueiden ja kannattajakuntien kiistakapuloiksi ja kompromisseiksi”. Kun julkisten asioiden hoito muuttuu kaupankäynniksi suljettujen ovien takana ja puolueiden omien vallankäytön mahdollisuuksien laskennalliseksi maksimoimiseksi, itse politiikasta uhkaa tulla pelkkä ”halveksuttu liiketoimi” ja julkisesta keskustelusta vain ”tyhjä muodollisuus”. Sen sijaan, että puolueet representoivat kansaa ja kävisivät avointa julkista keskustelua, joka tähtäisi vakuuttamaan vastustajan omien argumenttien oikeellisuudesta, ne edustavat vain omia eturyhmiään ja pyrkivät voittamaan massat puolelleen käyttämällä propagandaa, joka vetoaa massojen ”lähimpiin intresseihin ja intohimoihin”³³.

Edellä mainituille parlamentarismien klassisille ajattelijoille parlamentarismi oli Schmittin mukaan *government by discussion* – keskustelulle perustuva hallintomuoto, joka kykeni nostamaan esiin kaikkein lahjakaimmat poliittiset edustajat. Tätä uskoa parlamenttiin ei Schmittin mukaan ollut enää 1920-luvulla olemassa.³⁴ Demokratian ja liberalismien yhteinen voittokulku 1800- ja 1900-luvuilla on Schmittin katsannossa hämärtänyt sen tosiasian, että liberaali parlamentarismi ja demokratia nousevat tosiasiaa täysin toisilleen vieraista ajatusmaailmoista. Vaikka liberalismi ja demokratia voivat liittyä toisiinsa – aivan kuten sosialismi ja demokratiakin – täytyy jokaisen valtion Schmittin mukaan poikkeustilan edessä päättää perustavista elementeistään.³⁵ Schmitt kuvaa parlamentarismien kriittistä tilaa metaforisesti: ”[A]ivan kuin joku olisi maalannut moderniin keskustelunlämmityksellä toimivaan patteriin pu-

naisia liekkejä saadakseen aikaan illuusion loimuavasta tulesta.”³⁶

Tämä parlamentarismien radikaali kritiikki perustuu sekä 1920-luvun Weimarin tasavallan radikalisoituneeseen poliittiseen tilanteeseen että Schmittin näemykseen parlamentarismia innoittavan liberalismien ja sille vastakkaisen demokraattisen ajattelutavan perustavista eroavaisuuksista:

”Usko parlamentarismiin, *government by discussioniin* [keskustelun hallintomuotoon], kuuluu liberalismien ajatusmaailmaan. Se ei kuulu demokratiaan. Liberalismi ja demokratia täytyy erottaa toisistaan, jotta modernin massademokratian muodostava, heterogeenista elementeistä yhteen koottu kokonaisuus voidaan tunnustaa.

Jokainen todellinen demokratia perustuu siihen, ettei ainoastaan tasa-arvoisia kohdella tasa-arvoisina, vaan välttämättä myös epätasa-arvoisia kohdellaan epätasa-arvoisina. Ensinnäkin demokratiaan kuuluu välttämättä homogeenisuus, ja toiseksi – tarpeen vaatiessa – heterogeenisuuden ulossulkeminen tai tuhoaminen.”³⁷

Kaikkein olennaisin ero demokratian ja liberalismien välillä on niiden täysin erilainen käsitys tasa-arvosta. Demokraattinen tasa-arvo perustuu aina johonkin substanssiin. Sen perusta ei voi Schmittin mukaan olla puhtaan taloudellinen, vaan sen tulee nojata esimerkiksi jaettuihin fyysisiin tai henkisiin ominaisuuksiin, yhteiseen uskuntoon tai, kuten pääasiassa 1800-luvulta lähtien, kuvitelmaan yhtenäisestä kansakunnasta. Koska demokraattinen tasa-arvo on *poliittista* – ystävän ja vihollisen toisistaan erottelevaa – siihen kuuluu välttämättä aina näkemys epätasa-arvosta.³⁸ Liberaali näkemys ihmisten välisestä universaalista ja absoluuttisesta tasa-arvosta ei ole Schmittin mukaan lainkaan poliittista, koska sen avulla ei voida erotella ystävää ja vihollista toisistaan: ”Kaikkien ihmisten tasa-arvo ihmisinä ei ole demokratiaa, vaan tietty liberalismien muoto; ei valtiomuoto vaan yksilöllis-humanitääriin moraalinen maailmankatsomus.”³⁹ Tämän käsitteellisen erottelunsa tueksi Schmitt antaa kaksi esimerkkiä demokratian ”poliittisesta voimasta” sulkea epätasa-arvoinen vihollinen ulos tasa-arvon piiristä: Turkin ”armottoman” turkkilaistamispolitiikan, etunenässä kreikkalaisten väkivaltaiset karkotukset, sekä Australian ja muun Brittiläisen kansainyhteisön tavan hyväksyä ainoastaan ”oikean tyyppisiä uudisasukkaita”⁴⁰.

Näiden ajatusten pohjalta Schmitt tunnustaa kolme erillistä mutta toisiinsa läheisesti liittyvää modernia maailmaa ja Eurooppaa koskevaa kriisiä: demokratian kriisin, parlamentarismien kriisin ja modernin valtion kriisin.⁴¹ Demokratian sekoittaminen liberalismiin uhkaa hävittää kansanvallan alkuperäisen idean; Schmittille parlamentarismi edustaa ensisijaisesti liberaalia yritystä *rajoittaa* kansanvaltaa antamalla se salaisilla vaaleilla valittujen edustajien käsiin. Schmitt kritisoiakin vaalijärjestelmää ja salaisia vaaleja epademokraattisiksi instituutioiksi provokatiivisin sanakääntein:

”Yksinkertaisen iskevä lause tiivistää Schmittin parlamentarismikritiikin: ’Suvereeni katoaa äänestyskopissa.’”

”Ajatus, että kansa voisi ilmaista tahtonsa vain siten, että jokainen yksittäinen kansalainen antaa äänensä syvimmissä salaisuudessa ja täydellisessä eristyneisyydessä, eli poistumatta yksityisen ja vastuuttomuuden alueilta, ’suojelun’ alaisena ja ’huomaamatta’ – kuten Saksan äänestyslainsäädäntö määrää – minkä jälkeen jokainen yksittäinen ääni rekisteröidään ja aritmeettinen enemmistö lasketaan, kuuluu ei-demokraattisiin, 1800-luvulla liberaalien perusajatusten kanssa sekoittumisen kautta syntyneisiin kuvitelmiin. Täysin perustuvat totuudet ovat täten joutuneet unohduksiin ja ovat nykypäivän valtio-opille nähtävästi tuntemattomia.”⁴²

Schmittin kompromissiton näkemys on, että kansa on julkisen oikeuden käsite: kansa voi ylipäätään olla olemassa vain *julkisuuden* alueella. Yksittäisten äänestäjien ”aritmeettinen enemmistö” voi ilmaista kansan tahtoa tai julkista mielipidettä korkeintaan puutteellisesti; parlamentti on Schmittille ”keinotekoinen koneisto”, joka rajoittaa suoraa demokratiaa ja sen vitaliteettia:

”Kansan tahto voidaan ilmaista demokraattisesti yhtä hyvin ja paremminkin huutoäänestyksellä, *acclamation*, itsestään selvän ja vastaansanomattoman paikalla olemisen keinoin, kuin tukeutumalla siihen tilastolliseen koneistoon, jota on kehitetty niin tarkalla huolella puolen vuosisadan ajan. Mitä vahvempi demokraattisen tunteen voima on, sitä varmempi on havainto, että demokratia on jotain muuta kuin salaisten äänien rekisteröintimenetelmä.”⁴³

”Suvereeni katoaa äänestyskopissa.”⁴⁴ Tämä yksinkertaisen iskevä lause tiivistää Schmittin parlamentarismikritiikin. Schmittin suoran demokratian puolustuspuhe on kuitenkin pelkkää silmänlumetta. Vaikka hän esittää itsensä parlamentarismia käsittelevissä teoksissaan ”demokratiaa” puolustavana liberalismiin vastustajana, hän ei käsittele suoraa demokratiaa omana valtiomuotonaan

muutamaa lausetta enempää. Sen sijaan Schmitt päätyy lopulta vertailemaan neuvostobolševismia ja italialaista fasismia suoran demokratian kahtena erilaisena muotona.

Kritiikistä ideologiaan: fasismi ja bolševismi ”demokraattisina” hallintomuotoina

Juuri Weimarin tasavallan ongelmat saavat Schmittin etsimään erilaista valtiomallia muualta Euroopasta. Parlamentarismia käsittelevässä teoksessaan Schmitt argumentoi avoimen poliittisesti, että bolševismi ja fasismi voivat olla olennaisesti demokraattisempia kuin liberaaliparlamentaariset monipuoluejärjestelmät: ”[D]iktatoriset ja tsaristiset menetot eivät ole ainoastaan kansan *acclamation* kannattelemia, vaan ne voivat olla myös demokraattisen substanssin ja voiman suoria ilmauksia.”⁴⁵ Koska näissä hallintomuodoissa johtaja (Italia) tai puoluejohto (Neuvostoliitto) kanavoi oletetun kansan tahdon ilman parlamentin väliintuloa, Schmitt argumentoi, että ”[b]olševismi ja fasismi, kuten jokainen diktatuuri, ovat [...] antiliberaaleja, mutta eivät välttämättä antidemokraattisia.”⁴⁶

Schmitt avaa fasismin ja bolševismin ideologista vastakkainasettelua ranskalaisen politiikan teoreetikon Georges Sorelin ajatusten pohjalta. Schmitt hahmottelee Sorelin tukeutuen myytiin poliittista teoriaa, jonka mukaan kaiken maailmanhistoriallisesti merkittävän poliittisen toiminnan kriteerinä on juuri sen voima nousta myytiliksi: Kreikan *poliksessa* myyttinä toimi maine ja kunnia; kristikunnassa tuomiopäivän odotus; Ranskan vallankumouksen myytti taas oli usko hyveeseen ja vallankumoukselliseen vapauteen, ja Saksan vuonna 1813 Napoleonin vastaan käymissä sodissa myyttiksi kohosi kansallinen henki. Schmittin mukaan 1900-luvun poliittista kenttää hallitsee kaksi toisilleen vastakkaista poliittista myyttiä: vasemmistolainen ajatus luokkataistelusta ja yleislakosta sekä nationalistinen idea kansakunnasta. Schmitt paikantaa kansallismyytin selkeimmän nykyil-

mentymän Mussolinin Italiaan ja luokkataistelun idean Leninin Venäjälle. Schmitt julistaa, että näistä kahdesta juuri kansallismyytti on voimakkaampi.⁴⁷

Vaikka Schmitt hyväksyikin oikeusteoreettisessa pääteoksessaan *Verfassungslehre*sä liberaalidemokraattisen valtion modernin politiikan perusyksiköksi, hän kuitenkin katsoi läpi 1920-luvun, että Weimarin tasavallan keskeinen ongelma oli nimenomaan sen perustuslain liian liberaalissa luonteessa. Ennen Weimarin demokratian hylkäämistä vuonna 1933 Schmitt argumentoi, että Weimarin valtiomuodon sekava ja epäselvä luonne antaa tasavaltalaista systeemiä hyväksikäyttävälle ja sen kumoamaan pyrkiville puolueille mahdollisuuden nousta valtaan ja tämän jälkeen sulkea ovi perässään.⁴⁸ Tämän estämiseksi Schmitt puolusti valtakunnan presidentin valtaoikeuksien lisäämistä ja monipuoluejärjestelmän korjaamista kohti autoritaarisempaa valtiomallia. Tässä Schmittin mallina toimi nimenomaan fasistinen Italia.⁴⁹

Etenkin 1920-luvulla Schmitt ihaili fasistista Italiaa ja Mussolinia varauksettomasti ja kritiikittömästi. Schmittin ystävä ja oppilas Ernst Rudolf Huber kertoo tämän todenneen vuonna 1926 erään Mussoliniin kohdistetun epäonnistuneen murhayrityksen jälkeen, että hänelle Mussolinin kuolema olisi ollut ”suurin mahdollinen kuviteltavissa oleva epäonni poliittisen alueella”. Myös kirkkohistorioitsija Wilhelm Neuss muistelee Schmittin todenneen hänelle, että Mussolinin elämä on ”kaikkein arvokkain eurooppalaisen ihmiskunnan näkökulmasta”, ja korostaneen, että Mussolinin mahdollinen kuolema olisi järkyttänyt häntä enemmän kuin lähisukulaisen.⁵⁰ Italiaa ja Schmittiä tutkinut Wolfgang Schieder painottaa osuvasti, että edellä mainituista ihailevista toteamuksista huolimatta Schmitt ei tosiasiaa kuitenkaan tiennyt juuri mitään Italian varsinaisesta yhteiskunnallisesta ja poliittisesta todellisuudesta, vaan hänen näkemyksensä fasismista perustuivat todellisuudesta irtautuneille kuvitelmaille ja idealisoinnille.⁵¹ Millainen rooli fasistisella Italialla siis on Schmittin ajattelussa? Schmittille Mussolinin Italia on äärimmäisen idealisoitu teoreettinen malli vahvasta valtiosta, joka voisi näyttää mahdollisen tien vahvan valtiollisuuden aikakauden palauttamiseen. Schmittin ihannoiman ”vahvan valtion” olemukseen kuuluu, että se nousee kaikkien muiden inhimillisten vastakkainasetteluiden yläpuolelle korkeimpana, kolmantena osapuolena; toisin kuin heikko tasavaltalainen Weimar, Mussolinin Italia kykeni Schmittin mielestä juuri tähän. Schmitt katsoi, että fasistisessa Italiassa poliittisen idean representaatio toteutui paremmin kuin liberaalidemokraattisissa valtioissa.⁵²

Schmittin kritiikki Weimaria ja parlamentaarista liberaalidemokratiaa kohtaan voimistui 1930-luvun alussa. Sarjassa poliittisesti värittyneitä kirjoituksia Schmitt kuvailee Weimarin tasavallan ”kvantitatiivisesti totaalisiksi” valtioiksi, joka sotkeutuu mielivaltaisesti kaikille yksityisen elämänalueille, mutta ei tästä huolimatta pysty säilyttämään poliittista yhtenäisyyttä ja päätöksentekokykyä tai edes puolustautumaan vallankumouk-

sellisten puolueiden radikaalilta poliitikalta. Taustalla on Schmittin mukaan historiallinen kehityskulku, jossa Euroopan valtiot muuttuvat 1600- ja 1700-lukujen absolutistisista monarkioista neutraaleiksi liberaalidemokraattisiksi (kansallis)valtioiksi 1800-luvulla ja lopulta kaikille elämänalueille tunkeutuviksi totaalisiksi valtioiksi 1900-luvun alussa. Schmittille Weimar edustaa tämän valtion poliittisen valtamonopolin historiallisen rapistumisen huipentumaa. Tätä poliittisen ykseyden asteittaista hajoamista koskevaa kertomusta vasten Schmitt esittää jälleen Mussolinin fasistisen Italian ihailevaan sävyyn ”kvalitatiivisesti totaalisena valtiona”, joka on säilyttänyt homogeenisuuden ja kyvyn poliittisiin päätöksiin. Schmittin puheessa ”totaalisesta” valtiosta on siis kaksi momenttia: Weimar on Schmittin mukaan totaalinen valtio sen poliittisen *heikkouden* vuoksi; fasistisen Italian totalisuus valtiona taas johtuu juuri sen yhtenäisyydestä ja *vahvuudesta*.⁵³

Schmittille suora demokratia tarkoitti autoritaarista hallintoa tai suoranaista diktatuuria. Hänen argumenttinsa on radikaali: Fasismi ei ole ainoastaan mahdollista demokratian kontekstissa, vaan hänelle fasismi on itse asiassa *demokratian täydellisin muoto* siinä määrin kuin se kykenee tarvittaessa ohittamaan valtion liberaalit peruspiirteet. Fasismi on puhdasta kansanvaltaa ilman liberalismia: ilman keskustelua, ilman ihmisoikeuksia ja ilman vallan kolmijakoa. Se on suoraa ja kaikenkattavaa toimeenpanevaa valtaa, joka voi tarvittaessa tunkeutua kaikille elämänalueille ja puuttua mihin tahansa poliittisiin kysymyksiin, myös sellaisiin, jotka liberaalidemokraattisessa kontekstissa olisivat itsestään selvästi yksityisiä asioita.

Lopuksi: demokratian kaappaus äärioikeistolaisen politiikan välineeksi

Päiväkirjoissaan Schmitt kuvaili itseään teoreetikoksi, jonka tavoitteena oli muotoilla uusia käsitteitä: ”Käsittevisionääri [*Begriffsvisionär*]: Se minä olen.”⁵⁴ Poliitikassa ei ole kyse ainoastaan teoista vaan yhtä lailla niistä käsitteistä, joilla poliittisia tekoja oikeutetaan, kuvataan ja pohjustetaan. Poliittikka on aina välttämättä taistelua niistä käsitteistä, joilla politiikkaa tulisi tehdä. Schmitt olisi pitänyt ajatusta pelkästään joistakin ”olennaisesti kiistellyistä käsitteistä”⁵⁵ absurdina; hänen näkökulmastaan poliittisessa maailmassa ei ole mitään muuta kuin olennaisesti kiistelyjä käsitteitä – juuri käsitteiden kiistanalaisuus määrittää poliittisen sfääriä. Jokainen käsite, siinä määrin kuin se on poliittinen, on määritelmällisesti puolueellinen ja ei-objektiivinen – ystäviin ja vihollisiin ihmisiä jakava.

Schmittin parlamentarismien ja liberalismien kritiikin ytimessä oli alusta saakka yritys luoda pohjaa sellaiselle (ääri)oikeistolaiselle poliitikalle, jota hän itse kannatti Weimarin aikakaudella – poliitikalle, joka perustui ajatukseen vahvasta ja suvereenista valtiosta. Schmittin esitys sekä liberalismista että demokratiasta on yksipuolinen ja ongelmallinen. Bolševismi ja fasismi voidaan nähdä ”de-

mokraattisina” vain ja ainoastaan, jos kansasta itsestään on tehty toimintakyvytön: akklamoiva, huutoäänestyksiin ”kyllä” tai ”ei” vastaava, mutta olennaisesti keskustelukyvytön ja homogeeninen ihmisten yhteenliittymä. Diktatuuri voi olla ”demokraattista” vain, jos yksilöt häivytetään fiktionaaliseen näkemykseen ”homogeenisestä kansasta”. Kaikkein selkeimmin Schmittin demokratiakäsityksen ongelmallisuus tulee esiin hänen esimerkeissään ”demokraattisesta tasa-arvosta”: Turkin radikaalissa turkkilaistamispolitiikassa sekä Britannian kansainyhteisön maahanmuuttopolitiikassa. Nykylukijan on mahdollista nähdä yhtään mitään demokraattista esimerkeissä, jotka todellisuudessa kuvaavat yhtäältä etnistä puhdistusta ja toisaalta rasistista maahanmuuttopolitiikkaa, joka juontaa juurensa Euroopan kolonialistiseen historiaan.

Erottelemalla ”demokratian” liberalismista ja parlamentarismista Schmitt pyrkii tekemään omasta fasismin kanssa flirttailevasta poliittisesta ajattelustaan salonkikelpoista ja verhoamaan oman ideologiansa sortavat piirteet ”demokratian” vapauden kaapuun. Mutta miksi edes puhua demokratiasta, jos tarkoituksena ei ole ainoastaan horjuttaa yksilöiden perusoikeuksia vaan jopa argumentoida, että yksilö on poliittisesti merkitysetön? Vastaus tähän kysymykseen on yksinkertainen. Lainatakseni politiikan teoreetikko Hannah Arendtia: ”Tänä päivänä jopa tyrannien on pakko puhua vapaudesta.”⁵⁶ Modernit autoritaariset, illiberaalit ja jopa totalitaariset valtiot julistavat usein olevansa nimenomaan kansanvallan puolustajia, mikä ilmenee esimerkiksi Pohjois-Korean demokraattisen kansantasavallan tai Kiinan kansantasavallan nimissä. Schmitt näki tämän kehityskulun selvästi: kun ajatus kuninkaasta jumalan sijaisena maan päällä menettää uskottavuutensa sekularisaation myötä, siirtyy viimekätisen ja legitiimin poliittisen toimijan rooli nimenomaan *kansalle*⁵⁷. Modernina aikana juuri kansanvallasta tulee se ”itsestään selvä metafyyminen kuva”, jota mikään valtio tai muu hallintomuoto ei kykene pakenemaan⁵⁸.

Yritys tehdä fasismin ihannoivasta politiikasta salonkikelpoista läpäisee myös Schmittin näennäisesti puolueettoman retoriikan parlamentarismia kritisovassa teoksessa *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*. Schmitt esittää itsensä poliittisesti neutraalina tutkijana, jonka mielipiteet edustavat ”klassista traditiota”⁵⁹ sekä ”perustavia totuuksia”⁶⁰, joita Weimarin aikakauden Saksassa ei enää ymmärretä. Schmitt kuvasi myös omaa teoriaansa ystävältä ja viholliselta samassa valossa⁶¹. Tällä tavalla Schmitt tekee demokratian vajoavaisuuksista ja ulossulkevista piirteistä sen historiallisesti muuttumattoman perusluonteen. Lainatakseni jälleen Arendtia: jos demokratialla todella tarkoitetaan kansaan kuuluvien yksilöiden kykyä, mahdollisuutta ja oikeutta osallistua poliittisten asioiden hoitamiseen, niin historiallisesti katsoen ”demokratia kansallisvaltiossa ei ole koskaan ollut erityisen hyvällä mallilla”⁶². Mikä Arendtille on länsimaisten, kansallisvaltioiden pohjalle rakentuneiden demokratioiden keskeinen ongelma – niiden kyyvyttömyys mahdollistaa laajamittaista poliittista repre-

senttaatiota omille kansalaisilleen – on Schmittille demokratian ydin⁶³.

Esittäessään keskustelun ja julkisuuden parlamentarisen politiikan peruseroita sekä näiden periaatteiden rapautumisen modernissa maailmassa parlamentarismien keskeisenä ongelmana Schmitt ikään kuin jättää oven auki tulkinnalle, että hän kirjoittaisi parlamentarismista ja liberalismista kenties juuri niiden *suojelemiseksi*. Kuten Schmittin lukuisat teokset, päiväkirjat ja kirjeet osoittavat, Schmitt ei kuitenkaan ikinä uskonut keskusteluun politiikan tekemisen välineenä. Schmitt kirjoittaa päiväkirjassaan 1920-luvulla, että juuri poliittisen alueen määrittää täydellinen yhteisymmärryksen saavuttamattomuus: ”poliittisesta ei voida päästä yhteisymmärrykseen”; toisin kuin kaupanteossa, kompromissit ovat mahdottomia ”metafyysikan ja moraalisien kysymysten” alueella⁶⁴. Poliittisen alue tuo nimenomaan esiin ne asiat, ”joilla ei ole vaihtoarvoa”⁶⁵. Tämän valossa voidaan perustellusti argumentoida, että Schmittin parlamentarismia kriisiä käsittelevän teoksen tarkoitus ei missään tapauksessa ollut puolustaa liberaalidemokratiaa ja parlamentarismia, edes äärimmäisen autoritaarisesta näkökulmasta, vaan osoittaa niiden periaatteiden sisäinen ristiriitaisuus ja toimimattomuus käytännössä.

Schmittin yritys hahmotella antiliberaalin demokratian perusluonnetta ja pukea äärioikeistolainen politiikka demokratian vaatteisiin antaa historiallisesti viitepisteen nykyisten (ääri)oikeistolaisien poliittisten liikkeiden poliittisten pyrkimysten ja retoristen strategioiden kriittiselle ymmärtämiselle. Näitä liikkeitä luonnehtii yksilöiden perusoikeuksien kyseenalaistaminen ja pyrkimys huojuuttaa vallan kolmijakoa. Schmittiläinen ajatus tasa-arvosta yhden kansan sisäisenä tasa-arvona, joka perustuu ystävän ja vihollisen erotteluun, kuvaa osuvasti sitä (etno)nationalistista retoriikkaa, jolla oikeutetaan esimerkiksi erilaisten vähemmistöjen, naisten tai muiden marginalisoitujen ryhmien ulossulkemista.

Kuinka siis vastustaa liberaalidemokraattisten valtioiden kehittymistä autoritaarisiksi valtioiksi Euroopan unionin tasolla? Tutkimuskirjallisuudessa on esitetty erilaisia ratkaisuja, jotka korostavat esimerkiksi liberalismiin perustuvien poliittisten instituutioiden vahvistamista, Euroopan ylikansallista integraatiota sekä erilaisia painostustoimia, kuten taloudellisia sanktioita ja kansainvälistä poliittista painetta.⁶⁶ Mikään näistä ei kuitenkaan suoranaisesti ratkaise ongelmaa *kansan tahdosta* eli kysymystä siitä, mikä saa ihmiset vastustamaan liberaalidemokraattisia instituutioita ja kannattamaan illiberaaleja poliittisia ääriliikkeitä. Omassa parlamentarismia käsittelevässä tutkielmassaan Schmitt esittää, että parlamentarismien kriisi ei ratkeaisi, vaikka fasismi ja kommunismi voitettaisiin ja pidettäisiin loitolla⁶⁷. Sekä 1900-luvun alkupuolen fasismi että neuvostokommunismi ovat tänä päivänä kaatuneet. Lähes sata vuotta Schmittin teoksen kirjoittamisen jälkeen elämme kuitenkin jälleen aikakaudella, jona ajatus illiberaalista demokratiasta ja vahvasta autoritaarisesta valtiosta nauttii laajaa suosiota.⁶⁸



Viitteet

- 1 Esim. Pech & Scheppele 2017; Wilkin 2018; Pirro & Stanley 2021.
- 2 Vrt. Grzebalska & Pető 2018; Koralewska & Zielińska 2021.
- 3 Laurelle 2020.
- 4 Öktem & Akkoyunlu 2019.
- 5 Tarkoituksenani ei ole asettaa Unkarin ja Puolan nykyisiä ”illiberaaleja demokratoita” ikään kuin samalle viivalle Venäjän ja Turkin nykyhallintojen kanssa vaan viitata samankaltaisten poliittisten ideoiden laajempaan vaikutusvaltaan erilaisissa poliittisissa konteksteissa.
- 6 Esim. Wodak ym. 2013; Vachudova 2020. Laajempia esityksiä äärioikeistolaisesta ja radikaalikonservatiivisesta ajatteluperinteestä Euroopassa, ks. myös Dahl 1999; Sedgwick 2019
- 7 Ks. sivut 49–58 tässä numerossa. Schmittin parlamentarismia ja liberalismia kritiikistä suomeksi, vrt. Ojakangas 1999; Suuronen 2018; Brunila 2020.
- 8 Tooze 2014.
- 9 Kaplan & Koshar 2012.
- 10 Schmittin ajatusten vaikutusvallasta Puolassa ja Unkarissa, vrt. Bunikowski 2018; Varga & Buzogány 2021. Schmittiläisten ja radikaalikonservatiivisten ajatusten vaikutusvallasta nyky-Venäjällä, ks. esim. Backman 2020.
- 11 Schmittin suhteesta fasistiseen Italiaan, ks. Schieder 1989. Schmittin natsi-aikakaudesta, vrt. Koenen 1995; Blasius 2001; Mehring 2009. Schmittin antisemitismistä, ks. etenkin Gross 2000.
- 12 Vrt. Arendt 1994, 307–327.
- 13 Schmitt 2017, 13–23. 1920-luvun Schmittille kansa (*Volk*) on nimenomaan oikeusteoreettinen käsite, ei ensisijaisesti luonnollinen tai jollain tavalla orgaanisesti kehittynyt tai historiallisessa kehityskulussa syntynyt ihmisryhmittymä; kansa on olemassa, jos jokin ryhmä ihmisiä *päättää* järjestäytyä poliittisesti jonkin yhteisen asian puolesta (vrt. Schmitt 2010, 251–252). Schmittin näkemys kansasta kuitenkin muuttuu radikaalisti, kun hän liittyy natsipuolueeseen vuonna 1933 ja alkaa teoretisoida Hitlerin valtion lähtökohdista avoimen rasistisesta näkökulmasta, (ks. Suuronen 2021).
- 14 Schmitt 2010, 227–235, 247; Schmitt 2017, 14–16.
- 15 Schmitt 2010, 125–129.
- 16 Schmitt 2017, 18. Lainaukset kääntänyt Ville Suuronen.
- 17 Schmitt 2010, 123–220.
- 18 Sama, 221–391.
- 19 Schmitt 2010, 23–24, 28–29; Schmitt 1926, 4, 26–7.
- 20 Vrt. Schmitt 1978a, 213–259; Schmitt 2016.
- 21 Christi 1998; Schupmann 2017.
- 22 Schmitt & Smend 2012, 65. Samassa kirjeenvaihdossa Schmitt toteaa: ”Jumala varjellikoon meitä käynnissä olevalta liberalismista restauraatiolta” (Schmitt & Smend 2012, 49).
- 23 Schmitt 1985, 75.
- 24 Sama, 82; Schmitt 2009, 51.
- 25 Schmitt 1985, 75.
- 26 Sama 75, 78.
- 27 Sivunumeroimattomassa esipuheessaan teokseensa Schmitt 2014. Schmittin ystävän ja vihollisen erottelusta, ks. Suuronen 2018.
- 28 Schmitt 2017, 17.
- 29 Schmitt 2017, 6, 13; vrt. Montesquieu 1989.
- 30 Schmitt 2017, 6–7.
- 31 Sama, 7, 9.
- 32 Sama, 9.
- 33 Schmitt 2017, 8–11, 28–30; Schmitt 2010, 208–216.
- 34 Schmitt 2017, 12–13.
- 35 Sama, 30–42, 21.
- 36 Sama, 10–11.
- 37 Sama, 13–14.
- 38 Sama, 14–17.
- 39 Sama, 18, 45.
- 40 Sama, 14.
- 41 Sama, 21.
- 42 Sama, 22.
- 43 Sama, 22.
- 44 Schmitt 2014, 126.
- 45 Schmitt 2017, 22.
- 46 Sama, 22. Juuri tässä mielessä Schmitt kuvaa teoksessaan *Der Begriff des Politischen* marxilaisuuden ”aidosti” poliittisena ideologiana, vrt. Schmitt 2009, 35.
- 47 Schmitt 2017, 77–90
- 48 Schmittin tiestä natsipuolueeseen, vrt. Mehring 2009, 301, 306, 319–321; Blasius 2001, 69–70, 224; Suuronen 2021.
- 49 Schmitt 1978b, 324–325, 332–334; vrt. Kennedy 2004; Kalyvas 2008.
- 50 Tommissen 1988, 91–92, 106.
- 51 Schieder 1989, 14–21
- 52 Mehring 2009, 242; Schieder 1989, 14–21.
- 53 Vrt. Schmitt 2014, 124–130, 166–178, 211–216.
- 54 Schmitt 2018, 427. Schmittin käsitteoriasta suomeksi, ks. Pankakoski 2015.
- 55 Ks. aiheesta Pennanen 2015.
- 56 Arendt 2018, 338.
- 57 Schmitt 2010, 89–91
- 58 Schmitt 1985, 59.
- 59 Schmitt 2017, 20, 14.
- 60 Sama, 22.
- 61 Kirjeissään oikeusteoreetikko Hermann Hellerille Schmitt luonnehtii itseään, James Harringtoniin viitaten, ”klassisen viisauden” uudelleen löytäjäksi kuvaamaan teoriaansa poliittisen käsitteestä (Schmitt & Heller 2018).
- 62 Arendt 2018, 260.
- 63 Tästä vastakkainasettelusta Schmittin ja Arendtin välillä, ks. Kalyvas 2008, 272–274.
- 64 Schmitt 2018, 340.
- 65 Schmitt 2009, 71.
- 66 Ks. aiheesta esim. Sedelmeier 2017; Bellamy & Kröger 2021.
- 67 Schmitt 2017, 23.
- 68 Tutkimus on toteutettu Eurooppalaisen oikeuden, identiteetin ja historian tutkimuksen huippuyksikön rahoituksella (rahoituspäätös: 312154).

Kirjallisuus

- Arendt, Hannah, *Essays in Understanding, 1930–1954. Formation, Exile, and Totalitarianism*. Schocken, New York 1994.
- Arendt, Hannah, *Thinking without a Banister. Essays in Understanding, 1953–1975*. Schocken, New York 2018.
- Backman, Jussi, A Russian Radical Conservative Challenge to the Liberal Global Order: Aleksandr Dugin. Teoksessa *Contestations of Liberal Order. The West in Crisis?* Toim. Marko Lehti, Hanna-Riikka Pennanen & Jukka Jouhki. Palgrave Macmillan, Cham 2020, 289–314.
- Bellamy, Richard & Kröger, Sandra, Countering Democratic Backsliding by EU Member States. Constitutional Pluralism and "Value" Differentiated Integration. *Swiss Political Science Review*. Vol. 27, No. 3, 2021, 619–636.
- Blasius, Dirk, *Carl Schmitt. Preussischer Staatsrat in Hitler Reich*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2001.
- Brunila, Tuukka, Vahva valtio ja talouden depolitisaatio. Carl Schmitt, liberalism ja moderni käsitteellinen erottelu valtion ja yhteiskunnan välillä. *Ajatus* 77, 2020, 63–100.
- Bunikowski, Dawid, The Constitutional Crisis in Poland, Schmittian Questions and Kaczyński's Political and Legal Philosophy. *Journal of Contemporary European Studies*. Vol. 26, No. 3, 2018, 285–307.
- Christi, Renato, *Carl Schmitt and Authoritarian Liberalism*. University of Wales, Cardiff 1998.
- Grzebalska, Weronika & Pető, Andrea, The Gendered Modus Operandi of the Illiberal Transformation in Hungary and Poland. *Women's Studies International Forum*. Vol. 68, 2018, 164–172.
- Dahl, Göran, *Radical Conservatism and the Future of Politics*. Sage, London 1999.
- Gross, Raphael, *Carl Schmitt und die Juden: Eine Deutsche Rechtslehre*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000.
- Kalyvas, Andreas, *Democracy and the Politics of the Extraordinary. Max Weber, Carl Schmitt, and Hannah Arendt*. Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Kaplan, V. Leonard & Koshar, Rudy, *The Weimar Moment. Liberalism, Political Theology, and Law*. Lexington Books, London 2012.
- Kennedy, Ellen, *Constitutional Failure. Carl Schmitt in Weimar*. Duke University Press, Durham 2004.
- Koenen, Andreas, *Der Fall Carl Schmitt. Sein Aufstieg zum 'Kronjuristen des Dritten Reiches'*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995.
- Koralewska, Inga & Zielińska, Katarzyna, 'Defending the Unborn', 'Protecting Women' and 'Preserving Culture and Nation'. Anti-Abortion Discourse in the Polish Right-Wing Press. *Culture, Health & Sexuality*, 2021. DOI: 10.1080/13691058.2021.1878559.
- Laruelle, Marlene, Making Sense of Russia's Illiberalism. *Journal of Democracy*. Vol. 31, No. 3, 2020, 115–129.
- Mehring, Reinhard, *Carl Schmitt. Aufstieg und Fall*. C.H. Beck, München 2009.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, *The Spirit of the Laws*. (De l'Esprit des Lois, 1748). Käänt. & toim. Anne M. Cohler, Basia Carolyn Miller & Harold Samuel Ston. Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Ojakangas, Mika, Liberalismi, demokratia ja totaalinen valtio. *Tiede & Edistys* 2/1999, 101–119.
- Pankakoski, Timo, Sanasumua ja poliittisen erottelun selkeyttä. Carl Schmittin käsitteoria. *Tiede & Edistys* 1/2015, 43–62.
- Pech, Laurent & Scheppele, Kim Lane, Illiberalism Within. Rule of Law Backsliding in the EU. *Cambridge Yearbook of European Legal Studies*. Vol. 19, 2017, 3–47.
- Pennanen, Joonas, Tulkintoja olennaisesti kiistellyistä käsitteistä. *Tiede & Edistys* 2/2015, 141–163.
- Pirro, Andrea L. P. & Stanley, Ben, Forging, Bending, and Breaking. Enacting the 'Illiberal Playbook' in Hungary and Poland. *Perspectives on Politics*, 2021, 1–16. doi:10.1017/S1537592721001924.
- Schieder, Wolfgang, Carl Schmitt und Italien. *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*. Vol. 37, No. 1, 1989, 1–21.
- Schmitt, Carl, *Unabhängigkeit der Richter, Gleichheit vor dem Gesetz und Gewährleistung des Privateigentums nach der Weimarer Verfassung. Ein Rechtsgutachten zu den Gesetzentwürfen über die Vermögensauseinandersetzung mit den früher regierenden Fürstenhäusern*. Walter de Gruyter, Berlin 1926.
- Schmitt, Carl, *Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf*. Duncker & Humblot, Berlin 1978a.
- Schmitt, Carl, Die legale Weltrevolution. Politischer Mehrwert als Prämie auf juristische Legalität und Superlegalität. *Der Staat*. Vol. 17, No. 3, 1978b, 321–339.
- Schmitt, Carl, *Politische Theologie*. Duncker & Humblot, Berlin 1985.
- Schmitt, Carl, *Staat, Grossraum, Nomos. Arbeiten aus den Jahren 1916–1969*. Toim. Günter Maschke. Duncker & Humblot, Berlin 1995.
- Schmitt, Carl, *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. Duncker & Humblot, Berlin 2009.
- Schmitt, Carl, *Verfassungslehre*. Duncker & Humblot, Berlin 2010.
- Schmitt, Carl, *Positionen und Begriffe. Im Kampf mit Weimar – Genf – Versailles 1923–1939*. Duncker & Humblot, Berlin 2014.
- Schmitt, Carl, *Der Hüter der Verfassung*. Duncker & Humblot, Berlin 2016.
- Schmitt, Carl, *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*. Duncker & Humblot, Berlin 2017.
- Schmitt, Carl, *Tagebücher 1925 bis 1929*. Duncker & Humblot, Berlin 2018.
- Schmitt, Carl & Smend, Rudolf, "Auf der gefährlichen Strasse des öffentlichen Rechts". *Briefwechsel 1921–1961*. Duncker & Humblot, Berlin 2012.
- Schmitt, Carl & Heller, Hermann, Briefwechsel Hermann Heller – Carl Schmitt. Teoksessa Carl Schmitt, *Tagebücher 1925 bis 1929*. Toim. Martin Tielke & Gerd Giesler. Duncker & Humblot, Berlin 2018, 500–505.
- Schupmann, Benjamin A., *Carl Schmitt's State and Constitutional Theory. A Critical Analysis*. Oxford University Press, Oxford 2017.
- Sedelmeier, Ulrich, Political Safeguards Against Democratic Backsliding in the EU. The Limits of Material Sanctions and the Scope of Social Pressure. *Journal of European Public Policy*. Vol. 24, No. 3, 2017, 337–351.
- Sedgwick, Mark (toim.), *Key Thinkers of the Radical Right. Behind the New Threat to Liberal Democracy*. Oxford University Press, New York 2019.
- Suuronen, Ville, Carl Schmittin viholliset. Erottelu ystävään ja viholliseen individualismin ja universalismin kritiikkinä. *Tiede & Edistys* 4/2018, 271–305.
- Suuronen, Ville, Carl Schmitt as a Theorist of the 1933 Nazi Revolution. "The Difficult Task of Rethinking and Recultivating Traditional Concepts". *Contemporary Political Theory*. Vol. 20, No. 2, 2021, 341–363.
- Tommissen, Piet, Bausteine zu einer wissenschaftlichen Biographie. Teoksessa *Complexio Oppositorum. Über Carl Schmitt*. Toim. Helmut Quaritsch. Duncker & Humblot, Berlin 1988, 71–106.
- Tooze, Adam, *The Deluge. The Great War, America and the Remaking of Global Order, 1916–1931*. Viking, New York 2014.
- Vachudova, Milada Anna, Ethnopolitism and Democratic Backsliding in Central Europe. *East European Politics*. Vol. 36, No. 3, 2020, 318–340.
- Varga Mihai & Buzogány Aron, The Foreign Policy of Populists in Power. Contesting Liberalism in Poland and Hungary. *Geopolitics*. Vol. 26, No. 5, 2021, 1442–1463.
- Wilkin, Peter, The Rise of "Illiberal" Democracy. The Orbánization of Hungarian Political Culture. *Journal of World-Systems Research*. Vol. 24, No. 1, 2018, 5–42.
- Wodak, Ruth, KhosraviNik, Majid & Mral, Brigitte (toim.), *Right-Wing Populism in Europe. Politics and Discourse*. Bloomsbury, London 2013.
- Öktem Kerem & Akkoyunlu Karabekir (toim.), *Exit from Democracy. Illiberal Governance in Turkey and Beyond*. Routledge, London 2019.



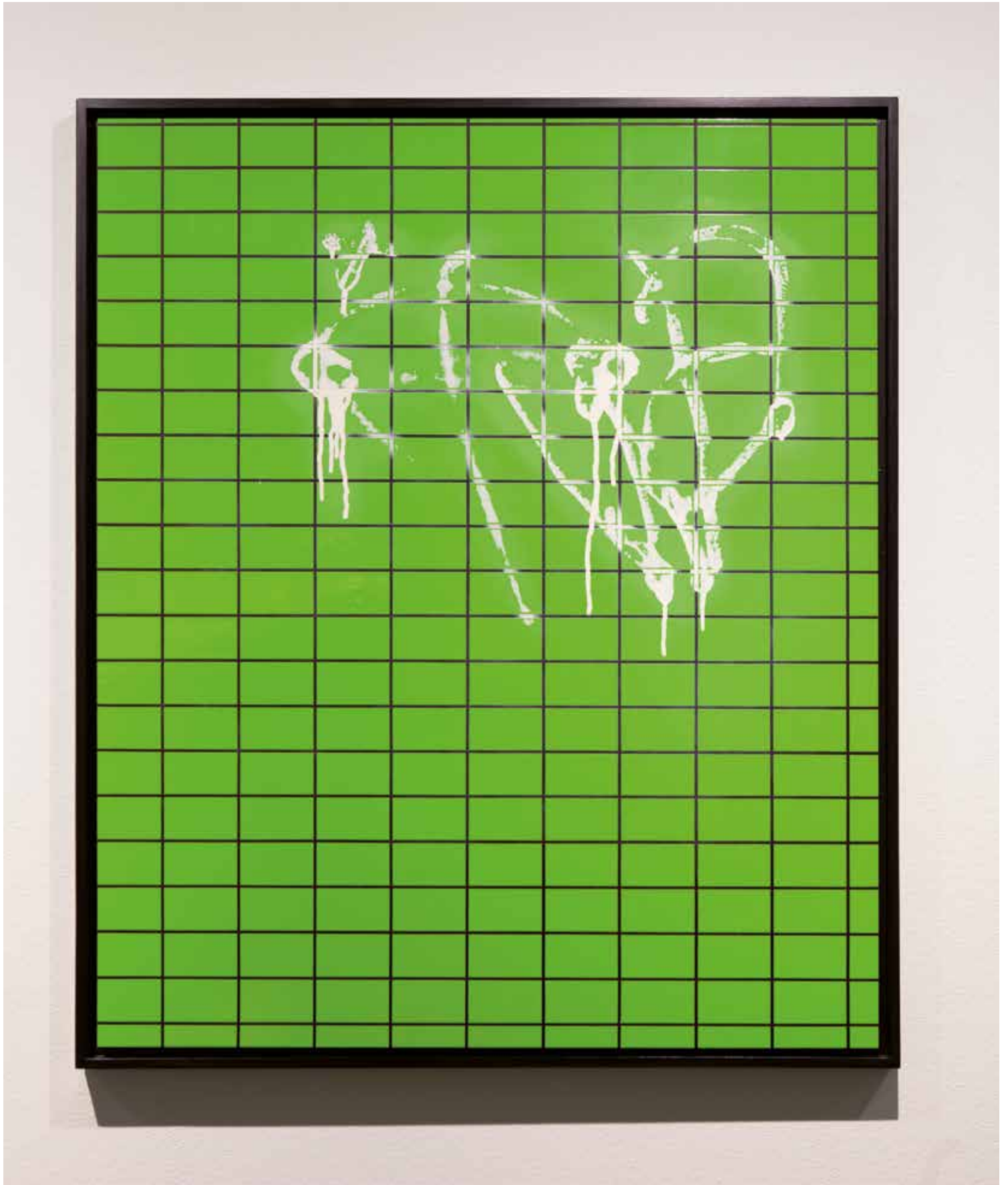
CARL SCHMITT

Parlamentarismien ja demokratian ristiriidasta

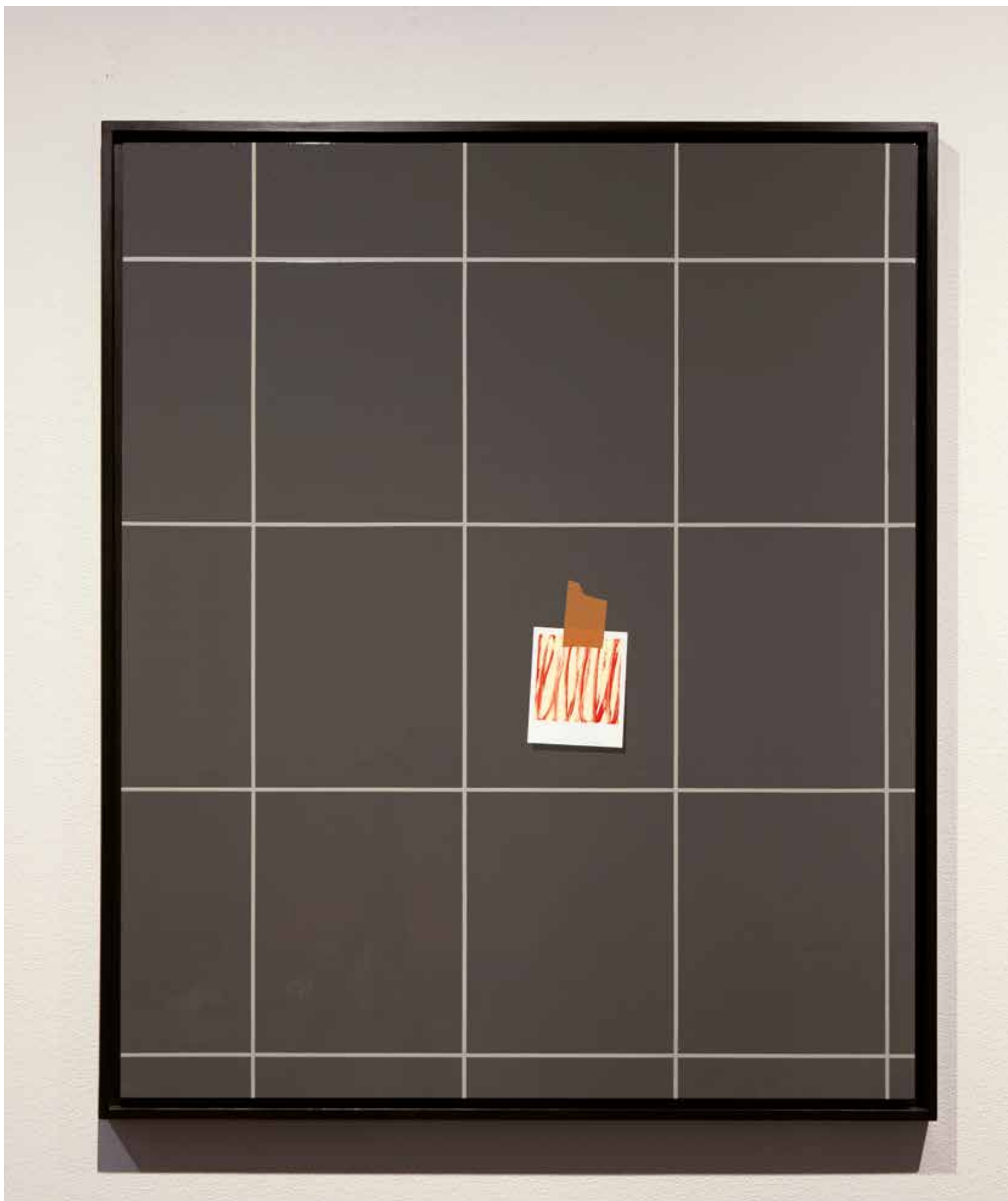
Tämän tutkielman toinen painos nykypäivän parlamentarismien aatehistoriallisesta tilanteesta on pysynyt olennaisilta osiltaan muuttumattomana. Pyrkimyksenä ei ole näin ilmaista, että tutkielman olisi tarkoitus nousta kaiken keskustelun yläpuolelle. Pikemminkin on aihetta päinvastaiseen huoleen. Järkähtämättömän tieteellinen debatti, joka etäännyy kaikesta puoluepoliittisesta hyödyntämisestä eikä tue minkäänlaista propagandaa, saattaa nykyään vaikuttaa enemmistön mielestä epäkäytännölliseltä, maailmasta vieraantuneelta ja anakronistiselta. On siten pelättävä, että poliittisia käsitteitä koskeva asiallinen keskustelu ei juurikaan herätä kiinnostusta ja toive tällaisesta keskustelusta saa osakseen vain vähän ymmärrystä. Kenties keskustelun aikakausi ylipäätään on päättymässä. Tämän tutkielman keuhalla 1923 ilmestynyt ensimmäinen painos on otettu yleisesti vastaan olettaen, että tämäkin nöyrä tapaus vahvistaisi mainitun kaltaiset pessimistiset olettamukset. Olisi kuitenkin väärin jättää huomiotta yksittäiset esimerkit asiallisesta kritiikistä. Etenkin niin loistavan juristin kuin Richard Thoman yksityiskohtainen ja perusteellisesti pohdittu arvostelu vaatii yksityiskohtaisen vastauksen¹.

s.49–58.

Ei verkkojulkaisu-oikeutta.



Sampo Apajalahti, Wall #14, 2020, alkydi alumiinille, 90 x 75 cm.



Sampo Apajalahti, Wall #13, 2020, alkydi & öljy alumiinille, 90 x 75 cm



Tekopyhyiden naamiot ilmastokriisissä

– *I Am Greta* Docventuresissa

Ylen *Docventures*-ohjelman ansiosta Greta Thunbergistä käytiin helmikuussa 2021 kiivasta sanailua. Oliko se vain puurouttavaa syyttelyä, dramaattista paheksuntaa, iljettävää henkilöön käymistä? Usein ajatellaan, että tekopyhyyspuhe ei tuo mitään hyvää tai kiinnostavaa yhteiskunnalliseen keskusteluun ilmastokriisistä. Kuitenkin tekopyhyiden naamioiden kirjon tunnistaminen avaa ilmastoliikkeen ja sen vastustajien poliittista toimintaa.

”Erinomainen dokkari, ja erinomaisen valaiseva chat. Tältä me näytämme, ihmiset”, kirjoitettiin käyttäjänimellä Kajanaland *Docventuresin* yleisöchatissa 2. helmikuuta 2021¹. Sinä iltana sarjassa esitetty *I Am Greta* -dokumentti ja sitä ruotiva studiokeskustelu kiihdyttivät suomalaista ilmastokiistelyä².

Dokumentissa seurataan Greta Thunbergin tietä maailman kuuluisimmaksi (ilmasto)aktivistiksi. Kuten odottaa saattoi, erityisesti chatti pyöri pitkälti Gretan henkilöahmon ympärillä. Ilmastokeskustelua vähänkään seuraaville ei myöskään ole yllättävää – saati ”erinomaisen valaisevaa” – että chatissa sinkoivat häikäilemättömät henkilöön käyvät hyökkäykset sekä vastaukset, joissa pyrittiin palauttamaan huomio Gretan vaatimiin poliittisiin muutoksiin.

Kajanalandin kommenttia ei kuitenkaan tarvitse tulkita ironisesti. Dokumentti, siitä käyty sanailu ja Gretan poliittinen toiminta paljastavat henkilöitymisen, hahmojen ja toimijuuden moninaisia suhteita ilmastokriisin politiikassa. Tekopyhyiden poliittinen filosofia ja yhteiskuntatieteellinen tutkimus valaisevat näitä suhteita tavoilla, jotka voivat auttaa ilmastoliikettä ymmärtämään itseään ja poliittisia vastustajiaan.

Tekopyhyiden naamioita

Yleensä tekopyhyteen suhtaudutaan kielteisesti tai jopa vastenmielisyydellä. Kirjaimellisesti termi ”tekopyhyys” on lähes hälyttävä. Pyhyyttä vastaan rikkominen on pahaa, mutta kenties vielä pahempaa on teeskennellä samanaikaisesti pyhää. Termin arkista käyttöä seuraamalla voi lisäksi havaita, että tekopyhyys riivaa poliittista ja sosiaalista elämäämme.

Politiikan teoreetikko David Runciman pitää tekopyhyttä politiikan ja yhteiskuntiemme lähtemättömänä osana. Sen merkitys on viime vuosikymmeninä jopa ko-

rostonut etenkin internetin ja sosiaalisen median läpimurron myötä³. Runciman kuitenkin vastustaa houkuttusta leimata tekopyhyys pelkästään epätoivottavaksi ja kitkettäväksi ilmiöksi⁴.

Runcimanin yleisen määritelmän mukaan tekopyhyys tarkoittaa ulkoisesti näkyvän hahmon tai naamion ja sen takana piilotelevien asioiden (kuten toiminta, intressit, tiedot, tunteet, luonne ja sitoumukset) petollista epäsuhtaa⁵. Yleinen määritelmä ei kuitenkaan tavoita tekopyhyiden naamioiden kirjoja. Sen lisäksi Runciman erottelee ensimmäisen ja toisen asteen tekopyhyiden⁶.

Ensimmäisen asteen tekopyhyys on suoraa ja tietoista hahmon rakentamista ja ylläpitoa. Esimerkiksi käy kohteliaisuus. Ihmiset saattavat tiedostaa turhautuneesti, etteivät ole ”omia itsejään”, kun he joutuvat olemaan mukavia sukulaisilleen tai työkavereilleen – kieltämättä hyvistä sosiaalisista syistä. Poliitikassa ensimmäisen asteen tekopyhyys voi olla välttämätöntä tai jopa osoitus siitä, että poliitikot tietävät, mitä he ovat tekemässä⁷. Toisaalta se voi vaarallisesti verhota petoksia ja piittaamattomuutta⁸.

Toisen asteen tekopyhyys kohdistuu tekopyhyteen itseensä. Toisen asteen tekopyhä kieltää henkilökohtaisen tai yhteiskunnassa vallitsevan tekopyhyiden, johon hän on osallinen. Hän kulkee itsepetoksen tai vähintäänkin itseunohduksen rajamailla. Toisen asteen tekopyhä on vilpittön eli hän uskoo aidosti omien julkilausuttujen päämääriensä puhtauteen.

Toisen asteen tekopyhyys voi olla tarpeen hyödyllisten ja arkisten sosiaalisten normien ylläpidossa. Se voi myös auttaa poliittisia toimijoita innostamaan ihmisiä – itseunohdus voi synnyttää uskottavia hahmoja⁹. Ilmeisenä vaarana on, että toisen asteen tekopyhät eivät ymmärrä, mitä ovat tekemässä.

Runcimanin mukaan ensimmäisen ja toisen asteen tekopyhyttä on käytännössä hankala erottaa toisistaan¹⁰. Toiselle asteelle livetään helposti, kenties etenkin arkisissa sosiaalisissa käytännöissä. Tähän voi olla psykologisia

syitä: tekopyhyden synnyttämä ristiriita esimerkiksi omien arvojen ja käyttäytymisen välillä voi aiheuttaa kivuliaan ”dissonanssin” tunteen, jota ihmiset saattavat paeta itsepetoksen avulla¹¹. He tulkitsevat toimintaansa uudelleen niin, ettei ristiriitaa näytäkään olevan. On helpompi olla kohtelias tai vaikkapa innostunut (mitä nykytyöelämä ja -politiikka yhä useammin vaatii), jos ei jatkuvasti tiedosta teeskentelevänsä.

Runciman auttaa näkemään, että ilmastopolitiikassa ei kannattaisi haikailla tekopyhyden kitkemisen perään. Sen sijaan on kysyttävä, missä muodoissaan tekopyhyys on vaarallista, hyödyllistä tai harmitonta. On siis pohdittava, miten ilmastopolitiikan sanasotien tekopyhyysväitteisiin tulisi suhtautua.

Suoraviivainen tekopyhyysnokittelu ilmastokiistelystä

Ilmastoviestinnän tutkija Shane Gunster kollegoineen argumentoi, että tekopyhyssyytökset ja -tilannekuvat rakentavat sekä vahvemman ilmastopolitiikan vastustajien että sen kannattajien poliittisia liikkeitä¹². Vaikka vastakaisissa leireissä saatetaan toistaa muodollisesti samankaltaisia havaintoja yksilöiden, poliitikkojen, valtioiden tai yritysten tekopyhydestä ilmastokriisissä, johtavat ne täysin erilaisiin eettisiin kantoihin ja toimijuuden muotoihin.

Docventures-keskustelusta voi havaita Gunsterin ja kumppaneiden erittelemien tekopyhyssyytösten muodoista tutuimpia. Nämä takertuvat sanojen ja tekojen ristiriitaan – tai pyrkivät rakentamaan sitä. Ilmastopolitiikan vastustajat revittelevät skandaalinhakuisesti aktivistien yksityiselämän ilmastosynneillä: ”greta paasaa muille ilmastosta ja omistaa itse hevosen :DD”, kommentoi käyttäjä rauskimon¹³.

Pyrkimyksenä on näyttää, että ilmastoaktivistit ovat kyttäviä ja kylmiä moralisteja, joiden poliittista viestiä ei pidä ottaa vakavasti¹⁴. Tehokkaimmillaan aktivistien asia saadaan näyttämään huonolta ilman, että heidän poliittisiin kantoihinsa tarvitsee vastata suoraan¹⁵. Ilmeisenä tarkoituksena on puskea keskustelu poliittisista kysymyksistä lamauttavaan yksilölliseen moralismiin ja syytelyyn¹⁶.

Greta ei kenties kohtaa kaikista suorimpia tekopyhyssyytöksiä niin usein kuin voisi odottaa. Tämä saattaa johtua siitä, että hänen hahmonsäntä antaa niille vähänlaisesti tilaa. Riku Rantalalan antama titteli Gretalle, ”eräänlainen ilmastojeesus”, on sensaatiohakuinen, mutta osittain osuva¹⁷. Gretan lumous perustuu osin siihen, ettei hän ole ”yksi heistä” – hän asettuu tavallisen poliittisen pelin yläpuolelle ja pystyy kritisoimaan sitä pyyteettömän oloisesti.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että Greta olisi immuuni tekopyhyden politiikalle. *I am Greta* kuvaa, miten hän ajautuu keskelle vieraannuttavaa poliittista showta. Kaikki haluavat käyttää häntä, piristää somesyötettään selfiellä maailmanhuomion keskipisteessä kuuluvan hahmon kanssa.

Lisäksi Gretan henkilöön käydään säälimättä ja härskesti tavalla, joka kytkeytyy tekopyhyyteen. ”Onko kaiken taustalla rikkaan perheen lapsen mielenterveysongelmien ’ostaminen’ kuntoon”, kommentoi käyttäjä Taalasmaa¹⁸. Peliin voidaan pahimmillaan lyödä ikä, sukupuoli ja ”mielenterveysongelmat”. Tällöin tekopyhydestä ei syytetä niinkään Gretaa itseään. Sen sijaan tekopyhiksi pyritään paljastamaan hänen kannattajansa, jotka mukamas käyttävät hyväkseen Gretan ominaisuuksia, hahmoa ja moraalista viestiä ajaakseen poliittisia tai henkilökohtaisia intressejään.

Ilmastoliikkeellä on vastaukset valmiina – kenties vuosikymmeniä jatkuneet *ad hominem* -hyökkäykset ovat jättäneet liikkeeseen yhteisöllisen muistijäljen. ”Greta ei halua olla roolimalli. Hän haluaa ilmastotoimia niin kuin jokainen järkevä ihminen”, kommentoi käyttäjä Lumentalvi¹⁹. Huomio pyritään palauttamaan Gretan poliittisiin vaatimuksiin.

Suorat tekopyhyssyytökset eivät myöskään ole ilmastopolitiikan vastustajien yksinoikeus. Ilmastoliike saattaa viljellä niitä jopa vilkkaammin²⁰. Huomion palauttaminen politiikkaan luo pohjan liikkeen tunnusomaisille tekopyhyssyytöksille, jotka pyrkivät paljastamaan suuryritysten viherpesun tai poliitikkojen lupauksen ja vajavaisten tekojen ristiriidan²¹. Hyvä esimerkki tästä on suomalaisen ilmastoliikkeen viimeaikainen kampanjointi valtionyhtiö Fortumia vastaan, missä sekä omistajaohjauksesta vastaavia poliitikkoja että yhtiötä syytetään tekopyhydestä²².

Suorat tekopyhyssyytökset ovat keskeisiä myös Gretan poliittisessä viestinnässä, kuten hänen puheessaan YK:n 25. ilmastokokouksessa: ”Oikeasti vaarallista on, että poliitikot ja toimitusjohtajat luovat vaikutelman, että [ilmasto]ongelmalle ollaan tekemässä jotain, kun tosiasia melkein mitään ei tehdä, lukuun ottamatta nokkelia päästölaskentakikkoja [*clever accounting*] ja luovia viestintäkampanjoita.”²³

Tekopyhyystilannekuvat – osamme ilmastokriisissä

Vaikka suoraviivaiset tekopyhyssyytökset voivat olla puuduttavia ilmastopolitiikan seuraajille, niiden voimaa poliittisten liikkeiden rakentamisessa ei pidä väheksyä²⁴. Tekojen ja sanojen ristiriitaa on helppo vihata – tai rakastaa, jos poliittinen vastapuoli tai julkkis jää siitä kiinni.

Tekopyhyydellä on kuitenkin moninaisempi rooli ilmastopolitiikassa. Gunsterin ja kumppaneiden mukaan ilmastopolitiikan vastustajat ja kannattajat hyödyntävät myös syvällisempiä tekopyhyystilannekuvia, joiden avulla rakennetaan erilaisia poliittisia maailmankuvia, toimijuuksia ja vastuukäsityksiä.

Gunster ja kumppanit kutsuvat ilmastopolitiikan vastustajien tilannekuvaa ”institutionaaliseksi kyynisyudeksi”. Institutionaalisen kyynisyyden ytimessä on havainto, että hallitusten ja yritysten tekopyhyys ilmastotasioissa on järjestelmätason ilmiö. Erityisesti poliitikot

eivät pysty nykyisessä lyhyiden taloudellisten intressien määrittämässä politiikassa tekemään, mitä ilmastoaktivistit vaativat. Heillä on kuitenkin paineita maalailla kauniita mutta tyhjiä lupauksia ilmastoteoista, koska valitseva ideologinen ilmapiiri vaatii sitä.²⁵

Havainto nykyjärjestelmän puutteista ei kuitenkaan johda vaatimuksiin sen muuttamisesta, koska ongelman väitetään olevan viime kädessä syvemmällä ihmisluonnossa. Lyhytjänteiset materiaaliset ja itsekkäät intressit määrittävät ihmisiä, ja nykyinen järjestelmä on rakentunut palvelemaan niitä. Poliitikoille saatetaan juhlallisen ivallisesti jopa suosittelua kyynistä ja kylmää ensimmäisen asteen tekopyhyyttä: on viisasta rauhoitella ihmisiä kauniilla sanoilla, kunhan pysyy tietoisena lupauksen mahdottomuudesta.²⁶

Kyyniseen tekopyhyystilannekuvaan ei välttämättä kuulu ilmastoaktivistien tarkoituksenaan suora tyrmäminen vaan niiden alentava leimaaminen naiiveiksi tai idealistisiksi: ”Greta on myös ilmastonmuutosvastarinnalle sopiva mannekiini, jonka mielipiteet voi tyrmätä nuoren idealistin vuuhotuksena. Sääliksi käy 🍷”, kommentoi käyttäjä kallenupponen²⁷.

Samalla oman puolen näkemys esitetään ”tolkullisena” tai ”realistisena”, kuten kyynisen voimapolitiikan arkityyppi Vladimir Putin tekee kommentissaan Gretan ikonisesta ”Kuinka kehtaatte?” -puheesta: ”Kukaan ei [ole] selittänyt Gretalle, kuinka monimutkainen ja kompleksinen nyky maailma on.”²⁸

Gunsterin ja kumppaneiden mukaan ilmasto liikkeen tilannekuva jakaa havainnon tekopyhyden vallitsevuudesta. ”Kyllähän suurin osa meistä on näissä ilmastoasioissa vähintään kaksinaismoralisteja. Valitettavasti”, kommentoi käyttäjä hissunen²⁹. Kommentin voi toki ymmärtää osoitukseksi lannistuneisuudesta, mutta ilmastoliikkeessä vastaavat havainnot eivät käänny lamauttavaksi kyynisyydeksi. Sen sijaan ne esitetään eräänlaisena yhteisenä synnintunnustuksena, joka kiinnittää huomion aidosti ekologisesti kestävä elämän mahdottomuuteen nykyjärjestelmässä³⁰.

Tarkoituksena ei ole antaa synninpäästöä vaan näyttää, että yksilölliset, pienen mittakaavan korjausliikkeet eivät ole riittäviä. Pahimmillaan ne voivat lietsoa toisen asteen tekopyhyyttä ja vaarallista itsepetosta. Ihmisten tarve ”tehdä jotain” voi purkautua pinnallisina ratkaisuuina, joiden jälkeen he voivat taas hetken jatkaa kestävä elämänsä vaarallisen tyytyväisinä³¹. Tekopyhyden selvänäköinen ja yhteinen tunnustaminen voi auttaa luomaan kollektiivista toimijuutta. Se muuntaa yksilölliset kivuliaat ja häpeälliset kokemukset jaetuiksi vastuuksi muuttaa tekopyhyyttä uusintavaa järjestelmää.

Dokumentissa kuvattu Atlantin ylipurjehdus on kiehtova esimerkki siitä, miten Greta hyödyntää vastaavaa tekopyhyystilannekuvaa. Hän ei halunnut lentää kotoaan Ruotsista New Yorkiin ilmastohuippukoukukseen syyskuussa 2019 vaan kulki matkan vähäpäästöisesti purjehtien.

Ensisilmäyksellä tempaus vaikuttaa ristiriitaiselta, jos tarkoituksena on olla korostamatta Gretan henki-

lölahmoa. Länsimaisen keski- ja yläluokan mukavan (ja kestävä elämän) arkikokemuksen näkökulmasta tekoon pystyy totisesti vain ”ilmastojeesus”. Suomalaisessa keskustelussa se herättää henkiin myös muita vaikeita hahmoja ja vertauksia: ”Pentti Linkola ainakin eli niinkuin opetti. Greta on vielä nuori, mutta alku lupaava”, kommentoi käyttäjä KammoKiri³².

Purjehdustempaus saattaa kiihdyttää ihmisiä tiiraamaan Gretan henkilökohtaisia tekoja entistä tarkemmin³³. Tempaus saattaa myös vahvistaa ilmastopolitiikan vastustajien tilannekuvaa: jos aidosti kestävä elämään pystyvät vain jeesukset, gretat ja linkolat, on selvää, että ilmastoliikkeen vaatimukset ovat naurettavan mahdottomia.

Tempauksen ”mahdottomuus” on kuitenkin olennainen osa Gretan viestiä. Dokumentissa hän selvittää, että purjehduksen tarkoituksena – huolimatta siitä onnistuiko se viestimään tästä selkeästi – oli näyttää, miten vaikeaksi kestävä elämä on tehty nykyjärjestyksessä. Tekopyhyys on ympäristökriiseistä huolestuneiden länsimaaalaisten jaettu tila. Gretan viestinnässä yhteinen kivulias kokemus pyritään kanavoimaan poliittiseen toimintaan.

Lopuksi: tekopyhyysvastaisuuden vastustus

Gretan poliittinen toiminta näyttää, että ilmastoaktivistien ei tulisi suhtautua tekopyhyteen asiana, jonka kanssa ei voi elää. Itseasiassa tekopyhyden yläpuolelle asettuminen näyttää olevan osa ilmastopolitiikan vastustajien viestiä: ainoa tapa pelastua tekopyhydeltä on kyyninen usko ei mihinkään ja ironinen naureskelu.

Ilmastoliikkeellä on jatkuva houkutus pestä käteensä tekopyhydestä. On mahdollista, että uuvuttava kamppailu henkilöön käyviä hyökkäyksiä vastaan leimaa tekopyhyden vain vastapuolen halpamaiseksi lyömäaseeksi. Lisäksi yhteinen synnintunnustus voi muuntautua julistuksenomaiseksi synninpäästökseksi, joka eittämättä helpottaa omaa oloa. Tämä saattaa olla sekä vaarallista että hedelmätöntä toisen asteen tekopyhyyttä.

Vaarallista toisen asteen tekopyhyys on siksi, että sekin voi johtaa petolliseen tyytyväisyyden tunteeseen. Ilmastoetikko Stephen Gardiner argumentoi, että länsimaiset yksilöt ja yhteisöt ovat ”korruptoivassa” valta-asemassa suhteessa ilmastokriisiin haavoittuvaisimpiin uhreihin eli nykyisen globaalin etelän köyhiin, tuleviin sukupolviin ja ei-inhimilliseen luontoon³⁴. Itseunohduksella saavutettu tyytyväisyys voi hämärtää länsimaisen eliitin (johon monet suomalaiset ilmastoaktivistit kuuluvat) itseymmärrystä sen eettisesti ongelmallisesta asemasta ilmastokriisissä.

Hedelmätöntä toisen asteen tekopyhyys on siksi, että jatkuva, myötätuntoinen ja rakentava tekopyhyden tunnustaminen voi olla lupaava taktiikka ilmastoliikkeen uusintamisessa ja kehittämisessä. Ilmastoliikkeen tavoitteiden saavuttaminen ei riipu siitä, päästäänkö eroon yhteiskunnallisesta tai edes liikkeen omasta tekopyhydestä.

Toisaalta ilmastoliike saattaa tarvita myös ripauksen toisen asteen tekopyhyyden itseunohdusta. Joskus synnintunnustus voi olla liian vaativa ja raskas viesti. Saattaa olla, että ilmastoliikkeessä ei esimerkiksi jatkuvasti kannata muistella, että 1,5 asteen tavoite tarkoittaa tiettyjen vahinkojen ja kärsimyksen hyväksymistä. Itseunohdus saattaa auttaa 1,5 asteen tavoitteen uskottavassa esittämisessä innostavana poliittisena päämääränä. Moni ei välttämättä jaksa tehdä jäytävää työtä pienimmän mahdollisen pahan puolesta.

Myös Gretan henkilöhahmon merkityksestä irtisanoutuminen saattaa olla monisyinen esimerkki tekopyhyyden hyödyistä ja vaaroista. *Docventures*-keskusteluissa ilmastoliikkeestä huokui turhautuminen Gretasta puhumiseen. ”Tarvitaanko me tosiaan Greta tai henkilö, että me voitais puhua suurimmasta uhasta, jonka ihmiskunta on koskaan kohdannut”, ihmetteli ilmastoaktivisti Ellen Ojala studiokeskustelussa³⁵.

Gretan poikkeuksellinen, jopa ”jeesusmainen” ja politiikan yläpuolelle nouseva hahmo on merkittävä tekijä hänen mobilisoivan poliittisen voimansa takana. Henkilöhahmon merkityksestä irtisanoutuminen siis liippaa (itse)petollisuutta. Samalla se kuitenkin voi olla tehokas tapa uusintaa vakavasti otettavaa, totuudellista ja pyyteetöntä hahmoa, joka saattaa upota ”tekotunnustuksellisen” politiikan aikakaudella³⁶.

Toisaalta näennäinen irtisanoutuminen henkilöhahmon voimasta voi muuttua jyrkäksi eettiseksi vaatimukseksi. Tällöin on helppo ylenkatsoa ihmisiä, jotka eivät pinnallisuutensa takia pysty olemaan välittämättä niin Gretan henkilöhahmosta kuin juorujulkiksistakaan. Tällainen asenne lähestyy sekä vieraannuttavaa moralismia että ilmastopolitiikan vastustajien hajottavaa kyynisyyttä. Tekopyhyyden vihaaminen ei kannata, jos naamiolta ei voi välttyä.

Viitteet

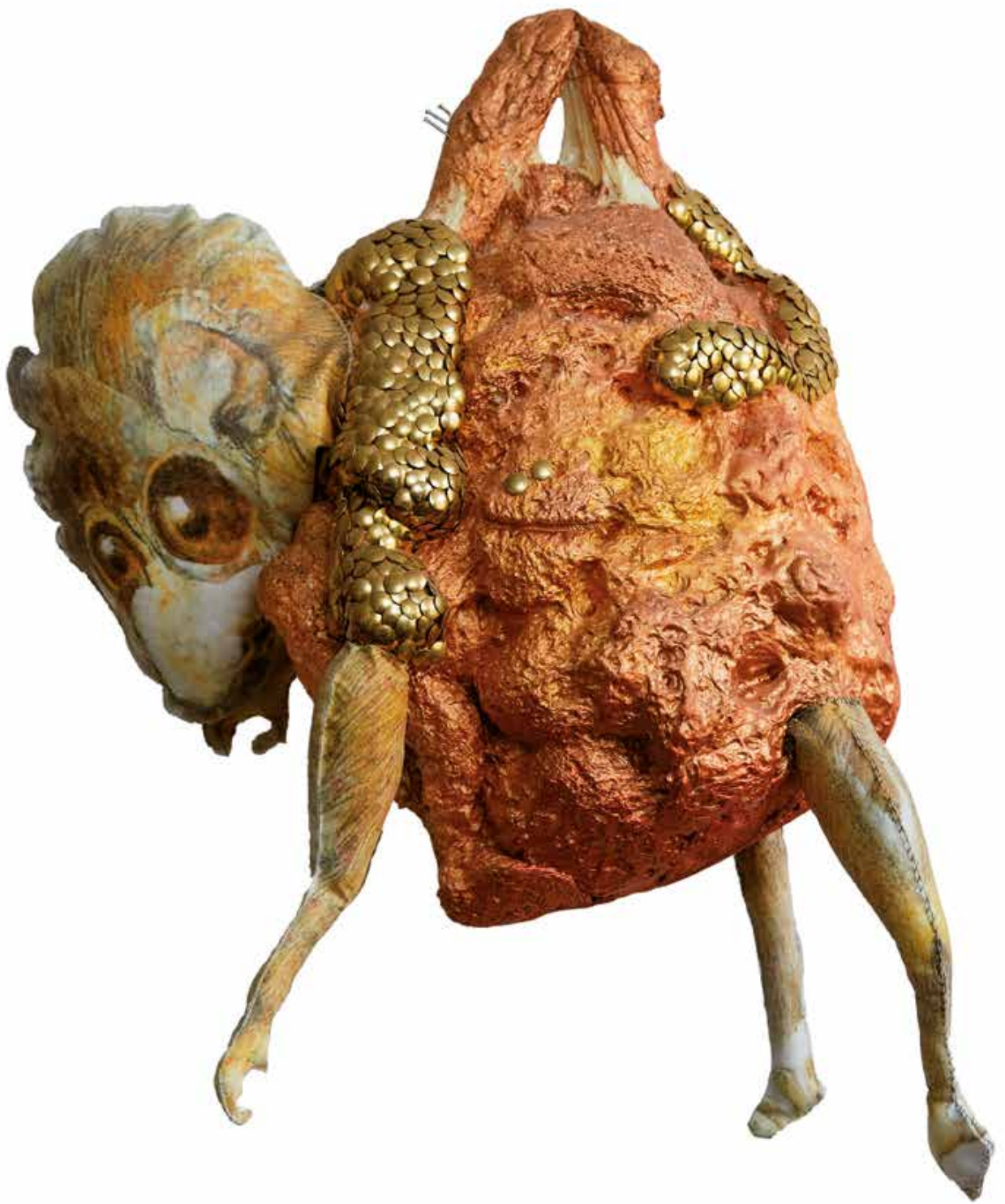
- 1 Verkossa: chat.yle.fi/docventures (klo 21.10).
- 2 Verkossa: areena.yle.fi/tv/ohjelmat/57-6A3zpzWVa?play=1-50476360. Studioissa keskustelivat ohjelman vetäjät Riku Rantala ja Tuomas Milonoff sekä ilmastoaktivisti Ellen Ojala, professori Eeva Heiskanen, toimittaja Hanna Nikkanen ja lyhyesti etäyhteydellä Maailman ilmatieteen järjestön (WMO) pääsihteeri Petteri Taalas.
- 3 Runciman 2017, 18–19.
- 4 Runciman 2018, 196–202.
- 5 Sama, 9.
- 6 Sama, 51–54.
- 7 Sama, esim. 58.
- 8 Sama, 63.
- 9 Sama, esim. 209.
- 10 Sama, 54–56.
- 11 Stone & Fernandez 2008, 1025.
- 12 Gunster ym. 2018.
- 13 Verkossa: chat.yle.fi/docventures (klo 21.36).
- 14 Kyllönen 2020.
- 15 Shklar 1984, 66.
- 16 Gunster ym. 2018, 5.
- 17 Rantala 2021.
- 18 Verkossa: chat.yle.fi/docventures (klo 20.56).
- 19 Sama (klo 21.32).
- 20 Gunster ym. 2018, 3–4. Tutkimuksessa aikavälillä 1.1.2005–15.8.2015 amerikkalaisissa, englantilaisissa ja australialaisissa sanomalehdissä ilmastopolitikalle myönteisissä teksteissä mainittiin tekopyhyys useammin kuin sitä vastustavissa.
- 21 Sama, 8–9.

- 22 Ks. esim. Tiainen 2020.
- 23 NPR 2019. Suom. O.S.
- 24 Gunster ym. 2018, 8–9.
- 25 Sama, 6–8.
- 26 Sama.
- 27 Verkossa: chat.yle.fi/docventures (klo 21.13).
- 28 Soldatkin & Zhdannikov 2019.
- 29 Verkossa: chat.yle.fi/docventures (klo 22.38).
- 30 Gunster ym. 2018, 10–11.
- 31 Ks. Gardiner 2011, 128, 140.
- 32 Verkossa: chat.yle.fi/docventures (klo 22.06).
- 33 Ks. Runciman 2018, 224.
- 34 Gardiner 2011, 304.
- 35 Verkossa: areena.yle.fi/tv/ohjelmat/57-6A3zpzWVa?play=1-50476360 (kohta 17:03).
- 36 Ks. Runciman 2018, 210.

Kirjallisuus

- Gardiner, Stephen M., *A Perfect Moral Storm: The Ethical Tragedy of Climate Change*. Oxford University Press, New York 2011.
- Gunster, Shane, Fleet, Darren, Paterson, Matthew & Saurette, Paul, “Why Don’t You Act Like You Believe It?": Competing Visions of Climate Hypocrisy. *Frontiers in Communication* 3:49.
- Kyllönen, Simo, Ilmastokriisi, moraalikriisi? *Ilmastoetikko – moraalifilosofin huomioita lämpenevästä maailmasta*, 8.12.2020. Verkossa: blogs.helsinki.fi/ilmastoetikko/2020/12/08/ilmastokriisi-moraalikriisi

- NPR, Transcript: Greta Thunberg’s Speech At The U.N. Climate Action Summit, 23.9.2019. Verkossa: npr.org/2019/09/23/763452863/transcript-greta-thunbergs-speech-at-the-u-n-climate-action-summit
- Rantala, Riku, Miksi Greta Thunberg triggeröi, mutta sulava jäätikkö ei? *Ylefi* 31.1.2021. Verkossa: yle.fi/aihe/artikkeli/2021/01/31/riku-rantala-miksi-greta-thunberg-triggeroi-mutta-sulava-jaatikko-ei
- Runciman, David, *Political Hypocrisy: The Masks of Power, from Hobbes to Orwell and Beyond*. Princeton University Press, Princeton 2018.
- Runciman, David, Political Theory and Real Politics in the Age of the Internet. *The Journal of Political Philosophy*. Vol. 25, No. 1, 2017, 3–21.
- Shklar, Judith, *Ordinary Vices*. Belknap Press, Cambridge (MA) 1984.
- Soldatkin, Vladimir & Zhdannikov, Dmitry, Putin: I don’t share excitement about Greta Thunberg’s U.N. speech. *Reuters* 2.10.2019. Verkossa: reuters.com/article/us-russia-putin-thunberg-idUSKB-N1WH1FM
- Stone, Jeff & Fernandez, Nicholas C., To Practice What We Preach: The Use of Hypocrisy and Cognitive Dissonance to Motivate Behavior Change. *Social and Personality Psychology Compass*. Vol. 2, No. 2, 2008, 1024–1051.
- Tiainen, Olli, Fortum – kansallinen häpeä. *Greenpeace.org* 8.6.2020. Verkossa: greenpeace.org/finland/blogit/5191/fortum-kansallinen-hapea







ARI TANHUANPÄÄ

Paperi a priori

Taidegrafiikan alueella on viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana tapahtunut huomattavia muutoksia, mikä on johtanut taiteenalan osittaiseen uudelleenmuotoutumiseen. Taideteoreetikko Rosalind Kraussin 1979 julkaistun *Sculpture in the Expanded Field* -artikkelin innoittamana taidegrafiikan nykyiseen tilanteeseen on ryhdytty viittaamaan ilmaisulla ”painetun taiteen laajentunut kenttä”. Tämä kertoo pyrkimyksestä ottaa taidegrafiikan ajatteluun mukaan myös sen pitkään ajattelemta jäänyt teoreettinen perusta. Taidegrafiikka on nimittäin perinteisessä muodossaan ollut pitkälti ontologisesti määrittämätöntä. Viime vuosina on ryhdytty kutsumaan ”painetuksi taiteeksi” (*printed art*) taidegrafiikan tulevaa, jatkuvan muutoksen tilassa olevaa ontologiaa, joka reflektoi omaa olemisen tapaansa, painettuuuttaan. Vaikkei painetun taiteen painoalusta nykytilanteessa enää aina olekaan paperi – se voi yhtä lailla olla esimerkiksi iho – painettu taide on kosketuksissa siihen, mitä nimitän artikkelissani *paperi a prioriksi*.

Laura Kärrki, Tucked away, 2020, ommeltu ja täyrytyä kankata tekstiiliprintillä, 70 x 80 x 18 cm. Kuva: Bernhard Ludwig.

Kirjoitukseni ensimmäisenä innoittajana on toiminut Jacques Derridan (1930–2004) *Paper Machine* -teoksessa (*Papier Machine*, 2001) julkaistu ”Paper or Me, You Know...” -haastattelu, jonka Derrida antoi 1997 *Les Cahiers de Médiologie* -lehteen. Tätä keskustelua leimaa Derridan apokalyptinen äänenpaino, jossa hän varoittaa kirjoituksen ja paperin lopun aikojen olevan lähellä. Hän koki paperin jo syntyhetkestään lähtien olleen eroamassa itsestään – toisin sanoen virtualisoitumassa sähköisiksi alustoiksi.¹

Tämän tekstin lisäksi yhtä tärkeän lähdeaineiston muodostaa taidegrafiikasta viime vuosina meillä ja muualla julkaistu teoreettinen tutkimuskirjallisuus. Painettavuuden (*printability*) kvasitranssendentaalin, johon viittaa seuraavassa useaan otteeseen, olen muodostanut Samuel Weberin *Benjamin's -abilities* -tutkimuksen pohjalta. Puhtaan teknisyiden käsitteen reflektioni pohjautuu pääasiassa Gilbert Simondoniin (1924–1989), jonka koki erityisen läheiseksi oman ajattelunsa kanalta Gilles Deleuze (1925–1995). Deleuzen *Différence et répétition* -teoksessa esittelemien transsendentaalisten rakenteiden *sentiendumin* – sen mitä ei voi (kuin) aistia – *cogitandumin* – sen mitä ei voi (kuin) ajatella – *loquendumin* – sen mitä ei voi (kuin) ilmaista – ja *memorandumin* – sen mitä ei voi (kuin) muistaa – pohjalta olen muodostanut termin *imprimendum*. Tällä viittaa siihen paina(utu)misen tapahtumaan, joka muodostaa kirjoitukseni keskeisimmän tutkimuskohteen.

Painetun taiteen apparaatti

Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa 2017 julkaistun kirjoituskokoelman *Siirtämisen ja välittymisen taide* esipuheessa taidegraafikko Päivikki Kallio toteaa kirjan syntyneen siitä monien taiteilijoiden tekemästä huomiosta, ettei perinteinen käsitys taidegrafiikasta – jossa sillä viitataan paperille painettuun taiteeseen, jolle on ominaista määrältään rajattu vedosmäärä, ja jossa seurataan periaatetta, jonka mukaan painolaatta tuhotaan, kun vedossarja, editio, on saatu valmiiksi – enää riitä kuvaamaan nykyistä tilannetta². Nyt on ryhdytty ajattelemaan, ettei teos muodostukaan enää pelkästä vedoksesta, vaan että siihen kuuluu yhtä lailla painolaatta, tai niin kuin sitä kyseisessä julkaisussa kutsutaan: ”matriisi”³. Kallio paikantaa tähän johtaneen ajattelutavan muutoksen 1980-luvulla tapahtuneeseen teosten koon suurenemiseen, värigrafiikan esiinnoussuun ja valokuvan ottamiseen osaksi taiteellista ilmaisua. Ratkaisevana tekijänä muutokseen hän näkee käytettävissä olleiden painokoneiden ja prässien uudistumisen. Huomattava merkitys on varmasti ollut myös taidegrafiikan painamiseen erikoistuneiden taidepainajien ammattikunnan esiinnousulla.⁴

Itseäni on innoittanut Kallion luonnehdinta siitä, mitä hän kutsuu ”painetun taiteen apparaatiksi”. Kysymyksessä ei ole enää taidegrafiikan syväpainoprässiin tai painokoneeseen palautuva laite, vaan toiminta. Tämän kirjoituksen puitteissa haluaisin kutsua sitä eräänlaiseksi paperimyllyksi, joka tuottaa erilaisia fyysiseen paperiai-



nekseen redusoitumattomia paperivaikutuksia: teoksia, joita ei enää kutsuta niinkään taidegraafikaksi kuin painetun taiteen (*printed art*) teoksiksi. Painetun taiteen apparaatti rinnastuu näin kirjoitukseen (*écriture*), jota Derrida luonnehti koneeksi, joka toimii, mahdollistaa luettavuutensa ja uudelleenkirjautumisensa alkuperäisestä tuottajastaan ja vastaanottajastaan riippumatta.⁵ Ehdotan, että tämä painetun taiteen paperimylly saisi käyttövoimansa *painettavuudesta*, jota tulen kutsumaan painamisen kvasitranssendentaaliseksi alkuperäksi. Se tuottaa aina uusia, ennennäkemättömiä ja aikaisemmin kokemattomia vaikutuksia: painetun taiteen teoksia, joita voitaisiin luonnehtia myös painettavuuden yleiskäsitteen konkretisoitumiksi – esitän nimittäin painetun taiteen eksemplifioivan painettavuuttaan.⁶

Kallio toteaa, että painetussa taiteessa on kysymys yhtä lailla ajattelutavasta kuin tavasta tehdä asioita⁷. Mänttussa teoksessa taidegraafikka nähdään suurelta osin käsitteellisenä toimintana ja siinä korostuukin näkemys, jonka mukaan painetun taiteen parissa työskenteleviä taiteilijoita (joista kaikki eivät enää suinkaan ole taidegraafikoita) voi pitää yhtä hyvin ajattelijoina kuin kuvataiteilijoina. Vaikka kyseisen julkaisun pohjalta ei voikaan esittää kategorisia väitteitä koko laajasta taidegraafikan kentästä, pidän sen tarjoamaa näkökulmaa niin ajatuksia herättävänä, että palaan siihen artikkelissani useita kertoja.

Mikä sitten on paperi – ja etenkin *paperi a priori*? Derridan mukaan kysymys ”Mikä (tai mitä) paperi on?” johdattaa harhaan heti kun se on lausuttu⁸. Se nimittäin sulkee paperin olemassa olevan ontologian kehikkoon, johon se ei mahdu, koska se on hänen mukaansa ole-

mukseltaan epävakaa; paperi ei ole oleva vaan pikeminkin tuleva (*à-venir*). Derridan haastattelua lukiessa käy nopeasti selväksi, ettei se paperi, johon hän viittaa, palaudu paperiin käsinkosketeltavana aineksena. Mutta sen paremmin kysymys ei ole mistään puhtaasti aineettomasta, jota voidaan vain ajatella. Paperi huojuu empirisen ja transsendentaalisen välissä, tai toisin ilmaistuna: niiden (ratkeamattomana) välinä. Paperi muodostaa toisin sanoen rakenteen, jota Derrida kutsuu kvasitranssendentaaliseksi.

Tämän ominaisuutensa paperi jakaa monien muiden alustojen kanssa. Paperia voi siis käyttää suorastaan yleiskäsitteenä alustoille. Derridan mukaan ”paperi on alustojen alusta” – alusta on kuitenkin tässä yhteydessä ymmärrettävä aivan erityisellä tavalla⁹. Derrida nimittäin väittää, ettei paperia olisi milloinkaan pidetty pelkkänä neutraalina kirjoitus-alustana. Hän katsoo paperin olevan olemukseltaan epävakaa, se on jopa ajan ja tilan puhtaita intuitioita vanhempi. Meillä on aivan erityinen suhde paperiin. Derrida näkee, että tietokoneella kirjoittaessamme teemme sen paperille tulostamista silmällä pitäen – riippumatta siitä, tulostammeko kirjoittamaamme milloinkaan. Paperia määrittää tulostettavuuden rakenteellinen, siis välttämätön, mahdollisuus.¹⁰ Hänen mukaansa jo lausuessamme sanan ”paperi”, emme pysty varmuudella erottamaan, tarkoitammeko paperiainesta vai paperia kielikuvana – jokin on ”paperinohut”; jokin on ”vain paperilla” – vai tarkoitammeko paperia kvasitranssendentaalisena alustana, jonka funktion voisi täyttää yhtä hyvin mikä tahansa muu alusta, jolla olisi joitakin paperiin verrattavia ominaisuuksia, esimerkiksi aineellisuus, ulottuvaisuus ja vastaanottavuus.¹¹

Voisimmeko ajatella niin, että olisi olemassa jokin alustojakin ”alempi” *hypokeimenon* – väli, jonka vaikutuksia ”jälki” ja ”alusta” olisivat? Omassa kirjoituksessani keskeiseksi nousee juuri tämän ”väliksi” nimeämäni tilallistumisen ajattelu. Väliin viittaa myös filosofi Marita Heikkilä kysyessään *Printed Matters* -julkaisuun kirjoittamassaan artikkelissa, jossa hän käyttää vaihtoehtoisena nimityksenä ”välille”, ei aivan ongelmattomasti, ”eroa”: ”Miten tulisi kuvata laatan ja siitä painetun vedoksen eroa, jos se ei oikeastaan ole mitään [...]?” Heikkilä selittää tätä eroa Derridan *différance* pohjalta¹². Heti perään hän kuitenkin puhuu painolaatan ja vedoksen väliin paikantuvasta erosta ja eroamisesta, joka ”tapahtuu asioiden välissä”, vaikkakaan ”ei missään konkreettisesti paikassa” – ikään kuin ero ei olisikaan *différance*en verrattavissa¹³. Joka tapauksessa, puhummepa sitten ”erosta” tai ”välistä” (jotka omasta mielestäni eivät ole toisiinsa verrattavia), kysymyksessä vaikuttaa olevan jotain perustavanlaatuisia painetulle taiteelle. Mutta mistä sitten varsinaisesti on kysymys? Tähän ei kyseisessä kirjoituskokoelmassa mielestäni pystytä aivan tyydyttävällä tavalla vastaamaan.

Ehdotan, että perustavanlaatuisia painetulle taiteelle on painettavuus, jota pyrin tarkastelemaan mahdollisimman perinpohjaisesti seuraavissa luvuissa. Painettavuutta voidaan oikeastaan pitää yhtenä koskettamisen alalajeista – molemmissa on kyse kontaktista, mutta aina myös erosta, katkoksesta tai välistä, joka estää kosket-tavan ja kosketteen täydellisen yhteensattumisen.

Painetun taiteen tuleva ontologia

Kun otetaan huomioon valokuvan teoriaa käsittelevän valtavan tutkimuskirjallisuuden määrä, on hämmästyttävää, ettei taidegraafikan teoreettisiin ja filosofisiin kysymyksiin ole viime vuosin asti sen paremmin koti- kuin ulkomaisessakaan tutkimuksessa juuri paneuduttu. Mikä sitten on johtanut siihen, että valokuvaa ilmaisuvälineenä on pidetty niin ongelmallisena, että sen haltuun ottamisen on katsottu vaativan valtavan määrän teoreettista kirjallisuutta? Valokuvasta muodostui jo hyvin varhain teoreettinen objekti, kun sitä vastoin taidegraafikkaa mediumina ei ole pidetty lainkaan samassa määrin ongelmallisena ja kriittistä reflektiota edellyttävänä.¹⁴

Kirjoituksessaan *Sculpture in the Expanded Field* (1979) taiteentutkija Rosalind Krauss esittää, että 1960-luvun alussa oltiin tilanteessa, jossa veistotaide leimasi ontologinen määrittämättömyys. Tämä synnytti vuosikymmenen lopulla tarpeen kyseenalaistaa ne esteettisen kategoriat, joita modernismi oli veistotaiteelle asettanut, mikä johti sen laajentumiseen perinteisten rajojensa ulkopuolelle. Tällöin syntyi teoksia, joiden olemassaolon oikeutusta ei enää pyritty löytämään siitä, mitä ne eivät edusta vaan siitä, mitä ne voivat olla – siis kaikkea.¹⁵ Teoksessa *Printmaking in the Expanded Field* (2017) sekä Oslon taideakatemian taidegraafikan professori Jan Pettersson että Taideyliopiston Kuvataideakatemian taidegraafikan professorina 2010–2015 toiminut Päivikki

Kallio selittävät painetun taiteen laajentuneen kentän synnyn samoilla tekijöillä¹⁶. Pettersonin mukaan vallitsevassa tilanteessa painettu taide voi ilmetä mitä moninai-simmissa muodoissa: se voi laajentua kolmiulotteisuuden alueelle, se voi toteutua performansseina ja installaatioina, siihen voi törmätä vaatteiden kuoseissa, sillä voi olla kaupallisia ulottuvuuksia, se voi operoida kyberavaruudessa, se voi näyttäytyä niin taiteilijakirjoina, monistettavina sarjoina, kolmiulotteisina teoksina, valmistesineinä kuin sanomalehtinäkin¹⁷. Modernismin esteettisen kategoriasta ulosmurtautunut taidegraafikka painettuna taiteena ei ole enää sidoksissa väline-erityisyyteensä vaan on yhteydessä kaikkiin nykytaiteen käytäntöihin.

Painettua taidetta (*printed art*) ei siis enää määritä se, mikä määrittä perinteistä taidegraafikkaa. *Siirtämisen ja välittymisen taide* -kirjassa Kallio erottaa toisistaan ”originaaligrafiikan” ja ”painetun taiteen”. Hän jaottelee originaaligrafiikan vedoksista syntyvä edition syntyprosessin suunnitteluvaiheeseen, koodiin, painolaataan, painoväriin, painokoneeseen ja jäljentävään pintaan. Hän esittää painetun taiteen eroavan originaaligraafikasta siinä, että painolaatan syrjäyttää ”matriisi”. Tämän käsitteen avulla on hänen mukaansa mahdollista ajatella myös ”teoksia, joissa ei ole jäljen näkyväksi tekemisessä käytetty lainkaan paperia.”¹⁸ Toisin kuin originaaligraafikassa painetussa taiteessa ei enää välttämättä olla tekemisissä painoväriin kanssa vaan sen tehtävän voi täyttää mikä tahansa ”jäljentävä elementti”. Perinteisen syväpainoprassin tai painokoneen syrjäyttää ”painetun taiteen kone”: paperin sijaan alustana voidaan käyttää mitä tahansa projektiopintaa. Näistä kaikista yhdessä muodostuu se, mitä Kallio kutsuu ”painetun taiteen aparaatiksi”.¹⁹ Kysymys on tulemisesta, johon osallistuu niin teoksen valmistava taiteilija kuin erilaiset materiaalit ja työskentelytavatkin. Kallio muistuttaa, ettei painetun taiteen aparaatiksi nimetty prosessi kuitenkaan palaudu tiettyihin materiaalisuuksiin vaan ”sen ytimessä on käsitteellinen ajattelutapa”²⁰. Voidaankin katsoa, että painettu taide on nimitys taidegraafikalle, josta on muodostunut teoreettinen objekti.

Painetun taiteen laajentuneella kentällä toimivat taiteilijat ovat paikantaneet taiteenalansa käsitteellisen potentiaalinsa siihen katkokseen, joka jää painolaatan – siis matriisiin – ja painetun vedoksen – siis jäljen – väliin. Tätä väliä Kallio kuvaa Andrei Tarkovskin *Stalker*-elokuvasaana käyttämällä ilmaisulla *zone*²¹. On huomionarvoista, että tekniikanfilosofi Gilbert Simondon aktivoi juuri saman termin luonnehtiessaan aineen ja muodon välistä ”metastabiilia” hämärää tilaa. Hän käytti esimerkkinään savenväliä, jossa valaja valmistaa muodon ja aineen välityksen, mutta ei toteuta sitä. Välitys tapahtuu Simondonin mukaan itsestään, kun sille on luotu edellytykset. Vaikka savenväläjä seuraakin hyvin läheltä tätä väliä tapahtumaa – vaikka hänen ruumiinsa onkin syännyt sen liikkeelle – hän ei tunne sitä eikä tiedä, mikä sen saa aikaan. Kaikkein oleellisin jää siis piiloon.²²

Tätä epäpysyvää transduktion tilaa voidaan nimittää myös ”siirtymäksi”, ”transformaatioksi”, ”käännökseksi”

tai ”kuiluksi”²³. Kallio viittaa tässä yhteydessä myös tekniikan sosiologi Bruno Latourin ”musta laatikko” -käsitteeseen (*black box*) ja esittää, että painettaessa painolaatta (tai matriisi, latourilaisittain *input*) ”katoaa näkyvistä ja tulee ulos jälkenä (*output*)”, siis painettuna vedoksena²⁴. Kuten Simondon sanoo: ”Tiedämme, mikä menee sisälle koneeseen, aivan kuten tiedämme sen, mikä siitä tulee ulos, muttemme sitä, mitä koneessa itsessään tapahtuu”²⁵. Latourin ”*blackboxing*” perustuu näkemykseen, jonka mukaan teknologioiden kehittyessä ne tulevat aina vain sokeammiksi omille, yhä monimutkaisemmiksi käyville mekanismeilleen, tai paleontologi-antropologi André Leroi-Gourhanin (1911–1986) termein ilmaistuna omille ”toimintaketjuilleen” (*chaînes opératoires*)²⁶.

On huomattava, että samankaltainen epäpysyvä tila on löydetty jo aikaisemmin valokuvan mediumista – juuri se vaikuttaa synnyttäneen valokuvan ilmaisuvälineluonnetta refleктоivan laajan tutkimuskirjallisuuden. Mutta missä tämä epäpysyvä tila tai katkos varsinaisesti sijaitsee? Valokuvateoreetikko Janne Seppänen on paikannut sen valokuvan ”materiaaliseen ytimeen”: kuvauskohteesta heijastuvan sähkömagneettisen säteilyn valoherkälle filmille tai digikameran kuvakennolle synnyttämään jälkeen, josta kehitettäessä syntyy negatiivi, joka sitten vedostettaessa kääntyy positiiviksi. Tämän materiaalsen ytimen Seppänen kertoo olevan alkuperäisesti jakautunut – tämä yhdistää sen ”piirtoon” (*trait*) derridalaisessa merkityksessä²⁷. Seppänen katsoo valokuvan materiaalsen ytimen (sitä voitaisiin kutsua tämän artikkelin viitekehityksessä myös väliksi) kaikkien hämmäntävimmäksi piirteeksi sen näkymättömyyden: siirtymä valotuksessa filmin pinnalle syntyneestä ”mustumasta” negatiiviksi ja valokuvavedokseksi tapahtuu nimittäin, aivan kuten piirto, katseelta peitettynä²⁸. Jostain syystä Seppänen ei kiinnitä huomiotaan toiseen, valokuvan syntymisen kannalta aivan yhtä olennaiseen siirtymään: valotusaikaan, jonka aikana kohteesta heijastuva valo siirtyy filmille tai kuvakennolle. Nopeimpiakin suljin-aikoja käytettäessä kamerasulkimen avautumisen ja sulkautumisen välillä on ajallinen etäisyys.²⁹ Kysymys ei siis tarkasti ottaen olekaan katkoksesta vaan pikemminkin ajallisesta siirtymästä. Onkin kysyttävä, olisiko valokuvan materiaalsen ytimen paikannettava pikemminkin valotusajan muodostamaan siirtymään – tai ”väli-aikaan” – eikä (kuten Seppänen esittää) siihen latenttiin kuvaan joka muodostaa siirtymän päätepisteen. On nimittäin tosiasiallisesti niin, että niin valokuvan todistusvoima kuin sen epävakauskin sijoittuvat nimenomaan kyseisen siirtymään, eivätkä jo muodostuneeseen jälkeen³⁰.

Valokuvaajan tavoin painetun taiteen alueella ope-roiva toimija ei ole tarkasti ottaen tekemisissä katkosten vaan ajallisten siirtymien kanssa. Näitä väleissä tapahtuvia siirtymiä voitaisiin luonnehtia myös derridalaisittain *différançen* liikkeeksi. Näin on tehnyt Martta Heikkilä, joka taidegraafikkaa käsittelevässä artikkelissaan tarkastelee painolaatan ja painetun vedoksen välistä suhdetta *différançen* avaamassa välissä. Derridan ajattelussa *différança* ei ole käsite vaan käsitteellistämisen ja

käsitteellistymisen mahdollisuus (potentiaali, joka voi aktualisoitua tai yhtä hyvin jäädä aktualisoitumatta). *Différançessa* ei ole mitään positiivista (sitä ei voi saattaa läsnäolevaksi ja havaittavaksi). Mutta kuten Derridansa hyvin lukenut filosofi Susanna Lindberg on todennut, se on ”postuloi[tava], jotta voitaisiin selittää merkitys vaikutuksena”³¹. Samalla tavalla katson, että vaikkei painettavuuskaan sen paremmin ole mitään positiivista – kysymyksessähän on puhdas paina(utu)misen tapahtuma, *imprimendum* – se on postuloitava kyetäksemme ajattelemaan painamisessa syntyvän jäljen syntyprosessia. *Imprimendumilla* viitataan siihen puhtaan aistisuuden tapahtumaan – aistittavuuteen, josta Gilles Deleuze käytti *Différence et répétition* -teoksessaan (1968) nimitystä *sentiendum*. Se on voima, jonka kohdatessamme mielenkykymme jännittyvät äärimmilleen, painetun taiteen kyseessä ollessa asettamaan kerta toisensa jälkeen kysymyksen painettavuudestaan, *imprimendumista*, ajateltavaksi ja vaateen sen tulemisesta aina uudestaan ratkaisuksi painetun taiteen teoksina³².

Painettavuus – *print-ability*

Imprimendumista voitaisiin käyttää myös englanninkielistä muotoa *print-ability*. Painettavuudessa on nimittäin kysymys painetusta jäljestä (*print*) ja kyvystä (*ability*) muodostaa jälki. Painettavuutta voidaan kutsua myös potentiaalisuudeksi. On kuitenkin syytä pitää mielessä, että yhtä lailla kuin aktualisoitua, potentiaalisuus voi jäädä aktualisoitumatta.³³ Painettavuuden käsitteen itsensä olen muodostanut Samuel Weberin teoksen *Benjamin's -abilities* innoittamana. Tässä tutkimuksessaan Weber esittää kirjallisuuskriitikko ja filosofi Walter Benjaminin (1892–1940) tunnettujen *-barkeit*-päätteisten termien, *Erkennbarkeit* (’tunnistettavuus’), *Mittelbarkeit* (’kommunikoitavuus’ tai ’välitettävyyys’), *Lesbarkeit* (’luetavuus’), *Benennbarkeit* (’nimettävyys’), *Kritizierbarkeit* (’kritisoitavuus’), *Übersetzbarkeit* (’käännettävyyys’), *Reproduzierbarkeit* (’uusinnettavuus’ tai ’reprodusoitavuus’) olevan kvasitranssendentaalisia alusrakenteita³⁴, jotka avaavat kulloisenkin teoksen potentiaalain³⁵.

Termi ’kvasitranssendentaalisuus’ kirjallisuuden-tutkija Rodolphe Gasché'n nimitys Derridan epäkäsitelteille, joista erityisesti yksi tulee lähelle uusinnettavuutta: ’toistettavuus’ (*itérabilité*), joka viittaa kirjoituksen rakenteeseen sisältyvään mahdollisuuteen potentiaalisuuteena, joka on erotettava toistossa toteutuvasta aktualisoitumisesta³⁶. Toistettavuus on edellytys sille, että kirjoitettu viesti voi säilyä ymmärrettävänä kenelle tahansa, vaikka henkilö, jolle viesti on alun perin osoitettu, olisikin jo kuollut³⁷. Weber jäljittää tämänkaltaisten muodosteiden alkuperän Immanuel Kantin *Arvostelukykyyn kritiikissä* käyttämiin kokemusta edeltäviin abstrakteihin periaatteisiin, esimerkiksi ’määritettävyyteen’ tai ’määrityneisyyteen’ (*Bestimmbarkeit*), joiden perusteella kykenemme ymmärryksemme avulla muodostamaan tietoa luonnosta, tai ’välittömyyteen’ (*Unmittelbarkeit*), jolla kauniiksi mieltämämme kohde tuottaa meille välitöntä,



ilman käsitteiden välitystä syntyvää mielihyvää, jonka perusteella kykenemme muodostamaan pyyteettömiä ja yleistettäviä makuarvostelmia. Tällaiset arvostelmat eivät tuota käsitteellisiä määrittämiä – eivät siis varsinaisesti arvostele tiedolliselta pohjalta – vaan ne vain reflektoivat itse arvostelukyvyn liikettä.³⁸ Benjamin lainaa Kantilta omaan käyttöönsä termin *Mittelbarkeit* ('välittyneisyys' tai 'kommunikoitavuus'), jonka englanninkieliseksi käännökseksi Weber ehdottaa muodostetta *impart-ability*. Weber esittää, että tämä kommunikoitavuus syrjäyttää Kantin Kolmannessa kritiikissä hänen *Puhtaan järjen ja Käytännöllisen järjen kritiikeissä* käsittelemänsä arvostelmien muodot, joissa yksittäinen määrittää yleisen pohjalta. Makuarvostelmissa aistittava kohde ei ole määritettävissä kuin sen synnyttämän mielihyvän tai mielihyvän pohjalta siinä määrin kuin nämä affektit ovat välittömiä ja yleisesti jaettavissa. Määritettävyyden muodostuu siten kommunikoitavuuden pohjalta. *Mittelbarkeit* ei ole kuitenkaan aktuaalista kommunikaatiota. Se, mitä kommunikoidaan ei ole tiedollinen sisältö vaan tietty mielentila (*Gemütszustand*), joka on yleisesti jaettavissa.³⁹ Tähän verrattavasti esitän, että se, mitä painetussa taiteessa on välitteillä, ei ole painetun taiteen laajentuneen kentän piirissä syntyvät yksittäiset teokset vaan painettavuus itse.

Yhtä tärkeää on huomata, mitä Samuel Weber kertoo 'määritettävyydestä' (*Bestimmbarkeit*), joka saa hänellä muodon *determin-ability*. Benjamin käytti tätä termiä varhaisromantikko Friedrich Hölderlinin kahta runoa käsittelevässä "esteettisessä kommentaarissaan" *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* (1914–15), jossa hänen huomionsa kiinnittyi kielellisen ilmaistavuuden

ongelmaan. Weber löytää ilmaistavuudesta – Deleuzella tämä kiteytyy kysymykseen *loquendumista*: ei tämän tai tuon merkityksen ilmaisemisesta vaan ilmaistavuudesta ylipäänsä, joka ei ole ilmaistavissa – täydellisesti aktualisoitumattoman virtuaalisuuden joka pitää ilmaisuaan etsivän tekstin avoimena tuleville tulkinnoille⁴⁰. Weber huomaa kuinka Benjamin, sen sijaan että hän perustaisi tulkintansa Hölderlinin oletettuun intention, perustaakin sen 'poettisesti muotoilluksi' (*das Gedichtete*) kutsumansa esteettisen kategorian varaan. Weber esittää, että elämä itse asettaa runolle tehtävän, joka tulee suoritetuksi tämän 'poettisen rajakäsitteen' (*Grenzbegriff*) kautta. Kantilaisittain ilmaistuna rajakäsite on *olio sinänsä*, noumeeni, joka määrittää aistikokemustemme rajat. Sen paremmin kuin oliota sinänsä emme voi kohdata 'poettista sinänsä'. Kykenemme kohtaamaan vain erillisiä runoteoksia, joiden kautta poeettinen manifestoituu, enemmän tai vähemmän onnistuneesti. Runo, joka on itsessään määrittämätön saavuttaa määritettävyytensä poeettiseen nähden – juuri sen vuoksi, että poeettinen on 'määritettävyyden' (joka ei ole mitään määritettyä) mitaamattomana potentiaalisuutena, josta kulloinkin toteutunut runo voi näyttää vain pienen osan. Määritettävyyden pitää sisällään myös toteutumattomat aktuaalisuudet. Siirtymä poeettisesta aktualisoituneeseen runoilmaisuuksi on elämän itsensä toteutumista.⁴¹

Se, mitä kutsun painettavuudeksi (*print-ability*), toimii kutakuinkin 'poeettisen' funktiossa. Painettu vedos saavuttaa määrittämyksensä suhteessa painettavuuteensa – joka yhtä lailla kuin poeettinen on virtuaalisuus, jonka avoimesta potentiaalisuudesta kulloinkin syntyvä vedos voi vain osittain täyttää. Painettavuus on

”Teoksen aihe on lähtöisin taiteilijan koulumuistosta: oppilaan ollessa tottelematon hänet pakotettiin rangaistukseksi nurkkaan, jossa hän joutui seisomaan polvistuneena kuivattujen herneiden päällä.”

toisin sanoen määritettävyyttä (*Bestimmbarkeit*), aivan kuten poeettinen. Benjamin ei ollut kiinnostunut kommunikoiduista sisällöistä vaan kommunikoitavuudesta. Tähän verrattavasti puhuessamme painettavuudesta meitä ei kiinnosta niinkään se, mikä on painettu vaan painettavuus itsessään kykyinä, *-ability*.

On siis esitettävä kvasitranssendentaalinen argumentti painettavuuden puolesta. Painettavuus on ollut ranskalaisen filosofin ja taiteentutkijan Georges Didi-Hubermanin yksi keskeisistä mielenkiinnon kohteista. Tämä kiinnostus kiteytyy hänen ajattelussaan termiin *empreinte*, ranskan arkikielen sanaan, joka voidaan kääntää esimerkiksi ”jäljeksi” tai ”paina(u)maksi”. Ehdotan, että käsitteelliseltä ulottuvuudeltaan *empreinte* (jonka jätän kääntämättä ehdottaakseni, että sitä voidaan pitää teknisen termin tapaisena) muodostaisi *différencen* tavoin kokonaisen ”kimpun” tai ”vyyhden” (*faisceau*), joka viittaisi painettavuuteen kaikkine ulottuvuuksineen⁴². *Empreinte* on se, mikä luo ajan kompleksisuuden, se on luonteeltaan anakronistinen⁴³. On olemassa painotekniikoiden historia, muttei *empreintien*, paina(u)man tai painettavuuden historiaa: niiden historia ei ole kirjoitettavissa – ne ovat ylimuistoisia.

Esimerkiksi painetun taiteen laajentuneesta kentästä haluan nostaa esiin liettualaistaiteilija Roma Auskalanen (s. 1988) *Punishment*-videoinstallaation (2014), jossa painaminen (*printmaking*) yhdistyy video- ja performanssitäiteeseen. Teoksen aihe on lähtöisin taiteilijan koulumuistosta: oppilaan ollessa tottelematon hänet pakotettiin rangaistukseksi nurkkaan, jossa hän joutui seisomaan polvistuneena kuivattujen herneiden päällä. Videolla nähdään, kuinka taiteilija polvistuu metallisen kirjapainolaatan päälle, jolloin kirjasimet painavat hänen sääriinsä tekstin: ”*In text I trust / In written truth / I believe / Read more*”. Teos palauttaa mieleen pariisilaisella Salpêtrièren klinikalla 1800-luvun lopulla hoidetuille naisshysterikoille tehdyt dermografiset piirtopaukamointikokeet: kun yliherkän potilaan ihoon piirrettiin jollakin tylpällä esineellä, siihen ilmestyi paukama. Naisen ihosta muodostui näin piirustusalausta lääketieteellisen auktoriteetin painaa merkkinsä – paukamat hävisivät vähitellen,

aivan kuten painetut kirjaimet häviävät hetken päästä iholta ilmestyäkseen aina uudelleen taiteilijan polvistuessa kerta toisensa jälkeen kirjasinten päälle.⁴⁴ Auskalanen teoksessa hänen ruumiinsa on yhtä lailla altistettu ja alistettu – tässä tapauksessa kirjoitetulle sanalle. Hän näkee oman ruumiinsa tässä painolaattana ja painokoneena, se antaa tapahtumalle jopa värinsä: metallilaatta tuottaa kirjasinten muotoiset verenpurkaumat hänen iholleen⁴⁵.

Välin tapahtuma

Se, millä on väliä, on siis väli. Maritta Heikkilä unohtaa muistuttaa *différencen* toisesta, painetun taiteen puheena ollessa mielestäni vielä olennaisemmasta merkityksestä, jota kantaa latinan *differre*-verbistä periytyvä ranskan verbi *différer*. Se viittaa lykkäytymiseen ja viivytämiseen, mutta myös kiertotiehen, ”ajalliseen ja viivyttävään välitykseen”, kuten Derrida asian muotoilee: ajan tilallistumiseen (*devenir-espace du temps*) ja tilan ajallistumiseen (*devenir-temps de l'espace*)⁴⁶. Keskeisin eroavuus Heikkilän ja oman kirjoitukseni välillä on siinä, että hänen keskittyessään reflektoimaan – epäilemättä oikeaoppisen derridalaisesti – *différencen* liikkeen käynnistämiä merkityssiirtymiä (siis tapahtumia, joissa hän sanoo painolaatan sisältämän ”tiedon” siirtyvän painoväriin välityksellä vedokseen)⁴⁷, oman tarkasteluni painopiste on painettavuuden tapahtumassa, joka väistää kielellisiä sisältöjä, mutta jota siitä huolimatta on kyettävä ajattelemaan ja jopa sanallistamaan voidaksemme mitenkään käsittää vedoksen syntyprosessia.

Koska kyse ei siis ole enää mistään kielellisestä, puhunkin *différencen* sijaan *empreintesta*, joka ei ole sen paremmin ”ero” kuin ”katkos” vaan pikemminkin paina(u)minen, joka tapahtuu painolaatan ja vedoksen väliin jäävällä kartoittamattomalla vyöhykkeellä. Se, mitä siis kutsun painettavuudeksi, on luonteeltaan *välin tapahtuma*. Heikkiläkin muistuttaa välin olevan ”jäljen olemassaolon ehto”⁴⁸. Tähän nähden tuntuukin ristiriitaiselta, että hän väittää piirtämisen olevan kuitenkin *välitöntä*, koska siinä ”ihmisen käsi ja sen pitelemä piir-

”Se mikä synnyttää jäljen, ei ole ero vaan toisiinsa nähden epäsymmetristen elementtien tai epäsuhtaisten voimien väli.”

rosväline jättävät jälkiä *suoraan* alustalle⁴⁹. Riippumatta siitä, mikä on jäljen syntymekanismi, vain piirrosvälineen ja alustan välinen väli tarjoaa mahdollisuuden jäljen syntymiselle – tämä potentiaali voi yhtä lailla aktualisoitua kuin jäädä todellistumatta. Väli on edellytys myös painovedoksen syntymiselle, riippumatta siitä, valmistuuko vedos käsin hiertämällä vai mekaanisesti. Onko ylipäänsä mielekästä erottaa käsin painamista koneella painamisesta niin jyrkästi kuin Heikkilä? Hän väittää vain ensiksi mainitun olevan painamista sanan varsinaisessa merkityksessä – toisin sanoen aktiivinen teko, mutta koneella painamista hän pitää luonteeltaan enemmänkin (passiivisena) ”painumisena”⁵⁰. Eikö kuitenkin esimerkiksi juuri edellä esittämäni Auskalnyten teos osoita, ettei painamista voi erottaa painumisesta?

Kuten Derrida esitti, meidän olisi kyettävä ajattelemaan samalla kertaa toisiinsa nähden vastakkaisina pitämiämme asioita: yksittäistä tapahtumaa, jonka kulku ja lopputulos ei ole edeltä käsin täydellisesti ennakoitavissa – tätä Heikkilä kutsuu ”painamiseksi” – ja koneelle ominaista mekaanista toistoa – jota Heikkilä luonnehtii ”painumiseksi”. Tapahtuma (tässä tapauksessa ”painaminen”) on orgaaninen ja performatiivinen, siihen on Derridan mukaan aina osallisena jokin inhimillinen toimija – tässä tapauksessa painetun taiteen alueella operoiva taiteilija. Kone sitä vastoin on epäorgaaninen, se toteuttaa sille annetun tehtävän mekaanisesti, epäorgaanisesti, epäaistisesti. Näiden kahden ajattelemisen yhdessä (kuten Roma Auskalnyte mieltäessään ruumiinsa painokoneena) edellyttää Derridan mukaan käsitteellisyttä, jonka muoto on ennennäkemätön, mahdoton (*im-possible*), ja joka siten murtaa odotushorisonttimme.⁵¹ Erottamalla ”painamisen” ”painumisesta” – inhimillisen toimijuuden ei-inhimillisestä konemaisuudesta – emme kykene ajattelemaan painettavuutta välin tapahtumana.

Sen paremmin emme mielestäni pysty ajattelemaan painettavuutta strukturalistisen kielitieteen pohjalta. Viittaamalla saussurelaiseen diakriittiseen eroon pystymme kenties selittämään kielellistä merkityksenmuodostumista. Ottamalla lähtökohdaksi painolaatan ja vedoksen välisen käsitteellisen ”eron” emme kuitenkaan mielestäni kykene

ymmärtämään jäljen syntyprosessia, joka ei palaudu kielellisiin merkityksiin. Tätä esikielellistä väliä on tarkastellut muun muassa Gilbert Simondon käyttäen esimerkkinään savitiilien valutyötä. Valoksen tekeytyminen muotin ja saven välisessä kontaktissa on mainitun kaltainen välin tapahtuma, yksilöitymisen prosessi – siinä missä painettu taidekin. Savenvalajan olisi Simondonin mukaan kyettävä asettumaan muotin ja tekeytymässä olevan saven väliin – elämään tätä väliä⁵². Tässä välin tapahtumisessa – jota voidaan Simondonia seuraten kutsua myös transduktioksi – kaksi erillistä järjestelmää, yksilöoleva ja sitä ympäröivä miljöö (*milieu*) ikään kuin hankaavat toisiaan vasten. Tähän Simondon ja myös Michel Serres viittaavat termillä *la noise*⁵³. Sen nimeämää hälyä voitaisiin kutsua myös kohinaksi, jolta mikään elektroninen laite ei Tuomo Rainion mukaan voi välttyä⁵⁴. Kysymys on siitä, mistä Didi-Huberman on käyttänyt Walter Benjaminin ”optista tiedostamatonta” mukaillen ilmaisua ”tekninen tiedostamatonta” (*inconscient technique*).⁵⁵

Yhteen vedettynä: se mikä synnyttää jäljen, ei ole ero vaan toisiinsa nähden epäsymmetristen elementtien tai epäsuhtaisten voimien väli. Väli, joka ”piirron” tavoin ei itse piirry vaan näyttäytyy vain esiinpiirtymistensä (*trait*) ja näkyvistä vetäytymistensä (*retrait*) tai yhtä hyvin poispyyhkiytymistensä kautta⁵⁶. Derrida kirjoitti *Signéponge*-teoksessaan (1984), että pesusieni imee likaa, se vastaanottaa sitä näennäisen passiivisesti likaantuen vähä vähältä yhä enemmän imiessään likaa itseensä⁵⁷. Mutta pesusieni toimii samalla kertaa aktiivisesti pyyhkimällä likaa pois. Paperin tavoin pesusientäkin voidaan pitää kvasitranssendentaalisuuden figuurina. Toisten kvasitranssendentaalien tavoin pesusienikään ei ole mitään itseidenttistä, se on – *différance* tavoin ”ratkeamaton” (*indécidable*): puhtaan ja likaisen, ylhäisen ja alhaisen välissä palautumatta kumpaankaan niistä. Pesusieni vertautuu näin ”jälkeen” (*trace*) ja ”piirtoon” (*trait*). Kuten Derrida sanoo, ”[jäljen] rakenteeseen kuuluu poispyyhkiytyminen (*l’effacement*)”⁵⁸. Hieman deleuzelaisittain edeten pesusienessä toteutuva piirtyminen ja poispyyhkiytymisen voidaan mieltää figuurina myös painettavuuden (*imprimendum*), aistittavuuden (*sentiendum*), aja-

teltavuuden (*cogitandum*), ilmaistavuuden (*loquendum*) ja muistettavuuden (*memorandum*) kvasitranssendentaaliselle elementille, joka yhtä lailla mahdollistaa painamisen, aistimusten syntymisen, ajatusten kielellisen ilmaisemisen kuin muistamisenkin, mutta samalla kertaa muodostaa vastuksen niiden toteutumiselle.

Painettavuudesta painettuun

Kirjoitukseni lähtökohtana on ollut Derridan ajatus paperista kvasitranssendentaalisena ”alustojen alustana”. Tämä *paperi a priori* ei palaudu paperiin käsinkosketeltavana aineksena, muttei se ole sen paremmin mitään puhtaan ideaalista. Kvasitranssendentaalisena se sijoittuu empiirisen ja transsendentaalisen väliin – se tapahtuu niiden välinä. *Paperi a priori*lla on artikkelissani kiinteä temaattinen yhteys siihen, mitä kutsun painettavuudeksi. Tarkoitin painettavuudella sitä, mikä on ontologisesti vanhempaa kuin painettu; painettavuus ei ole mitään painettua, ja tämä yhdistää sen kosketettavuuteen, joka ei ole mitään sellaista, mitä voisimme koskea. Se on mihin tahansa yksittäiseen painotyöhön sisältyvä yleinen, rakenteellinen, toteutuva – tai yhtä lailla toteutumatta jäävä – mahdollisuus. Ymmärrän painettavuuden *paperi a priori*n tavoin kvasitranssendentaalina. Simondonia seuraten painettavuutta voitaisiin luonnehtia myös kollektiiviksi, joka kokoa yhteen ne inhimilliset ja ei-inhimilliset toimijat, joista muodostuu se, mitä taidegraafikko Päivikki Kallio kutsuu ”painetun taiteen apparaatiksi”.

Artikkelini pääasiallisen tarkastelukohde on painettu taide, jota on tavattu kutsua taidegraafikaksi. Esitän, että taidegraafikka voi säilyttää elinvoimaisuutensa vain siten, että se on kosketuksissa omaan perustattomaan perustaansa: painettavuuteen. Kosketellessaan alkuperäänsä, painettavuuttaan, joka muuttuu kaiken aikaa tullessaan kosketelluksi ja koetelluksi, siis aina uudestaan perustetuksi, myös painettu taide muuttaa kaiken aikaa muotoaan. Painettu taide (*printed art*) nimeää taidegraafikan, josta on muodostunut teoreettinen objekti, joka ei enää palaudu toisistaan erillisiin painotekniikoihin ja -menetelmiin, vaan joka muodostaa oman painetun taiteen laajentuneen kenttensä.

Taidegraafikan teoreettisia kysymyksiä käsittelevässä kirjallisuudessa piirrostaide on usein haluttu erottaa taidegraafikasta sillä perusteella, että piirrosjäljen on nähty syntyvän piirrosalustalle välittömästi – piirtimen ja paperialustan välistä kontaktia on pidetty suorana ja välittömänä. Sen sijaan painetussa taiteessa syntyvän jäljen on nähty syntyvän koneen välityksellä. Tämä on mielestäni virheellinen käsitys. Kukaan tuskin voi kieltää, että minkä tahansa jäljen muodostumisen edellytys (riippumatta sen syntymekanismista: on kysymyksessä sitten piirretty, painettu, maalattu tai jollain muulla tavalla syntynyt jälki) on väli, joka ei palaudu mihinkään edellä mainittuun mediumiin. Olen käyttänyt sanaa ”väli” oikeastaan vaihtoehotoisena ilmaisuna painettavuudelle, jota Maurice Merleau-Pontya mukailleen voitaisiin kutsua myös painetun taiteen elementiksi.

Kyetaiksemme ajattelemaan painettua taidetta meidän olisi kyettävä elämään tätä väliä. Simondon käytti esimerkkinään tämän kaltaisesta välin tapahtumasta savitiilien valutyötä. Hänen mukaansa sitä ymmärtääksemme meidän olisi kyettävä ikään kuin sielumme silmin asettumaan tiilimuotin ja valoksen väliin, elämään valoksen tekeytymistä. Tätä seuraten esitän, että kyetaiksemme ajattelemaan prosessia, jonka lopputuloksena on painettu teos, meidän olisi yhtä lailla kyettävä elämään painolaatan (tai matriisin) ja muodostuvan vedoksen (tai painetun jäljen) väliä. On nimittäin niin, että painettu taide voi toteutua vain koskettelemalla sitä, mitä se ei voi koskettaa, painettavuuttaan, ja näin tehdessään asettaa aina uudestaan kysymyksen alkuperästään: painettavuudesta. Painolaatan (matriisin) ja vedoksen (painetun jäljen) metastabiili suhde vaatii aina uusia ratkaisuja, uusia painettavuuden yleiskäsitteen konkretisoitumia.

Olen muodostanut painettavuuden ’kvasitranssendentaalin’ seuraamalla Weberin tarjoamaa Benjamin-luentaa, jossa hän tulkitsee tämän tunnettuja *-barkeiten-*jälkiliiterakenteita Derridan kvasitranssendentaalisten alusrakenteiden pohjalta. Benjamin esitti esimerkiksi ’uusinnettavuuden’, ’käännettävyyden’ tai ’kritisoiitavuuden’ kuuluvan tiettyjen nimenomaisten teosten rakenteeseen – ei suinkaan kaikkien. Tähän tukeutuen esitän, ettei painettavuuskaan määritä taidegraafikan laajaa kenttää kokonaisuudessaan. Se määrittää vain painettua taidetta, joka reflektoi painettavuuttaan, omaa tapaansa olla – olla painettu.

Kirjoitukseni pyrkimyksenä on siis ollut siirtää painopiste taidegraafikosta painettavuuden itsensä tapahtumaan – *välin* tapahtumaan – johon hän yhtenä kollektiivin toimijana osallistuu, mutta jota hän ei pidä vallassaan. Esitänkin, että vaikkei taidegraafikko olekaan teoksistaan irrallinen toimija, vedoksen tai painetun jäljen alkuperä ei ole sen paremmin painolaatassa (tai matriisissa) kuin taidegraafikossakaan, vaan siinä mikä tapahtuu niiden välissä – tai toisin ilmaistuna: siinä, mikä tapahtuu niiden välinä. Kysymyksessä on välin, mutta yhtä lailla puhtaan painettavuuden tapahtuma. Käytän siitä myös Deleuzen transsendentaalisista rakenteista vaikuttanutta muotoa *imprimendum*, joka Derridan *différencen* tavoin ei ole mitään – siis ei mitään olevaa tai havaittavaa – minkä vuoksi emme myöskään pysty tietämään siitä mitään, mutta jota siitä huolimatta olisi pysyttävä jollakin mielekkäällä tavalla ajattelemaan. Martin Heideggeria seuraten esitän, että juuri vetäytyessään tavoittamattomiltamme se vetää meidät omaan vetäytymisen liikkeeseensä ja juuri vetäytymisensä voimalla haastaa ajatteluamme.

Aivan kuten ilman väliä ei ole koskettamista – koskettavaa ja kosketettua – ilman väliä ei ole myöskään painettavuutta tai painettua taidetta. Painamisenkin on aina tietynlainen kosketus. Aivan kuten koskettamisen ytimessä on se, mitä ei voi koskea, mutta mitä ilman ei voi olla koskettamista – kosketettavuus – painamisenkin pohjana on se, mikä ei ole mitään painettua: painettavuus.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Derrida 2001/2005, 55. Käytän lähteenäni erityisesti painettua Derridan 1997 antamaa haastattelua, joka julkaistiin ensin *Les Cahiers de médiologie* -kausijulkaisun paperin valtaa (*Pouvoirs du papier*) käsitteessä erikoisnumerossa nimellä ”Paperi tai minä, tiedättehän... (usia spekulatiivista köyhään ylellisyydestä)”. Kuten teoksen kääntäjä Rachel Bowlby (2005) huomauttaa, *Paper Machine* ei täysin vastaa alkuteoksen ranskankielistä nimeä: sanalla *papier-machine* viitataan tavallisesti konekirjoitus- tai tulostuspaperiin. *Paper Machine* ei ole ”paperikone” sanan tavallisessa merkityksessä vaan kyseessä on ”ikään kuin” (lat. *quasi*) kone, joka ei palaudu sen paremmin paperiin kuin koneeseenkaan, kvasitranssendentaalinen paperimylly, joka tuottaa vaikutuksinaan erilaisia paperin materiaalisuuksia. Kaikki ne koneet ja tekniikat, joihin Derrida viittaa, eivät siis ole ”todellisia” koneita ja tekniikoita vaan kvasitranssendentaalisen teknisyys- ja performatiivisuuden vyöhykkeellä operoivia ”kvasikoneita ja kvasitekniikoita”, kuten Susanna Lindberg (2016, 372–373) muistuttaa.
- 2 Kallio 2019, 170; 2017, 22.
- 3 Termi ”matriisi” (*matrix*) toistuu lukemattomia kertoja Ruth Pelzer-Montadan toimittamassa *Perspectives on Contemporary Printmaking* -antologiassa (2018). Sitä käyttää myös taidegraafikko Päivikki Kallio, joka on todennut, että ”matriisin käsitteen avulla on mahdollista tarkastella myös teoksia, joissa ei ole jäljen näkyväksi tekemisessä käytetty lainkaan paperia” (2017a, 82–89; 2017b, 24–32) ja hänen kollegansa Annu Vertanen (2021, 57–77).
- 4 Kallio 2017b, 7, 54. Tästä käsitteestä ks. myös Kallio 2017a, 82–89.
- 5 Lindberg 2019, 299–310; Derrida 1972b, 372.
- 6 Vrt. Žižek 2000, 98–103. Hegel käsittelee konkreettisen universaalin käsitettä *Logiikan tieteesään* (*Wissenschaft der Logik*, 1812–1816)
- 7 Kallio 2017b, 28.
- 8 Derrida 2001/2005, 52.
- 9 Derrida 2001/2005, 53.
- 10 Weber 2008, 58.
- 11 Derrida 2001/2005, 52, 59.
- 12 Heikkilä 2021, 16.
- 13 Heikkilä 2021, 14–16.
- 14 Krauss 1999, 291–292; Kallio 2017. Krauss viittaa Walter Benjaminin 1931 julkaistuuun kirjoitukseen *A Short History of Photography*. Teoreettisen objektin käsitteestä, ks. Dumora 2014.
- 15 Krauss 1979, 36–38.
- 16 Pettersson 2017, 23; Kallio 2017a, 81.
- 17 Pettersson 2017, 18. Ks. myös Schmedling 2017, 35–40.
- 18 Kallio 2017a, 89–99; 2017b, 28.
- 19 Kallio 2017b, 46.
- 20 Kallio 2017b, 18.
- 21 Kallio 2017b, 63, viite 16.
- 22 Simondon 1958/2017, 243–244; 2009, 4–16; Scott 2014, 5, 171–172, 174.
- 23 Kallio 2017b; Toukkari 2017.
- 24 Latour 2000, 304.
- 25 Sama.
- 26 Didi-Huberman 2008, 35.
- 27 Derrida 1993.
- 28 Seppänen 2014, 9; Derrida 1993, 37.
- 29 Derridan valokuvataiteilija Jean-François Bonhomme teosten pohjalta kirjoittama *Athens, Still Remains* -teosta (2010) voidaan pitää tämän välin, kameran valotusajan varaan rakennettuna metaforana.
- 30 Ks. esim. Meskin & Cohen 2010.
- 31 Lindberg 2013, 127.
- 32 Deleuze 1968/2019, 182.
- 33 Ks. Agamben 1999.
- 34 Kvasitranssendentaaleista Derridan ajattelussa, ks. Gasché 1988.
- 35 Weber 2008, 59.
- 36 Gasché 1988.
- 37 Derrida 1972b, 372.
- 38 Weber 2008, 12–13, 39.
- 39 Weber 2008, 12–13; Kant 1790/2018, 122–126.
- 40 Deleuze, 2019, 201.
- 41 Weber 2008, 12–19.
- 42 Derrida 1972a, 4; 2003, 247.
- 43 Didi-Huberman 2008, 13–14.
- 44 Auskalnyte kertoo teoksesta 2016 valmistuneesta Taideyliopiston Kuvataideakatemian maisterintyössään *Body in Communication with the Process: Flesh in Printmaking*. Piirtopaukamoinnista Salpêtriessä, ks. Didi-Huberman 2007/2013, 290–321.
- 45 Verkossa: roma-auskalnyte.eu/text-14
- 46 Derrida 1972a, 8; 1972/2003, 251.
- 47 Heikkilä 2021, 14.
- 48 Sama, 15.
- 49 Sama. Oma kursivointi. Kohdistan saman kritiikin myös Päivikki Kallioon, joka on väittänyt (2017b, 18) maalausten syntyvän ”suoran ja välittömän” toiminnan tuloksena. Mikään jälki ei voi syntyä ilman *väliä*.
- 50 Vrt. Heikkilä 2021, 15.
- 51 Derrida 2001/2002, 72–74.
- 52 Simondon 1958/2017 248; Didi-Huberman 2008.
- 53 Serres 1982; Crocker 2007. Juhon Rantala on kirjoittanut johdatuksen Simondonin ajatteluun tämän lehden numerossa 2/2020.
- 54 Rainio 2021, 44.
- 55 Didi-Huberman 2008, 35.
- 56 Derrida 1993, 54.
- 57 Derrida 1975/1984, 110. *Signsponge* (alk. *Signéponge*) -teoksen otsikko on sanaleikki ranskalaisrunoilija Francis Pongen nimestä: otsikossa merkki (eng. *sign*, ransk. *signe*) yhdistyy pesusieneen (eng. *sponge*, ransk. *éponge*). Pesusienei toimii Derridalla figuurina sille, mihin hän viittasi sanalla *grafein* – tässä yhteydessä ”erisnimen alkuperäiseen poispyyhkiytymiseen” (1997/1967, 108). Otsikko viittaa myös allekirjoittamisen tematiikkaan. Derrida kirjoittaa, että määritelmän mukaan kirjallinen allekirjoitus tarkoittaa allekirjoittajan todellista tai empiiristä poissaoloa: ”Allekirjoituksen vaikutukset ovat tavallisin asia maailmassa. Mutta ehto näiden vaikutusten mahdollisuudelle on samanaikaisesti [...] ehto niiden mahdollisuudelle olla ankanan puhtaita. Toimiakseen, toisin sanoen ollakseen luettavissa, allekirjoituksella on oltava toistettavissa oleva, jäljiteltävä muoto, se on voitava irrottaa tuottamishetkellään vallinneesta ainutkertaisesta intentiosta.” Derrida 1972b, 391–392 (kirjoittajan oma suomennos).
- 58 Derrida 1972a, 25; 1972/2003, 269. Toteamuksellaan, että ”piirron käsite häilyy [...] näkyvän viivan ja näkymättömän jäljen välillä” Heikkilä sekoittaa ”viivan” (joka on *trait*’n suomennos) ja ”jäljen” (*trace*). Tosiasiallisesti ”piirto” (*trait*) häilyy pikemminkin jäljen ja poispyyhkiytyneen jäljen välillä. Juuri tätä ennen hän lisäksi esittää ensin jälkien kuuluvan ”näkyvän alueelle” ja heti perään puhuu jäljen näkymättömyydestä. Heikkilä 2021, 21.

Kirjallisuus

- Agamben, Giorgio, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Käänt. Daniel Heller-Roazen. Stanford University Press, Stanford 1999.
- Bowlby, Rachel, Translator's Note. Teoksessa *Jacques Derrida. Paper Machine*. Stanford University Press, Stanford 2005, ix–x.
- Crocker, Stephen, Noises and Exceptions. Pure Mediality in Serres and Agamben, 2007. Verkossa: journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14508/5349
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, Paris 2019 [1968].
- Derrida, Jacques, *Différance*. Teoksessa *Marges de la philosophie*. Minuit, Paris 1972a, 1–29.
- Derrida, Jacques, Signature Événement Contexte. Teoksessa *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972b, 365–393.
- Derrida, Jacques, *Signéponge/Signsponge* (Signéponge, 1975). Käänt. Richard Rand. Columbia University Press, New York 1984.
- Derrida, Jacques, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins (Mémoires d'aveugle: L'autportrait et autres ruines*, 1990). Käänt. Pascale-Anne Brault & Michael Naas. The University of Chicago Press, Chicago 1993.
- Derrida, Jacques, Typewriter Ribbon (2001). Käänt. Peggy Kamuf. Teoksessa *Without Alibi*. Toim. Peggy Kamuf. Stanford University Press, Stanford 2002, 71–160.
- Derrida, Jacques, *Différance* (Différance, 1972). Käänt. Hannu Sivenius. Teoksessa *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia. Gaudeamus*, Helsinki 2003, 246–273.
- Derrida, Jacques, *Paper Machine (Papier machine*, 2001) Käänt. Rachel Bowlby. Stanford University Press, Stanford 2005.
- Derrida, Jacques, *Geschlecht II: Heidegger's Hand* (Geschlecht II. La Main de Heidegger). Käänt. John P. Leavey, Jr. Teoksessa *Psyche: Inventions of the Other*, Vol. 2. Toim. Peggy Kamuf & Elizabeth G. Rottenberg. Stanford University Press, Stanford 2008, 161–196.
- Didi-Huberman, Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Minuit, Paris 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Gallimard, Paris 2013 [2007].
- Dumora, Florence, Note sur l'objet théorique selon Louis Marin. Presses Universitaires de France / "Dix-septième siècle", 2004, 289–301.
- Gasché, Rodolphe, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Harvard University Press, Harvard 1988.
- Heikkilä, Martta, Eron taide. Kuvien graafiset jäljet. Teoksessa *Printed Matters. Merkitysten kerroksia*. Toim. Martta Heikkilä & Annu Vertanen. Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2021, 13–31.
- Kallio, Päivikki, New Strategies – Printmaking as a Spatial Process, as a Transmissional Process, and as a Spatial-Transmissional Process. Teoksessa *Printmaking in the Expanded Field*. Toim. Jan Pettersson. National Academy of the Arts, Oslo 2017a, 81–99.
- Kallio, Päivikki, Välissä ja vyöhykkeellä. Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*. Toim. Päivikki Kallio. Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2017b, 17–63.
- Kallio, Päivikki, Tekemisestä. Matriisin jäljillä. Teoksessa *Päivikki Kallio. Havaintojen näyttämöt/Scenes of Perception*. Parus Verus, Helsinki 2019, 169–179.
- Kant, Immanuel, *Arvostelutyön kritiikki* (Kritik der Urteilskraft, 1790). Suomentanut Risto Pitkänen. Gaudeamus, Helsinki 2018.
- Krauss, Rosalind, Sculpture in the Expanded Field. *October*. Vol. 8, Spring 1979, 30–44.
- Krauss, Rosalind, Reinventing the Medium. *Critical Inquiry*. Vol. 25, Winter 1999, 289–305.
- Latour, Bruno, *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2000.
- Lindberg, Susanna, Bernard Stieglerin tekniikan filosofia. *Tiede & edistys* 3/2013, 118–131.
- Lindberg, Susanna, Derrida's Quasi-Technique, *Research in Phenomenology* 46, 2016, 369–389.
- Lindberg, Susanna, Being with Technique – Technique as Being-With: The Technological Communities of Gilbert Simondon. *Continental Philosophy Review* 52, 2019, 299–310.
- Meskin, Aaron & Cohen, Jonathan, Photographs as Evidence. Teoksessa *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Toim. Scott Walden. Wiley-Blackwell, Oxford 2010, 70–90.
- Pelzer-Montada, Ruth, Authenticity in Printmaking – A Red Herring? Verkossa: uiah.fi/conferences/impact/pelzer/Pelzer-Montada.pdf
- Pettersson, Jan, Preface. Teoksessa *Printmaking in the Expanded Field*. Toim. Jan Pettersson. National Academy of the Arts, Oslo 2017, 11–28.
- Rainio, Tuomo, Binäärinen kuva? Notaatiosta erojen ajatteluun. Teoksessa *Printed Matters. Merkitysten kerroksia*. Toim. Martta Heikkilä & Annu Vertanen. Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2021, 32–45.
- Schmedling, Olga, Questioning Printmaking in the Expanded Field. Teoksessa *Printmaking in the Expanded Field*. Toim. Jan Pettersson. National Academy of the Arts, Oslo 2017, 34–39.
- Scott, David, *Gilbert Simondon's Psychic and Collective Individuation*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2014.
- Seppänen, Janne, *Levoton valokuva*. Vastapaino, Tampere 2014.
- Serres, Michel, *Genèse*. Bernard Grasset, Paris 1982.
- Simondon, Gilbert, *On the Mode of Existence of Technical Objects (Du mode d'existence des objets techniques*, 1958). Käänt. Cécile Malaspina & John Rogove. Univocal, Minneapolis 2017.
- Toukkari, Milla, *Kuilun filosofia*. Teoksessa *Siirtämisen ja välittymisen taide*. Toim. Päivikki Kallio. Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2017, 102–157.
- Vertanen, Annu, Huokoinen matriisi. Teoksessa *Printed Matters. Merkitysten kerroksia*. Toim. Martta Heikkilä & Annu Vertanen. Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki 2021, 57–77.
- Weber, Samuel, *Benjamin's -abilities*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2008.
- Žižek, Slavoj, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. Verso, London 2000.

IDEOLOGIA, LIBERALISMI, POPULISMI - OTA SELKO!

MICHAEL FREEDEN

MITÄ ON IDEOLOGIA?

Politiikka ei voi päästä eroon ideologiasta, sillä politiikka on taistelua siitä, minkä ideologian tulkinta todellisudesta hyväksytään oikeaksi.

MITÄ ON LIBERALISMI?

Liberalismin eri suuntaukset, väkevimmät poliittiset vaikutukset ja vaikutusvaltaisimmat liberaalit ajattelijat yhdessä helppolukuisessa paketissa.



27€

Sähkökirja
15,95 €



29€

Sähkökirja
19,50 €

Tunnetut politiikan tutkimuksen professorit johdattavat aikamme avainkiistoihin.



26€

Sähkökirja
16 €



26€

Sähkökirja
16 €

JAN-WERNER MÜLLER

PELKO JA VAPAAUS

Kohti uudenlaista liberalismia
Pelko ja vapaus riisuu liberalismien väärinkäsityksistä ja harhaanjohtavuuksista ja paljastaa, että se on moniarvoisen demokratian välttämätön osa.

MITÄ ON POPULISMI?

Saksalaisen politiikantutkijan analyysi siitä, miten populismi ei suinkaan ole kansan äänen kuulemistä tai kansanvallan voimaa vaan uhka demokratialle.



Laura Kärki, *Sorry honey, today went late at work*, 2020–2021, betoni, alumiini, sublimaatiotulosteet polyesterille, täytämateriaali, virkkaus erilaisilla langoilla. Eri koot. Kuva: Bernhard Ludwig.



MIKKO HOIKKA

Pieni puolustuspuhe vapaudelle ja vastuuttomuudelle

Vastuullisuudesta on tullut yksi aikamme hokemista. Se liitetään esimerkiksi ilmastotavoitteisiin, kestävään kehitykseen ja haluun edistää sosiaalista oikeudenmukaisuutta – tai joskus vain pyrkimykseen noudattaa sääntöjä ja olla pakoilematta toimintansa seurauksia. Kaikenlaisen hyvän tavoittelemisen on muotia nimetä vastuullisuudeksi. Yritykset todistelevat kilvan vastuullisuuttaan ja nimittävät asiakkaitaanakin vastuullisiksi. Mutta onko vastuullisuuspuheesta enemmän hyötyä vai haittaa?



Kysymys palauttaa mieleeni erään lapsuudenmuiston. Olin löytänyt isoäitini kirjahyllyn laatikosta vanhentuneen passin ja kysyin, miksi isoäiti oli sen säästänyt. Ainoa syy sen säästämiseen oli, että se oli käsketty hävittää. Epäilen, että asenteessa voi olla jotakin yleisinhimillistä. Niskoittelu vastuita ja velvollisuuksia vastaan ehkä ilmentää ihmisyyteen kiinteästi kuuluvaa kaipuuta vapautteen ja se voi olla jopa osa tervettä maailmankatsomusta ja elämäniloa.

Yrityselämässä vastuullisuuspuheen merkitys on helppo hahmottaa. Yritykselle vastuullisuus on ennen kaikkea yksi kilpailukeinoista. Globaalissa verkostossa moni sellainenkin toiminta on laillista, jota yrityksen asiakkaat eivät haluaisi tukea, ja huolehtimalla lain vaatimuksia paremmin esimerkiksi työntekijöiden eduista tai ympäristövaikutusten korvaamisesta voidaan tuottaa uudenlaista lisäarvoa. Valitsemalla tällaisen yrityksen kuttaja voi tehdä hyvää, ja laskemalla näiden valintojen varaan yritys voi puolestaan menestyä markkinoilla. Tällaiselle markkinastrategialle vastuullisuus on paremman puutteessa kelpo nimi.

Mutta onko vastuullisuus yksilönkin näkökulmasta lain vaatimusten ylittämistä – toimimista siten kuin olisi vastuussa, vaikka ei oikeudellisesti olekaan? Tai ennemminkin, onko vastuu tai vastuullisuus lainkaan osuva nimitys sille, mitä yksilö vapaasta tahdostaan tekee toisten yhteiskunnan jäsenten hyväksi vaikkapa edistääkseen näiden terveyttä, tulevaisuudensuunnitelmia, turvallista elinympäristöä tai onnea ylipäätään?

Paljon vastuuta luontevampi hyve kuvaamaan yksilön suhdetta toisiin on esimerkiksi epäitsekkyys. Vastuun kantamisessa on lähtökohtaisesti jotakin reaktiivista, toisin kuin yleensä lähimmäisistä välittämässä ja heidän auttamisessaan.

Kuva: Maria Miklas

Kun poliitikot pandemiatilanteessa kerta toisensa jälkeen lausuvat, että *meillä kaikilla on nyt vastuu*, heidän väitteensä oli paitsi oikeudellisessa merkityksessä epätosi, todennäköisesti myös taktisesti epäonnistunutta viestintää. On eri asia pitää kasvomaskia suojatakseen toisia kulkutaudin vaaralta kuin vain kantaakseen abstraktia ja yhteiskuntaan kollektiivina kohdistuvaa vastuuta. Edellinen vetoaa ihmisyyteen, jälkimmäinen houkuttelee tottelemattomuuteen. Ne liikkeet, jotka puhuivat opastekyleissään nimenomaan 'välittämisestä' eivätkä 'vastuullisuudesta', saattoivat oivaltaa tilanteen poliittisia viestijöitä paremmin.

Nykyelämään sisältyy monia oikeudellisia vastuita. Niitä asetetaan jo laeissa, mutta mielekäs toiminta yhteiskunnassa edellyttää, että vastuita on hankittava paljon lisää sitoutumalla erilaisiin sopimuksiin. Siitä, mitä yksilö tämän lisäksi tekee muiden, yhteiskunnan tai maapallon hyväksi, olisi ehkä parempi käyttää muita nimityksiä kuin vastuu tai vastuullisuus.

Vastuun käsite toimii parhaiten nimenomaan tarkasteltaessa oikeudellisia suhteita. On toki luonnollista omistautua vahvemmin huolehtimaan omista perheenjäsenistään kuin satunnaisten vastaantulijoiden auttamisesta, mutta kannattaako kumpakaan mieltää vastuuksi vai ennemminkin vaikkapa omantunnon ja välittämisen eri asteiksi? Vastuu ja vastuullisuus viittaavat osuvimmin siihen, mitä yhteisö voi vaatia yksilöltä, kun taas epäitsekkyden ja omantunnon piirissä vaatimuksia yksilöön kohdistaa yksilö itse.

Epäitsekkyden ei toki tarvitse suhteutua vain samassa tilassa tai samassa ajassa eläviin lähimmäisiin. Myös esimerkiksi ilmastoahdistusta saattaa helpottaa, jos tavoite ei ole kantaa vastuuta vaan auttaa tulevia sukupolvia. Molemmat voivat johtaa samankaltaisiin tekoihin, mutta silti on merkityksellistä, miten päämäärä ymmärretään ja miksi siihen halutaan sitoutua: velvollisuutena välttää pahaa vai mahdollisuutena tehdä hyvää.

Vastuu ja vastuuttomuus sananvapauden käyttämisessä

Turhan paljon vastuullisuudesta puhuu myös media-ala, jolla itse työskentelen. Mediaritokset voivat toki esimerkiksi ympäristöasioissa toimia samassa merkityksessä vastuullisesti kuin minkä tahansa alan yritykset. Vastuullisuuden yhdistäminen julkaisuutoimintaan ja sananvapauden käyttämiseen on kuitenkin muutaman siirron verran monimutkaisempaa.

Tyypillistä vastuullisuuspuhetta on väite, jonka mukaan sananvapauden käyttämiseen kuuluu aina vastuu. Toteamus pitää paikkansa, mutta se ymmärretään usein liian laajasti. Sananvapauden kuuluva vastuu tarkoittaa, että ajatusten ilmaisemisen, välittämisen ja vastaanottamisen vapaus ei vielä vapauta näiden tekojen oikeudellisista seuraamuksista. Valtio voi toisin sanoen säätää laittomaksi sellaisiakin tekoja, jotka tehdään vain ja ainoastaan viestimällä. Mitä tulee viestimisen muihin kuin oikeudellisiin seuraamuksiin, niiden kanssa yksilön

täytyy niin ikään elää, mutta aivan samoin kuin tekonsa seuraamusten kanssa muutenkin. Sananvapauden ideaan on vaikea sovittaa mitään laajempaa vastuullisuuden vaatimusta.

Surullisen kuuluisaksi tulleen *Charlie Hebdon* etusivun motto *journal irresponsable* kiteyttää yhden sananvapauden tärkeistä ulottuvuuksista. Sananvapaus on varmasti yhteydessä vastuuseen, mutta ehkä vielä enemmän juuri *vastuuttomuuteen*. Tätä väitettä voi perustella myös muistamalla ilahduttavan usein lainatun S. G. Tallentyren eli Evelyn Beatrice Hallin kiteytyksen Voltairen sananvapausajattelusta: *En hyväksy mitä sanot, mutta puolustan kuolemaan asti oikeuttasi sanoa se*.

Voltairesta voi vielä palata vuosisataa aiemmaksi John Miltonin *Areopagiticaan* (1644) ja sen aikaansa edellä olleeseen puolustuspuheeseen huonoille kirjoille. *Areopagiticassa* Milton tunnetusti vertaa hyviä ja huonoja kirjoja hyvään ja huonoon ravintoon. Hyvää ruokaa ja hyviä kirjoja voi varauksetta suositella kaikille. Mutta siinä missä pilaantunut ruoka ei tee hyvää terveellekään, huonot kirjat tarjoavat järkevälle ja arvostelukykyiselle lukijalle monenlaista oivallettavaa, torjuttavaa, varoitettavaa ja havainnollistavaa. Virheet ovat arvokkaita oppimisessa, ja huonotkin ideat on yleensä ymmärrettävä, jotta niitä osataan varoa.

Miltonin ajatusta tukevia esimerkkejä on helppo löytää. Aikoinaan poimin Dresdenin teknillisen yliopiston kirjaston poistohyllystä itäsaksalaista mediapolitiikkaa käsitellyttä kirjallisuutta. Kirjoissa tehty vertailu marxilais-leniniläisen ja länsieurooppalaisen media-aiseman välillä on toki propagandaa, jossa liioitellaan rankasti sekä edellisen saavutuksia että jälkimmäisen ongelmia. Tästä huolimatta oli lukemisen arvoista, mitä argumentteja tavoiteltujen johtopäätösten perustelemiseen käytetään ja miksi.

Järjestelmän väitetyt päämäärät voivat joskus olla yhtä kiinnostavia kuin sen todelliset aikaansaannokset. Sama koskee sitä, mihin kritiikki vastapuolella kohdistetaan. Toisin kuin olettaisi, itäsaksalainen kritiikki ei kohdistunut ensi sijassa yksityisten mediayritysten vapaaseen kilpailuun tai siitä ehkä seuraavaan sisällön viihteellistymiseen. Sen sijaan pyrittiin väittämään, ettei vapaata kilpailua todellisuudessa edes ollut, vaan mediat toimivat imperialistisen kartelliyhteiskunnan tiukassa ohjauksessa, manipuloiden kansalaisia tietoisesti niin, etteivät nämä kyenneet havaitsemaan yhteiskuntansa epäkohtia. Julkaisualan vapaaseen kilpailuun saattoi sananvapauden käyttövoimana liittyä niin paljon myönteisiä odotuksia, ettei sen olemassaoloa rajan takana yksinkertaisesti haluttu tunnustaa.

Euroopan ihmisoikeustuomioistuin noudattaa huonojen kirjojen puolustamisen periaatetta toteamalla, että sananvapaus ei suoja ainoastaan ajatuksia, jotka otetaan vastaan mielellään, vaan myös ajatuksia, jotka järkyttävät, loukkaavat ja huolestuttavat. Sananvapauden toteutuminen edellyttää niidenkin suvaitsemista. Sivistyneessä yhteiskunnassa on kyettävä suvaitsemaan kohtuullisissa rajoissa nimenomaan myös vastuuttomuutta.

”Sananvapauden kontekstisidonnaisuus pitäisi ymmärtää paremmin kuin keskustelussa on tavallista.”

Puheella vastuullisesta journalismista on omat erityispiirteensä. Ensinnäkin internetin sisältötarjonnassa jo pelkän lakiin perustuvan vastuun kantamisesta on tullut erottuvuustekijä, jota on alettu kutsua vastuullisuudeksi. Toisin kuin ammattimaista journalismia tuottavat mediayritykset, alustatalouden toimijat ovat tyypillisesti voineet vedota vastuuvapauteensa teknisinä välittäjinä, jolloin oikeudellinen vastuu alustoilla julkaisemisesta on pulverisoitunut yhä useammille ja yhä hankalammin tavoitettavissa oleville yksittäisille käyttäjille.

Toisaalta vastuullisuudella viitataan usein journalistiseen etiikkaan, mutta en ole varma, onko kyse samasta asiasta. Sitoutuminen totuutta etsivään toimitukselliseen prosessiin eettisine sääntöineen on monin osin tiukempi velvoite kuin mitä laki julkaisemiselta edellyttäisi. Säännöt ovat kuitenkin olemassa myös sitä varten, ettei tarvitsisi punnita, milloin on vastuullista kohdella haastateltavaa kunnioittavasti ja milloin vastuullista yleisöä kohtaan laittaa haastateltava koviille. Vapautta liioitteluun ja provokaatioon tarvitaan sitä paitsi silloinkin, kun noudatetaan hyvää journalistista tapaa. Vastuullisuuden vaatimus voi ainakin äärimuodossaan tarkoittaa kehotusta näidenkin välttelemiseen.

Journalismin eettisiä sääntöjä noudattamalla pyritään yksinkertaisesti parempaan journalismiin. Hyvä journalisti paitsi tavoittelee totuutta tuo mahdollisimman kattavasti esiin erilaisten mielipiteiden kirjoa. Ja eivätkö erot mielipiteissä usein synny yksinkertaista juuri siitä, että yksi ajattelija kokee yhden arvot toisia velvoittavammiksi ja toinen päinvastoin? Yhden vastuullisuus on toisen vastuuttomuutta.

Yksi aikamme tavoista on toinen toistemme syytely yhden ainoan totuuden julistamisesta. Vaarallista tällainen julistaminen ei kuitenkaan ole, kunhan julistajia on riittävän monta ja heidän totuutensa keskenään riittävän erilaisia ja kunhan joku – tyypillisesti juuri journalisti – ruokkii ajatustenvaihtoa näiden välillä. Itse

totuus objektiivisessa merkityksessäänkin voi joskus järkyttää maailmankuvaa, ja se lyö toisinaan itsensä läpi vasta riittävän vastuuttomasti levitettyinä.

Sumentuuko kykymme ymmärtää taidetta?

Sananvapausnäkökulmasta ehkä kaikkein vaikeinta on hyväksyä selvästikin yleistymässä oleva tapa sekoittaa toisiinsa taiteen tekijät ja heidän teoksensa. Varhainen muistikuvani tästä on Saksasta kymmenen vuoden takaa, jolloin paikallinen yleisradioyhtiö päätti peruuttaa klassikkodekkarisarja Derrickin uusintansa. Pääosan esittäjän Horst Tappertin menneisyydestä oli paljastunut jäsenyys kansallissosialistisessa järjestössä, minkä vuoksi häntä ei hetkeen ajateltu haluttavan nähdä televisioruudussa. Oletin tapauksen ilmentävän saksalaisten vaikeaa historiasuhdetta enkä arvannut näkeväni myöhemmin vastaavaa muualla Euroopassa ja Yhdysvalloissa.

Teoksen sisällön yhteys näyttelijän elämään tuntuu vielä etäiseltä, mutta onko esimerkiksi kirjailijan, käsikirjoittajan tai ohjaajan – mainittakoon nyt vaikka Woody Allen tai Roman Polanski, ellei haluta mennä kauemmaksi historiaan – töistä nauttiminen samalla yksityishenkilön moraalisen toiminnan hyväksymistä? Onko taideteoksesta pitäminen aina jollakin tavalla kannanotto sen tekijän eettisiin valintoihin? En osaa kuvitella vastaavani muuten kuin kieltävästi.

Kysymyksillä taiteen ja taiteilijan välisestä suhteesta on tietysti yhteytensä myös niihin ajankohtaisiin ilmiöihin, joihin on etenkin paheksuvassa sävyssä viitattu *cancel culture*- ja *woke*-nimityksillä. Neutraalimmin asiasta voi puhua niin ikään amerikkalaista alkuperää olevalla termillä *brand safety*. Juuri markkinoiden logiikka tuottaa painetta siirtää eettisiä virheitä tehneitä pois valokeilasta. Lojaalisuus on usein kallista ja brändihaitasta eroon hankkiutuminen palkitsevaa. Samalla voi tunnustaa, etteivät mainitut ilmiöt suinkaan ole sananva-

pausnäkökulmastakaan lähtökohtaisesti kielteisiä. Myös sananvapauden käyttö on parhaimmillaan enemmän kulissien kaatamista kuin niiden kannattelemista, eikä sen ihanne tue yksilön oikeutta ylläpitää todellisuudesta poikkeavaa julkisuus kuvaa. Vaarallista kuitenkin on, jos brändihaitta syntyy ja siihen reagoidaan jo ennen kuin eettinen punninta on edes ehtinyt alkaa. Taiteen tapauksessa seuraukset sotkeutuvat myös estetiikkaan.

Esteettiset käsitykset voi karkeasti jakaa formalistiseen ja instrumentalistiseen näkökulmaan. Formalismissa teoksen arvo perustuu sen havaittaviin muodollisiin ominaisuuksiin, kuten sommitteluun, väriihin, lyriikkaan, soituihin tai sanavalintoihin. Instrumentalismissa esteettinen arvo liitetään sen sijaan tai ohella siihen, mitä teos ilmaisee ja miten: miten se esimerkiksi avaa yhteiskunnallista keskustelua tai yleisemmin uusia tapoja tarkastella ympäristöä tai ihmisyyttä. Teoksen erottaminen sen tekijästä ei edellytä pitäytymistä formalismissa. Myös instrumentalistisessa estetiikassa voidaan helposti pysyä nimenomaan teoksen sanomassa ja olla sotkematta sitä tekijän persoonaan. *Runoilija vaietkoon, kun runot puhuvat*, kuten Lauri Viita kirjoitti, tosin ehkä ironisessa sävyssä.

Teoksen ja sen tekijän moraalinen sotkeminen myös vinouttaa käsitystä yleisön suhteesta teoksiin. Jos en ennenkään ole kuluttanut taidetta ilmaistakseni kannattava tekijöiden tavalla elää, miksi minun suhteeni teoksiin pitäisi muuttua, jos tuo tapa elää paljastuu joksikin muuksi kuin olen oletanut? Väittäisin, että silloinkin kun ihailu kohdistuu taiteilijoihin henkilöinä, se kohdistuu heidän tapaansa nähdä ja esittää maailmaa eikä heidän tapaansa elää ja tehdä moraalisia valintoja. Ja tuosta maailman näkemisen ja esittämisen tavasta tekee nautittavan lukijalle, katsojalle tai kuuntelijalle tarjoutuva mahdollisuus täydentää sillä omaa maailmankuvaansa. Teoksen maailma ei ole vain tekijänsä maailma, vaan lähes yhtä paljon myös taidetta katsovan tai kuulevan yksilön maailma. Tällä on ilmiselvää yhteys myös sananvapauteen: sananvapaus ei ole ainoastaan oikeus ilmaista omia ajatuksia, vaan yhtä lailla myös oikeus vastaanottaa toisten ajatuksia. Ja edellä sanottu heijastuu myös keskusteluun vastuusta – kun taide ja sen tekijät pidetään erillään, tästä luonnollisesti seuraa, että kysymys vastuullisuudesta koskee tekijää eikä ulotu taiteen kokemiseen.

Erillisyyks pätee myös käänteisesti, eli etiikan, ja yhtä lailla myös lain soveltamisen, on oltava riippumatonta esteettisistä arvostelmista. Jokainen on vapaa jättämään eettisistä syistä katsomatta jotakin esteettisesti arvokastakin. Ja vaikka tekemällä rikoksia olisi saatu aikaan jotakin kaunista, se ei olisi peruste jättää tuomitsematta tekijöitä rangaistuksiin. Etiikan ei kuitenkaan tulisi toimia perusteena kieltää muilta pääsyä teoksiin ja riistää heiltä mahdollisuutta tehdä omat arvostelmansa niin eettisessä kuin esteettisessä merkityksessä. Vaikka teos olisi syntynyt eettisesti tuomitavalla tavalla, sen tulos voi olla esteettisesti arvokas ja siitä nauttiminen täysin hyväksyttävää eettisesti.

Ja lopuksi voi muistuttaa, että vaikka Milton kirjoitti huonoista kirjoista nimenomaan eettisessä merkityksessä, sama vapaan ajatuksenvaihdon ihanne pätee taiteen esteettiseen puoleen. Ilman huonoa makua ei voi olla hyvää makua.

Sananvapaus konteksteissaan

Sananvapauden puolustamista käytetään usein teko-pyhänä verukkeena, kun halutaan tietoisesti eehdyttää mahdollisimman suurta yleisöä jonkinlaisella vaihtoehdolla todellisuuskuvalla tai kun pyritään vaientamaan vastustajia uhkailemalla. Nämäkin voidaan tietysti mielessä tulkita osaksi yhteiskunnallisen debatin keinovalikoimaa, mutta suurta vahinkoa sananvapaudelle näihin puuttuminen sääntelyllä tuskin aiheuttaa, kunhan tämä riittävän tarkkarajaisesti kohdistetaan juuri tarkoitukselliseen eehdyttämiseen ja uhkauksiin. Sen sijaan vilpittömässä mielessä tehtyjä virhepäätelmiä ja historian virheiden tallentamista on syytä puolustaa, koska ne voivat olla tärkeä avain myös johonkin itseään arvokkaampaan – joko eettisessä tai esteettisessä merkityksessä, tai miksei jossakin samaan aikaan molemmisakin. Uusien ideoiden löytäminen vaatii toisinaan ainakin jonkinlaista vastuuttomuutta.

Sananvapauden kontekstisidonnaisuus pitäisi muutenkin ymmärtää paljon paremmin kuin ajankohtaisessa keskustelussa on tavallista. Vaikka itse perusoikeus on sokea kontekstille – sananvapaus koskee kaikkea tietojen ja ajatusten ilmaisua, levittämistä ja vastaanottamista – sananvapauden rajoitukset eivät tyypillisesti ole. Arvioitaessa esimerkiksi rikoslain perusteella kunniaa ja yksityiselämää loukkaavia tekoja, on aivan olennaista, missä tilanteessa ja asiayhteydessä on viestitty ja miksi. Keskustelua ei toisin sanoen voi mielekkäästi käydä siitä, onko jokin ilmaus sellaisenaan yhteiskunnassamme sallittu vai ei.

Kontekstisokea miekkailu siitä, olisiko ankarampi puuttuminen esimerkiksi maalittamis- ja vihapuheilmiöihin sananvapauden rajoittamista vai turvaamista, on sekin hiukan epä-älyllistä. Yhden sananvapautta joudutaan toisinaan punnitsemaan myös toisen sananvapauteen vastaan, eivätkä viestein tehtyjen tekojen tarkoitus ja olosuhteet tällöinkään ole merkityksellisiä. Tärkeää on myös huomata, että voimakas kritiikki voi saada kohteensa luopumaan julkisesta keskustelusta joskus silloinkin, kun kritiikki on laillista ja sen kuuluukin olla laillista.

Kontekstin ymmärtäminen auttaa parhaimmillaan puuttumaan keskustelun kannalta vahingolliseen kampanjointiin ja debatointiin niin, ettei silti mikään ääni jää kokonaan kuulematta. Vahingollinen idea voidaan avoimessa keskustelussa tyrmätä myös ilman, että hukataan mahdollisuus käyttää sitä myöhemmin vastakkaisessa tarkoituksessa. Suvaitsevaisuus toimii tästäkin näkökulmasta vastuullisuutta paremmin ajatustenvaihdon peruseräpäätteenä, ja sitä mitä suvaitaan, on varsin luontevaa kutsua vastuuttomuudeksi.



Akateemisen työn rekrytointiprosessi kasvutalouden peilinä

Yliopistojen rahoitusmalli altistaa tutkimuksen ja tutkijat kilpailulle, jossa työn tuloksia arvotetaan rahoittajien määrittelemien arviointikriteerien perusteella. Millaisia inhimillisiä ja institutionaalisia seurauksia tiedontuotannon alistamisella rahatalouden lainalaisuudelle voi olla? Miten tutkia ja edistää talouden paradigmanmuutosta kohti ekologiset rajat ja muunlaisten tarpeet huomioivaa taloutta, jos kasvutalouteen perustuva rahoitusmalli määrittelee akateemista työtä? Akateemisen rekrytointiprosessin tarkastelu voi tehdä näkyväksi sekä tutkijan työtä määrittäviä reunaehtoja että tietotaloutta myös laajemmin.

Kiitos, että hait paikkaa. Hakemuksesi oli erittäin vahva. Näkyy, että olet käyttänyt siihen paljon aikaa.

Hain hiljattain erästä akateemista työpaikkaa ja olin yksi tehtävään haastatelluista henkilöistä. Olin hakenut yliopistotutkijan paikkaa, sillä koin, että tehtäväkuva vastasi todella hyvin visiooni, profiiliini ja tarpeisiini tutkijana ja yhteiskunnallisena keskustelijana. Kyseessä oli ensimmäinen työpaikkailmoitus, joka herätti minussa sekä innostusta että toivoa – ja tähän mennessä ainoa akateeminen työpaikka, johon koin aitoa kutsumusta.

Päätös hakea paikkaa ei ollut minulle itsestään-selvyyttä. Oman tutkimusalan (kriittinen organisaatiotutkimus; ihmistä laajempi/moninainen talous; uudistava maatalous) työpaikkoja on ollut tarjolla hyvin niukasti. Niissä paikoissa, jotka ovat olleet tarjolla, on haettu tutkijaa sellaisilla profileilla, jotka eivät ole herättäneet vastakaikua suhteessa omaan tutkijuuteeni.

Joskus taustalla on ollut se, että tutkittava ilmiö on ollut ennalta määriteltä joko empiirisesti tai käsitteellisesti. Useimmiten kuitenkin tutkimuspositioissa on painotettu ensisijaisesti julkaisuvalmiutta, joka on pitänyt paikkaa hakiessa osoittaa jo olemassa olevilla ja ennakoituilla tulevilla julkaisuilla, ja tehtävän aikana lunastaa julkaisulupaus. Julkaisukeskeisessä kulttuurissa työskentely ei tunnu itsestäni mielekkäältä ja olen aiemminkin pohtinut, millaisia vaihtoehtoja tutkijoilla on toimia toisin¹.

Tästä syystä nyt hakemani yliopistotutkijan tehtävä vetosi minuun suuresti: sisällöllinen aihealue, kestävä talous, oli ominta alaani ja lisäksi koin, että tehtävän vakinaisuus mahdollistaisi tasapainoisen keskittymisen yliopiston kolmeen päätehtävään – tutkimukseen, koulu-

tukseen ja yhteiskunnalliseen vuoropuheluun – mikä on nykypäivän akatemiassa harvinaista.

Loppusuoralle päässeet hakijat olivat todella vahvoja, jouduimme tekemään vaikeita valintoja.

Työpaikkaa ei päädytty tarjoamaan minulle. Päätöstä seuranneessa puhelinkeskustelussa sain kuulla päätökseen vaikuttaneista tekijöistä sekä valinnan taustalla vallitsevista institutionaalisista odotuksista. Pyrin tässä tekstissä kuvaamaan, sanoittamaan ja analysoimaan rekrytointiprosessin esiin tuomia asioita, joiden näen kytkeytyvän akateemisen työn ja tiedontuotannon käytäntöihin yksittäistä työntekijävalintaa laajemmin². Teksti kumpuaa myös aidosta huolesta: miten vallitsevaa järjestelmää kriittisesti tarkasteleva tutkimus voi pärjätä, jos arvioinnin kriteerit nousevat vallitsevasta järjestelmästä itsestään?

Sen taustalla, että valinta ei kohdistunut sinuun ei ollut mitään mitä sanoit tai teit. Päinvastoin: olit kolmen kärkeä.

Puhelussa kuulin, että hakemuksistani huokui painuminen ja tutkimussuunnitelmani oli harkittu, innostava ja uutuusarvoltaan omaa luokkaansa. Olin niin ikään pärjännyt haastattelussa erityisen hyvin; vastauksieni perusteella olin erottautunut joukosta syvällisellä ajattelulla ja akateemisilla taidoillani.

Yhtenä painavana perusteluna toisen henkilön valitsemiseen minulle kerrottiin, että ”tehtävään valittu henkilö oli valmiimpi yritysysteistyöhön”. Uskon ymmärtäväni tätä perustelua: se on totta. Samaan aikaan perustelu paljastaa, miten (talouden) tutkimus tulee al(t)-istetuksi, suoraan tai epäsuoraan, kasvutalouden vaatimuksille – Isabelle Stengers kutsuu tätä ilmiötä tietota-

”Rekrytointiprosessi ei sittenkään vienyt minulta unelmien työpaikkaa, vaan paljasti, ettei tehtävä ollut sitä alun alkaenkaan.”

loudeksi³. Mitä tästä seuraa tutkijoille, tutkittaville ilmiöille ja tiedontuotannolle laajemmin?

Rekrytointin käynnistäneellä työnantajyliopistolla, kuten muillakin yliopistoilla, on paineet houkutella rahoitusta, jolla tutkimus-, opetus- ja hallinto henkilöstön työn jatkuvuus voidaan varmistaa. Viime aikoina on käyty kiivastakin keskustelua yliopistojen julkisen rahoituksen osuudesta ja tutkimusrahoitukseen kohdistuvat leikkaukset ovat saaneet kritiikkiä sekä lukuisilta yksittäisiltä tutkijoilta että Professoriliitolta⁴.

Esimerkiksi nykyisen työnantajani Helsingin yliopiston osalta Opetus- ja kulttuuriministeriön (OKM) perusrahoitus muodosti edellisellä kaudella, eli vuosina 2017–2019, noin 58 %⁵. Jyväskylän yliopistossa perusrahoituksen osuus on tiedekunnasta riippuen 60–70 % tienoilla⁶. Tämä merkitsee yhtäältä sitä, että moni tutkija on riippuvainen ulkopuolisesta rahoituksesta ja toisaalta sitä, että niin määräaikaisessa kuin toistaiseksi voimassa olevasakin työsuhteessa olevilla henkilöillä on paine hankkia lisärahoitusta, jolla mahdollistetaan oman tutkimuksen lisäksi tutkimusryhmien perustaminen – ja olemassaolo.

Käytännössä siis vähän vajaa puolet yliopistojen toiminnasta perustuu ulkopuoliselle rahoitukselle. ”Se ensinnäkin paineistaa päätöksiin, koska on niin ennustamatonta, ja toisekseen patistaa rekrytoijia optimoimaan palkattavien ihmisten rahoitushankkimispotentiaalia”, toteaa eräs omalla alallaan pitkään vaikuttanut tutkija minulle kirjeenvaihdossamme. ”Kysymys kuuluu, miten tätä rahoituksen hankkimispotentiaalia arvioidaan”, vastaan.

Joudun kysymään sinulta sellaisen kysymyksen, joka saattaa tuntua epäveilulta.

Haastattelussa minulta kysyttiin, miten esittelisin oman – tiettyjä yritysryhmiä kohtaan jokseenkin kriit-

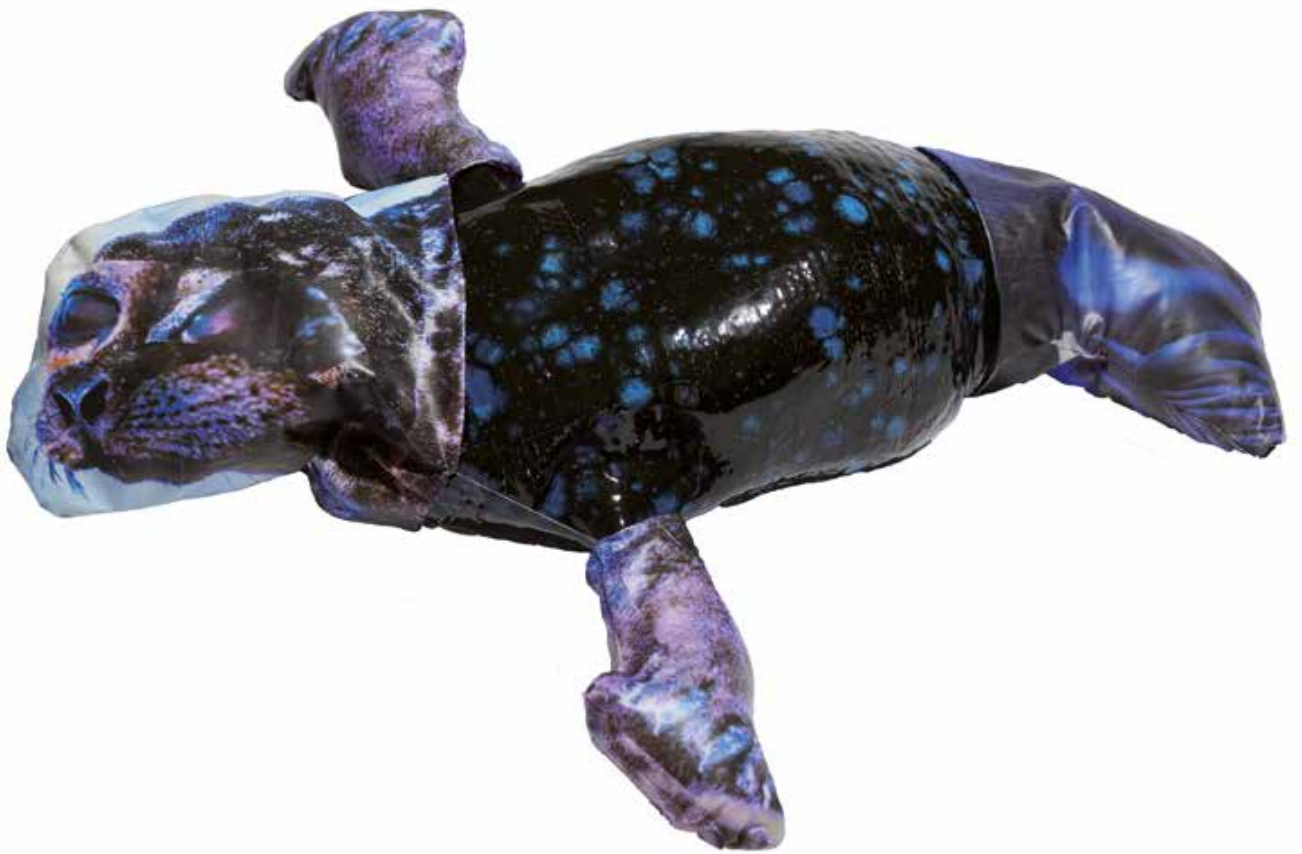
tisen – tutkimukseni paikallisille toimijoille, yrityksille ja kuntaorganisaatioille. Vasta haastattelun jälkeen oivalsin näiden toimijoiden olevan potentiaalisia rahoittajia ja yhteistyökumppaneita.

Olimme hieman aiemmin keskustelleet rahoituksen hankkimisesta, ja minulta oli kysytty muun muassa, mistä lähtisin hakemaan rahoitusta. Kävin haastattelussa läpi, millaista rahoitusta alani tutkimukseen on tarjolla: pohdin, että säätiöiden, Suomen Akatemian ja ministeriöiden lisäksi tarjolla on monipuolista kansainvälistä rahoitusta, josta erityisen kiinnostavia ovat esimerkiksi pohjoismaista yhteistyötä edistävät rahoituslähteet. Lisäksi kerroin, että lähtisin hakemaan hankerahoitusta olemassa olevien laajojen kansallisten ja kansainvälisten verkostojeni kanssa. Jos rekrytoimikunta oli lukenut ansioluetteloni, he tiesivät, että minulla on hyvä *track record* rahoituksen saamisessa. Itse asiassa rahoitushakujeni onnistumisprosentti on melko lähellä sataa, ja olen saanut rahoitusta laskujeni mukaan 12 eri rahoittajalta, joiden joukossa on suomalaisten säätiöiden lisäksi ollut esimerkiksi Fulbright Finland, Maa- ja metsätalousministeriö, ja viimeisimpänä Suomen Akatemia.

Tästä huolimatta löysin itseni tilanteesta, jossa koin, että tutkimukseni asetetaan – miten sen nyt sanoisi – alustavastajan asemaan. Tässä tilanteessa minun pitäisi oikeuttaa omaa tutkimustani toimijoille, joista työnantajaorganisaatio on riippuvainen.

Tehtävään valitun henkilön tulisi tavata alueella toimivia johtajia, joiden edustamat organisaatiot ovat keskeisiä sidosryhmiämme.

Olen viimeisen reilun vuosikymmenen ajan tutkinut omaehtoisia talouskäytäntöjä ja uusia organisoitumisen muotoja, opettanut kestävästä taloudesta ja vastuullisista liiketoimintaa eri yliopistoissa ja ollut aktiivisesti mukana



edistämässä ekologiset rajat ja muunlaisten tarpeet huomioivaa taloudellista toimintaa ruohonjuuritasolla. Tarvitsemme talouden paradigmanmuutosta. Tämän tarpeen vuoksi haluan tuoda talouden tutkimuksen piiriin sellaista näkömätöntä työtä, jolle ei välttämättä ole määritelty rahallista arvoa, mutta joka on yhteiskunnallisesti merkittävää, ylisukupolvisesti kestävä ja yhteiskunnan näkökulmasta arvokasta. Tätä kaikkea olen hakemuksessani painottanut.

Asetelma, johon jouduin, tuntui kieltämättä epäreilulta: Miksi juuri tietyt sidosryhmät ovat tärkeämpiä kuin ne, joihin olen solminut suhteita viimeisten vuosien aikana, pohdin. Oman tutkimukseni näkökulmasta keskeisiä yhteistyökumppaneita ovat olleet ruohonjuuritason toimijat: itsensä työllistäjät, säätiöt, yhdistykset, epämuodolliset yhteisöt, kansalaisliikkeet ja verkostot sekä osuuskunnat – eli todella kirjava ja laaja joukko erilaisia toimijoita. Kasvutalouden haastajat tulevat tutkimuksen mukaan usein juuri näiden toimijoiden keskuudesta⁷. Listasta puuttuvat kuitenkin yritysmaailman edustajat.

Mutta eihän tutkimusalani ole riippuvainen yritysmaailman edustajien ja muiden minulle vinkattujen uusien yhteistyökumppaneiden rahoituksesta: päinvastoin. Väitän – ja hakemuksessani painotin – että kasvu- ja rahataloutta laajempien talouskäytäntöjen tutkiminen ja näkyväksi tekeminen eivät voi tapahtua kasvutaloutta kannattelevien tai sen ehdoilla toimivien instituutioiden ja organisaatioiden tarpeista käsin. Tietotaloudessa rahoituksen tutkimusta ohjaavan vaikutuksen tarkastelu tuntuu kuitenkin olevan toissijaista. Kuten Janne Saarikivi esseessään kirjoittaa, nykytilanteessa hyväksytään hallituspohjasta riippumatta, että ”tiede on alisteinen jollekin muulle: innovaatiopolitiikalle, yritysten tukemiselle, työllisyyden, sosiaalipolitiikan tavoitteille”⁸.

Yliopistojen rahoitusmallin ongelmallisuus tunnustetaan laajasti akateemisen yhteisön keskuudessa. Tämä nousee esille myös rehtoreiden vastauksissa Ylen yliopistoille teettämään kyselyyn⁹. Hämmästykseni ”rahoitusmallin ongelmallisuus” ei vastauksissa kuitenkaan viittaa tutkimuksen altistumiseen yritysintresseille, vaan päinvastoin: rehtoreiden mukaan ”nykyinen rahoitusmalli vaikeuttaa yliopistojen pyrkimyksiä vastata elinkeinoelämän tarpeisiin”¹⁰. Tietotalous ei olekaan uhka tiedontuotannolle ja akateemiselle työlle, vaan itsestään selvä oletus.

Rekrytointiprosessin jälkeen oivalsin, että asetelma ei tuntunut pohjimmiltaan epäreilulta siksi, että jouduin (etukäteen) oikeuttamaan tutkimustani tahoille, jotka eivät olleet tutkimusalani kannalta ensisijaisia sidosryhmiä, vaan siksi, että se havainnollisti akateemisen työn reunaehdot: haastattelutilanteessa kysytty kysymys kuten myös valinnan perustelu tekivät näkyväksi, millaista talouden tutkimusta akateemisen työn instituutio ja tiedontuotannon käytännöt suosivat. Toisin ajateltuna kyse ei ole pelkästään siitä, millaista tutkimusta akateemisissa rekrytoinneissa suositetaan, vaan myös siitä, millainen tutkimus niissä tulee sivuutetuksi.

Vaikka nykypäivänä on tutkijana lähes mahdotonta sulkea silmiään ekologiselta kriisiltä, ja vaikka jatkuvan talouskasvun tavoittelu jäljitetään yhä selvemmin yhdeksi ekologisen kriisin juurisista, kasvutalouden paradigma hallitsee edelleen ”kestävänkkin” talouden tutkimusta¹¹. Valintaa perustelevan puhelun aikana ymmärsin, että valinnan myötä marginaalisoiduksi ei tullut pelkästään ilmiö, jota tutkin, vaan käsitteellinen ja menetelmällinen tutkimusohjelma, joka uhmasi tätä vallitsevaa talouden paradigmaa. Samalla marginalisoiduksi tuli myös toisenlainen tieteentekeminen, eli tiedontuotannon prosesseja kriittisesti tarkasteleva ja akateemista aktivismia suosiva, Suorannan ja Rynnäsen sanoin ”taisteleva tutkimus”¹².

”Tehtävä luo toivoa institutionaalisesta tuesta tähän työhön”, kirjoitin hakemukseni. Tuona hetkenä tarkoitin jokaista sanaa. Vasta myöhemmin ymmärsin pettymykseni. Kun oma työ ei täytä arviointikriteerejä, on luonnollista pyrkiä etsimään selityksiä. Kielteisten päätösten herättämiä pettymyksen tunnetiloja ja akateemisen kilpailun vaikutuksia omaan tutkijuuteen ovat aikaisemmin pohtineet muiden muassa Eerika Koskinen-Koivisto ja Panu Halme.

Koskinen-Koivisto kysyy: ”Mitä hakemuksissa oikeastaan on pelissä ja miltä kritiikin ja arpapelin keskellä eläminen tuntuu?” ja pohtii, että vaikka arvioitsijaosa-puolen näkökulmasta kyseessä on arviointikriteereihin perustuva valinta, niin yksilön näkökulmasta kyseessä voi olla koko ura¹³. Satoja tykkäyksiä ja kommentteja saaneessa twiittiketjussa Halme reflektoi omia tuoreita kokemuksiaan rekrytointiprosesseista ja toteaa, että ”tieteen työpaikoissa kilpailu on kovaa ja ei ole mitenkään tavatonta, että sulla on unelmiasi työ jota sä et saa”¹⁴.

Omalta osaltani oivalsin, jokseenkin paradoksaalisesti, että läpikäymäni rekrytointiprosessi ei sittenkään vinyt minulta unelmien työpaikkaa, vaan paljasti, ettei tehtävä ollut sitä alun alkaenkaan. ”Pettymyksen tunne on suuri ja näkemykseni on se, että olette päätyneet palkkaamaan henkilön turvallisella profiililla”, kuulin itseni lausuvan puhelun lopussa. Sillä hetkellä ajattelin, että minulla ei ole enää mitään menetettävää.

Tajusin, että tutkimani taloudellinen toiminta ja työ, joka jää rahatalouden ulkopuolelle, ei ole näkömätöntä siksi että se olisi marginaalista yhteiskunnan käytännössä, vaan siksi, että tämänkaltaisen toiminnan tutkimus tulee jatkuvasti institutionaalisesti marginalisoiduksi: se pakenee kestävä kehityksen, yritys vastuun, vihreän kasvun ja kierto- ja jakamistalouden diskursseja, joita rekrytointikäytännöillä jatkuvasti uusinnetaan. Nämä puhuvat, jotka kumpuavat heikon kestävyysviitekehiksestä, normalisoivat ja oikeuttavat kasvutalouden paradigman mukaista toimintaa¹⁵.

Sinulla on onneksi hyvä tilanne: mahdollisuus edistää tutkimustasi Suomen Akatemian rahoituksen turvin.

Jäin prosessin jälkeen pohtimaan, tiesikö rekrytointitoimikunta jo ennen haastattelua, että en voisi tulla valituksi.

Viitteet

- 1 Kallio 2019.
- 2 Tiedontuotanto käytännöllisenä toimintana, ks. Kallio & Houtbeckers 2020.
- 3 Stengers 2018.
- 4 Sandell 2021a & 2021b.
- 5 Saarinen 2019.
- 6 Maukonen 2020.
- 7 Gibson-Graham ym. 2013; Parker ym. (toim.) 2014; Upstream podcast 2021.
- 8 Saarikivi 2021.
- 9 Sipola 2018.
- 10 Sipola 2018.
- 11 Hickel 2018.
- 12 Suoranta & Rynänen 2014.
- 13 Koskinen-Koivisto 2021.
- 14 Halme 2021.
- 15 Heikon kestävyiden viitekehystä, ks. Heikkurinen & Ruuska 2021, 26–28.

Kirjallisuus

- Gibson-Graham, Julie Katherine, Cameron, Jenny & Healy, Stephen, *Take back the economy: An ethical guide for transforming our communities*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- Halme, Panu, Videosarja, Twitter 2021.
Verkossa: twitter.com/PanuHalme/status/1269692275271110656
- Heikkurinen, Pasi & Ruuska, Toni, *Kestävän elämän manifesti*. Elonkehä-kirjat 2021.
- Hickel, Jason, Is it possible to achieve a good life for all within planetary boundaries? *Third World Quarterly*. Vol. 40, No. 1, 2019, 18–35.
- Kallio, Galina, Katse maassa – tutkijatohtorin orientaatiota etsimässä. Teoksessa *Tutkija toimii toisin – esseitä akateemisesta työstä ja sen vaihtoehtoista*. Toim. Keijo Räsänen. Aalto-yliopiston julkaisusarja Kauppa + Talous 3/2019, Helsinki 2019, 360–382.
- Kallio, Galina & Houtbeckers, Eeva, Academic knowledge production and the framework of practical activity in the context of transformative food studies. *Frontiers in Sustainable Food Systems*. Vol. 4, No. 1, 2020. doi: 10.3389/fsufs.2020.577351
- Koskinen-Koivisto, Eerika, Tunnetaitoja akateemiseen maailmaan. Jyväskylän yliopisto, Blogi, 2021. Verkossa: jyu.fi/hytk/fi/laitokset/hela/ajankohtaista/blogi/aikasemmat-blogitekstit/tunnetaitoja-akateemisen-maailmaan
- Maukonen, Helena, *JUY tilastot*, 2020 Vuosikertomus. Jyväskylän yliopisto 2020. Verkossa: booklet.jyu.fi/vuosikertomus-2020/jyu-tilastot
- Parker, Martin, Cheney, George, Fournier, Valerie, & Land, Chris (toim.), *The Routledge companion to alternative organization*. Routledge, London 2014.
- Saarikivi, Janne, Hyvästi rakkaani, yliopisto. *Image* 10/2021, 70–73.
- Saarinen, Suvi, Yliopistojen uusi rahoitusmalli korostaa suoritettuja tutkintoja, Helsingin yliopisto. 1.11.2019. Verkossa: helsinki.fi/fi/uutiset/korkeakoulupolitiikka/yliopistojen-uusi-rahoitusmalli-korostaa-suoritettuja-tutkintoja
- Sandell, Markku, Kehysriihen 35 miljoonaa euroa on vasta alkua, Yle-uutiset. 29.5.2021a. Verkossa: yle.fi/uutiset/3-11950129
- Sandell, Markku, Professori tutkimusrahoituksesta leimahtaneesta keskustelusta: ”Tässä ilmapiirissä työskentely alkaa olla lähes sietämätöntä”, Yle-uutiset. 6.9.2021b. Verkossa: yle.fi/uutiset/3-12086106
- Sipola, Timo, Ylen kysely paljasti ongelmia yliopistojen rahoituksessa: ”Teillä on autonomia, meillä on rahat”, Yle-uutiset. 16.5.2018. Verkossa: yle.fi/uutiset/3-10148873
- Stengers, Isabelle, *Another science is possible: A manifesto for slow science*. Polity Press, Cambridge 2018.
- Suoranta, Juha & Rynänen, Sanna, *Taisteleva tutkimus*. Into, Helsinki 2014.
- Upstream, Occupy Wall Street – a decade later, *Upstream podcast* 2021. Verkossa: upstreampodcast.org



**ELÄMÄNKATSOMUSTIEDON
OPISKELU SALLITTAVA
KAIKILLE**

**ALLEKIRJOITA
KANSALAISALOITE**

 kansalaisaloite.fi/fi/aloite/8860



nuoremmat käytännöt vaihtelevat eri maissa ja maanosissa.

Veriikka @verikka: 14: Tää on todella merkittävä metakeskustelu. Voitaanko joko käsiellä ko. artikkeleita tai sitten olla kaikinpuolin?

Sanna @sanna: 22: Aaviko, Hannele, vieti, miksi mielestäsi kiinnostava.

Marja @marja: 20: Meillä on suunnitella seminaari ylipistoautonomiasta Tiedetalon tiloihin. Onko joku kiinnostunut tulla lähtemään?

Veriikka @verikka: 14: Ekos se ole ihan totta?

Veriikka @verikka: 10: "Jos väität siitä, että naiset ovat urakuopassa, sinun pitää sokeasti tukea tätä yrity maailman organisaatiomallia..." Aika manipulatiivista, mielestäni.

Veriikka @verikka: 17: Ylipistolla ei ole velvollisuutta sponsoroida teidän työtänne.

Veriikka @verikka: 10: "Jos väität siitä, että naiset ovat urakuopassa, sinun pitää sokeasti tukea tätä yrity maailman organisaatiomallia..." Aika manipulatiivista, mielestäni.

Veriikka @verikka: 17: Ylipistolla ei ole velvollisuutta sponsoroida teidän työtänne.

Veriikka @verikka: 20: Ylipisto ei ole mikään sosiaalitoimisto, joka rahoittelee niitä henkilöitä, joilla ei ole työtä.

Veriikka @verikka: 10: Ja Soros maksaa...

Veriikka @verikka: 20: Totta. Ilman Sorosia oltaankin niin riittävästi rahaa, jotta ei tarvita Sorosia.

Veriikka @verikka: 21: Lakkautetaanko teidän yksikkö?

Veriikka @verikka: 10: Perehtykääpäs ohjeeseen tutkimukseen nigerilaisista yliopistointellektuelleista 90-luvulla. Babanghnan hallinnon suhde akateemiseen maailmaan.

Veriikka @verikka: 17: Vähän arveluttaa, miten nämä havainnot on sovellettavissa eurooppalaiseen tai eteläamerikkalaiseen kontekstiin?

Veriikka @verikka: 20: Miksi ei olisi? Koska Afrikka?

Veriikka @verikka: 10: Ei vaihtele.

Veriikka @verikka: 21: Aaviko, Hannele, vieti, miksi mielestäsi kiinnostava.

Veriikka @verikka: 20: Meillä on suunnitella seminaari ylipistoautonomiasta Tiedetalon tiloihin. Onko joku kiinnostunut tulla lähtemään?

Veriikka @verikka: 10: Ekos se ole ihan totta?

SAARA MOISIO, ELISE NYKÄNEN, LAURA OULANNE, ANNA OVASKA,
PÄIVI SEPPÄLÄ, PII TELAKIVI & SANNA TIRKKONEN

Dosentit ja yliopiston muodonmuutos:

Havainnot näytelmästä

**Kävimme syksyn aikana katsomassa akateemisen maailman nykytodellisuutta kuvaavan *Dosentit* (ohjaus ja käsikirjoitus Juha Jokela). Paikkaansa nyky-yliopistossa etsiville tutkijoille esitys oli oudon vapauttava kokemus: kansallisella isolla näyttämöllä nähdään kaunistele-
maton kuvaus yliopistomaailmasta.**

Samaan aikaan kun *Dosentteja* esitetään Kansallisteatterin fiktiivisessä suomalaisessa yliopistossa, todellisessa maailmassa Tampereen yliopistossa käydään raskasta yt-prosessia ja osastäätöyliopiston perustamiseen osallistuneista elinkeinoelämän johtajista vaatii yliopistoyhteisöläisiä viestimään ”positiiviseen sävyyn”¹. Helsingin yliopisto puolestaan sai moitteet oikeuskanslerilta, kun sen hallituksen ehdokasvalinnassa oli kierretty asianmukaista menettelyä muun muassa käsittämättömään HR-byrokra-
tiaan vetoamalla². Åbo Akademi taas päätyi irtisanomaan rehtorinsa, jota oli syytetty muun muassa pelon ja vaike-
nemisen ilmapiiriin luomisesta yliopiston sisälle³.

Dosenttien juonessa tiivistyvät samat elementit: yhteisön jäsenille tuntemattomaksi muuttuneen yliopiston sisältä kantautuvan kritiikin jyrkkä tukahduttaminen ja managerialistiset johtamisen tavat. *Dosenteissa* omaa työyhteisöään tutkiva päähenkilö, sosiaalipsykologian professori Johanna Virtanen (Ria Kataja) päätyy taistelemaan tutkijayhteisön ja tieteen arvojen puolesta, kun hänen keräämänsä haastatteluaineisto paljastaa työyhteisön pahoinvoinnin.⁴

Arkiset affektit ja tutkimuksen hehku

Moni kollega on kuvannut *Dosenttien* katsojakokemuksista jotakuinkin sanoilla ”ihan kuin olisi töissä”. Tämä kumpuaa varmasti näytelmän tekijöiden vaikuttavan tarkasta taustatyöstä ja huolella toteutetuista yksityiskohdista, fiktiivisten diaesitysten fonttivalintoja myöten. Toisaalta kokemuksen välittömyys ja vieraannuttamisen puute voivat liittyä myös siihen, että esityksen teatterilinen toteutus on vaikuttavan vähäeleinen ja pysytteli lähes koko kestopensa ajan matalien, hillittyjen affektien parissa. Esitelmät näyttävät esitelmiltä, kokoukset kokouksilta, ja tunteita ilmaistaan niiden raameihin mah-
tuvin elkein, tuskallisen tuttuun tapaan.

Tässä näytelmä eroaa kiinnostavasti esimerkiksi YLEn taannoisesta *Sisäilmä*-sarjasta, joka myöskin tarkastelee byrokratiaa ja yhteiskunnallisesti tärkeän, humaaneille arvoille rakentuneen instituution (sarjan tapauksessa te-
toimiston) romahdusta, mutta tekee sen kauhufantasian hyperbolisin keinoin. *Dosenteissa* romahdus on hiljainen ja paikantuu yksilön ruumiin oireiluun: Johanna kärsii päänsäryistä, univaikeuksista ja lopulta ”ajattelukyvyyn” mene-
tyksestä, mutta konkreettiset puitteet ympärillä pysyvät pystyssä, vaikka tiloissa onkin käynnissä jatkuva remontti.

Vähäeleisyys ja etäisyyden puute toimivat kuitenkin tunnetasolla kiinnostavasti. Näytelmää kehystävä esitel-
mäformaatti dioineen saa aikaan halun kaivaa muistiin-
panovälineet esiin, mutta arkisuuden sijaan tunnesävyinä on innostus, Johannan toistuvasti mainitsema tutkimuk-
senteon ”hehku”: onpa kiehtova näkökulma yliopistoyhteisöön! Myös pandemia-aika vaikuttanee asiaan, sillä arkisista seminaaritalanteista, joissa kokoonnutaan samaan tilaan pohtimaan jotain tärkeää, on tullut monelle harvinaisen ilo. Näytelmän viimeinen repliikki koti-ikävästä tuntuisi sisältävän esityksen kovimman affektiivisen la-
tauksen; se yllätti ja nosti kynelet paikkaansa hakevan akateemisen paluumuuttajan silmiin. Hei kotiyliopisto, oletko vielä siellä – sinusta välitetään täällä.

Ainakin *Dosenteista* on välitetty, täysien katsomoiden mitalla. On toki helppo havainnoida, että yleisö koostuu pitkälti yliopistoväestä, jolle esityksen pienet eleet avautuvat vaivatta, mutta tähän päätelmään sisältyy myös riski. Kuten näytelmä osoittaa, nyky-yliopiston kompas-
tuskivi on olla loputtoman kiinnostunut itse yliopistosta brändineen ja kilpailukykyineen, sen sisällä tutkittujen ja opettettujen ajattomien ajatusten sijaan. Kun ensimmäinen ei varmasti liikuta kovinkaan suurta yleisöä, jäl-
kimmäisen hehku ulottuu kaikkiin. Tämän näkökulman-
vaihdon *Dosentit* onnistuu sisällyttämään itseensä, perustellen siten merkityksellisyytensä myös laajemmin kuin yliopistolaisten jaettujen kokemusten esiintuojana.



Yksilön ja rakenteiden romahdus

Henkilökohtaisena romahduksena ilmenevää yliopiston rakenteen romahdusta lähestytään näytelmässä tutkijan ottein. Johanna analysoi muutoksia Simone Weilin esseen ”Ilias eli väkivallan runoelma” (1939) kautta⁵. Väkivalta näyttäytyy voimana, joka voi muuttaa sekä voiman käyttäjän että voiman kohteen esineeksi, tahdottomaksi ja tunnottomaksi koneeksi. Johanna pohtii omia henkisiä ja ruumillisia oireitaan mahdollisina merkeinä siitä, että hän on muuttunut esineeksi yliopiston johdon näennäisesti vaihtoehtoja tarjoavan vaihtoehdottomuuden ja sosiaalisen median epä-älyllisten voimien keskellä.

Näytelmän yliopisto ei yhteisönä pysty suojelemaan itseään jatkuvilta tiedekunta- ja opetusuudistuksilta, konsulttijargonilta ja tietoteknisten järjestelmien byrokratialta, mutta Johannalle hänen oma kehonsa tarjoaa lopulta pelastuksen. Hänen oman diagnoosinsa mukaan liskoaiivot ottavat stressitilanteessa vallan ajattelussa vaadittavalta etuotsalohkolta. Tämän mielen osan hetkellinen sammuminen ikään kuin koteloi hänelle tärkeimmän henkilökohtaisen kyvyn – kyvyn ajatella – ja kuljettaa tämän kyvyn turvaan pahimman yli. Hänen ajattelunsa torjuu yliopiston johdon suoltaman bisnesjargonin ja someälämölon, jotka uhkaavat ”ylikirjoittaa” hänen minuutensa. Johannan ajattelu ei taivu hyväksymään käsisotkua ja somen hälyä, joista häntä ympäröivät todellisuus yllättäen täyttyy (ja joissa kysymys

yliopiston autonomiasta muuttuu pian ”anatomyksi” – ja kohta ollaan toivottamassa naispuolisille tutkijoille ”anaaliraiskauksia”). Ajattelukyvyn hetkellisesti heikentyessä pelastuu Johannan identiteetin tärkein pilari eli perimmäinen usko akateemisen elämänmuodon mahdollisuuteen.

Dosenttien kuvausta Johannan luhistumisesta on mahdollista tulkita yksilöpsykologisenä *burn out* -kertomuksena ja siten analysoida näytelmää yhtenä esimerkkinä nykypäivän työelämän kyvystä ajaa ihminen ääriarajoilleen ja lopulta uuvuttaa tämä. Tällöin ihmisen ainoaksi vaihtoehdoksi jää pitkä sairausloma ja toipumisen jälkeinen maisemanvaihdos. Johanna päätyykin näytelmän lopussa sairauslomalle. Pahimmasta selvittyään hän päättää ryhtyä osaksi Suomen yliopistoissa 2010-luvulla kiihtynyttä aivovuotoa. Tällä tavoin Johannan kohtalossa kiteytyy työuupumustilanteissa valitettavan tyypillinen selviytymismalli: vastuu toipumisesta jää yksilölle ja työyhteisössä ei lopulta muutu mikään. Johanna saa takaisin oman tutkijan autonomiansa suunnitteleamalla muuttoa ulkomaille, mutta yliopistossa ei tapahdu muutoksia, jotka takaisivat Suomessa tutkijoiden ja tutkijayhteisön autonomian.

Dosenteissa käy kuitenkin selväksi, että Johannan romahduksen alkupiste on yliopistossa ja sen ”uudistuneissa” rakenteissa. Tutkiessaan jatkuvien uudistusten yliopistolaisissa herättämiä ajatuksia ja tunteita Johannasta tulee ikään kuin säiliö kaikelle yliopistoyhteisöön kerään-

Fiona ja Johanna (Marja Salo ja Ria Kauaja). Kuva: Katri Naukarinen.

tyneelle pahoinvoinnille. Simone Weilin teoretisoimat voimat muuttavat Johannaa yhä enemmän esineen kaltaiseksi. Hänestä tulee säilövä objekti, joka ottaa sisäänsä myös kollegojensa kokemukset objektiksi muuttumisesta yliopiston johdon voiman alla. Lopulta tiedekunnan ja yliopiston johto asettuvat neuvotteluhuoneen pöydän toiselle puolelle suoraan Johannaa ja hänen tutkimustaan vastaan. Vihjaamalla Johannan heikentyneen työkyvyn johtuvan Johannasta itsestään yliopiston johto välillisesti asettuu myös Johannan tutkimusmateriaalissaan säilömiä yliopistoyhteisön kokemuksia vastaan. Toimiessaan näin symbolisesti koko yliopistoyhteisön kokemusten säilöjänä Johannan kohtalo edustaa myös hänen kaltoinkohdeltujen kollegojensa kohtaloa. Johannan romahdus on siten vahvasti koko yhteisön romahdus.

Katsojan on helppo nähdä, että Johannan kohtalon voisi kokea kuka tahansa yliopiston autonomiasta välittävä 2020-luvun yliopistomaailmassa. Uupumusta ei voi tässä tapauksessa moraalisesti säilyttää yksilön vastuulle. Vastuu on yliopiston johdolla. Dystooppisen Jokelan näytelmästä tekee se, että siinä johto kieltäytyy tästä vastuusta.

Vaikka näytelmän voi tulkita kertomukseksi yksilön uupumuksesta, sen suuri ansio on, että se ei ratsasta sisällöllisesti 2000-luvun työelämän suurella työuupumusnarratiivilla. Johanna ei lue omaa ja kollegojensa tilannetta psykologisina *burn out* -kertomuksina. Hän ja hänen nuorempi tutkijakollegansa Fiona Eskola (Marja Salo) analysoivat yliopiston loukattua autonomiaa muun muassa Michel Foucault'n, Jürgen Habermasin ja Chantal Mouffin teorioiden kautta. Johannan ex-mies, karikatyyrinen anekdootteja kertova vanhempi professori Eero Henrik Palola (Hannu-Pekka Björkman) taas intoutuu tutkimaan tilannetta Wittgensteinin kielipelin käsitteen kautta. Näytelmän sisältämä tulkintavaihtoehtojen moninaisuus ja runsaus vakuuttavat katsojan siitä, että yliopiston tilanteesta ei ole vain yhtä ainoaa totuutta.

Suhteessa yliopiston johdon edustamaan konsultti- ja bisnesjargoniin tämä tieteellisen keskustelun monitulkintaisuuden näyttäminen paljastaa kiinnostavan ristiriidan: jos yliopistoa pyritään johtamaan ja tulkitsemaan ainoastaan yhdenlaisen markkinapuheen ja siihen sisältyvien kilpailukykyyn ja innovaatioiden käsitteiden ehdottoman totuuden kautta, ei ole ihme, jos tiedeyhteisö asettuu vastarintaan. Johanna ehdottaa bisnesjargonia suoltavalle, omaan totuuteensa sokeasti uskovalle rehtorille Leena Helander-Koskelalle (Maria Kuusiluoma), että tämä voisi oma-aloitteisesti erota tehtävästään. Johannan ehdotukseen on katsojankin helppo yhtyä. Rehtorin ehdoton totuus on jotain, mitä tieteellinen kriittisyys kaivaa ja jolla tiedeyhteisöä ei voi johtaa.

Turhat dosentit ja prekaari todellisuus

Paisi yliopistojen ahdinkoa bisnesmaailman puristuksessa, *Dosentit* luotaa akateemisen elämän eriarvoisuuksia, jotka ovat muuttuneessa yliopistossa tulleet yhä kipeämmin näkyviin, mutta toisaalta olleet aina piilevinä

taustalla. Tutkijayhteisön sisällä valta on jakautunut epätasaisesti vakaassa asemassa olevien ja itseään pätkätoilla elättävien välille. Samalla *Dosentit* paljastaa, miten hauraaseen asemaan myös aiemmin vakainaisissa viroissa työskennelleet ovat joutuneet: käytännöllisen filosofian professorina toimivaa Eeroa (jonka julkiset esiintymiset rehtori vielä näytelmän alussa antaa Johannalle malliksi yliopistolle hyödyllisestä toiminnasta) uhkaa työttömyys, sillä hän ei enää julkaise eikä näin ole yliopistolle ”tuotettava”⁶; Johanna taas julkaisee mutta yliopiston brändityön näkökulmasta vääränlaista tutkimusta.

Johannan kollegan ja entisen oppilaan, Fiona Eskolan hahmo on Eeron tavoin karikatyyrinen, tosin päinvastaisella tavalla: liioiteltu kuva nuoresta poliittisesti valveutuneesta, somessa aktiivisesta tutkijasta. Samalla hahmossa ruumiillistuu tutkijantyön mahdollisuuksien kaventuminen ja uramahdollisuuksien hiipuminen, joka koskettaa erityisesti yliopistojen murroksen aikana tai sen jälkeen valmistuneita.⁷ Fiona tekee väitöksenjälkeistä tutkimusta yliopistoyhteisön ulkopuolella, surkeassa taloudellisessa tilanteessa, kun Johanna tarvitsee apua haastatteluaineiston analyysiin. Johannan näkökulmasta entinen ohjattava pystyy hahmottamaan yliopiston valtarakenteita ja avaamaan työyhteisössä vellovaa pahaa oloa. Fiona tarjoaakin metaforaksi yliopiston toiminnalle Foucault'n kuvauksen panoptikonista, jossa tarkkaileva ja kontrolloiva järjestelmä on työntekijöiden sisäistämä. Hän myös uskaltaa kritisoida yliopistoa julkisuudessa ja ylipäänsä osallistua julkiseen keskusteluun – ja on Twitterissä jatkuvien solvausten kohteena.

Samalla Johannan on selvästi vaikea tavoittaa Fionan käytännön tilannetta: tutkimuksen tekoa ilman kuu-kausipalkkaa tai edes apurahaa. Tiedekunnan dekaani Mikko Heinilä (Tommi Korpela) käyttää valtaansa ja vastustaa tuntiopetustyön antamista Fionalle koska pitää tätä liian poliittisena, poleemisena ja ”uhrutuhtajana”. Todellisuudessa tuntiopetuksella ei tietenkään elä, eikä palkkio useinkaan vastaa työn määrää, mutta *Dosenttien* maailmassa Fiona päätyy Johannan projektiin lopulta pelkällä opetuspalkkiolla. Toisin kuin Johanna, Fiona ei myöskään saa yliopistojohdolta edes nimellistä tukea vihapuheen keskellä. Vaikka Fionan hahmo on karikatyyri, se paljastaa samalla muiden, palkkaa yliopistosta saavien henkilöiden naiiviuden: siinä missä Johanna voi vielä yrittää tehdä tutkimusta professorin työn ohessa (ja palaa loppuun), Fionan kaltaisilla, järjestelmän ulkopuolelle jääneillä tutkijoilla ei ole edes ”varaa tutkia”, niin kuin Fiona lopussa huomauttaa Johannalle.

Näytelmän nimi viittaa 2010-luvulla suomalaisten poliitikkojen suusta kuulutuihin puheisiin ”kaiken maailman dosenteista”. Johannan näytelmässä pitämisen esitelmän otsikko ”Turhia dosentteja vai tulevaisuuden avainpelaajia?” on niin ikään kuvaava, ja luentoon on upotettu Sipilän hallituksen opetusministeri Sanni Grahn-Laasosen kommentti luovuutta lisäävästä niukuudesta. Suora sitaatti ex-ministerin puheesta herätti teatterisalissa yleistä hilpeyttä. Julkisessa keskustelussa yliopistoyhteisöä on alettu pitää turhana eliittinä, joka

uinuu mukavuudessa. Siinä missä snellmanilainen yliopisto todella hahmottui ”eliitin” kansallisena sivistysprojektina, 2010-luvun keskusjohtoisen yliopiston uudet pelisäännöt määrää kansallinen ja globaali talous. *Dosentit* alleviivaa oivaltavasti tutkijoiden sosiaalisen ja taloudellisen profiilin moninaisuutta.

Johanna, Fiona, Eero, Mikko ja Leena tuovat näkyville, miten ristiriitaisessa ja kestävämmässä tilanteessa ihmiset yliopistolla tekevät työtään. Lopulta tämä ei eroa paljon tilanteesta monella muulla alalla: näytelmä kasvaakin koko yhteiskunnan kuvaksi. Ylhäältä tulee paine tehostaa ja tuottaa tulosta, kun alhaalla päivittäinen työ on selviytymistäistelua aikaa vastaan minimiin nukenneilla resursseilla. Samaan aikaan ihmisten väliset henkilökemiat ja -historiat aiheuttavat omat ristiriitansa. Oman asemansa pelastamiseksi voi olla valmis vaikkapa toisen aineiston käyttämiseen luvatta, jos sillä saa osoitettua oman tuottavuutensa, kuten Eero tekee. Hahmojen kamppailua katsoessa voi toivoa, että yleisö samaistuu heihin. Voi toivoa, että kuka tahansa yleisössä ymmärtää professorit, lehtorit ja tutkijat yliopistolla tai sen ulkopuolella ihmisiksi, jotka haluavat tehdä arvojen mukaista työtä, saada siitä palkkaa ja tuntoa, että työtä arvostetaan. Näin esitys myös purkaa yliopistolaisten ympärillä tiukassa pysyvää elitismien leimaa.

Tulevaisuuden akateeminen koti?

Dosentit kuvaa erilaisten maailmankuvien yhteentörmäyksiä. Huomiotalouden logiikalla toimivan sosiaalisen median lisäksi perinteinen media rakastaa yksinkertaisuuksia ja kärjistyksiä. Yliopistoyhteisön kokemat autonomian loukkaukset kääntyvät tv-lähetykseen valmistau-

tuvan toimittajan puheessa yksittäisen tutkijan henkilökohtaiseksi loukkaantumiseksi. Weilin ”voiman” käsite toimii osana Johannan heräämistä todellisuuteen, joka hahmottuu väistämättömänä kamppailuna vallasta. Tutkijan idealistinen usko tiedon voimaan rumentuu. Vaadittuaan rehtorin eroa Johanna ymmärtää käyttäneensä myös itse ”voimaa”. Hän ei enää pelkäästään kanavoitkimustietoa työyhteisön pahoinvoinnista vaan asettuu henkilökohtaisesti rehtorin vallankäyttöä vastaan – ja tulee nujerretuksi.

Dosentit on tärkeä, koska se näyttää yliopiston todellisuuden ja ainakin hetkellisesti herättää toivon siitä, että paljastaminen saisi katsojan pysähtymään ja miettimään, mikä nykyisen tavoite on ja mihin se voi johtaa. Kuinka tehokasta ja tuottavaa on lopulta se, että professorit, lehtorit, opettajat ja hallintohenkilökunta ajetaan loppuun ja tutkijanuran alussa olevat saadaan epäilemään valintojensa kannattavuutta suhteessa omaan terveyteen?

Näytelmässä Johannan ja Eeron poika Aapo Palola (Otto Rokka) edustaa sukupolvea, jolla on vielä tulevaisuus edessä. Hänen huoleton läsnäolonsa muistuttaa, että joka vuosi uusi sukupolvi hakee ja otetaan sisään yliopistoon toiveikkaana opiskelun tarjoamista tulevaisuuden mahdollisuuksista. Lopulta herääkin kysymys, mitä yliopistolla tasaisin väliajoin toistuva uudistaminen ja leikkaaminen vie tulevaisuuden opiskelijoilta? Millaista uusien opiskelijoiden on huomata, että opetus on vähemmän, professorit jäävät sairauslomille tai uusia ei rekrytoida eläkkeelle jääneiden tilalle, mutta samalla painostetaan valmistumaan aikataulussa? Minkälaisia mahdollisuuksia heille luodaan yliopiston kiristyvässä ilmapiiressä? Ja ehkä tärkeimpänä: voiko tällainen yliopisto olla enää tietoa ja ymmärrystä hehkuva akateeminen koti?

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 *Aamulehti* 29.10.2021. Verkossa: aamulehti.fi/lukijalta/art-2000008362591.html
- 2 *Helsingin Sanomat* (1.11.2021) lainaa oikeuskanslerin päätöstä: ”Yliopistokollegion ehdotonta vaatimusta siitä, että kantelijan olisi tullut tehdä eläkkeelle jäämisestään ilmoitus yliopiston SAP HR -järjestelmään lähes vuosi ennen suunniteltua eläköitymisajankohtaa, on kuvatuissa olosuhteissa pidettävä kohtuuttomana ja suhteettomana.” Verkossa: hs.fi/kaupunki/helsinki/art-2000008372922.html
- 3 *Turun Sanomat* 1.11.2021. Verkossa: ts.fi/uutiset/paikalliset/5470746/bo+Akademian+hallitus+antoi+potkut+rehto-

- 4 ri+Moira+von+Wrightillesyyna+luottamus-pula
- 4 Tosielämässä aiheesta ovat kirjoittaneet mm. Hanna Kuusela, Mikko Poutanen, Tuomas Tervämäki, Tuukka Tomperi ja Veera Kaleva: ”Yliopistolain uudistuksen jälkeen korkeakoulupolitiikassa on edennyt tulostavoitteiden ja korkeakoulutuksen hyötyajattelun painottaminen sekä tahto lisätä strategista johtamista yliopistoissa. Uudistukset ovat johtaneet henkilöstön pahoinvointiin.” *Politiikasta* 16.3.2021. Verkossa: politiikasta.fi/saatiyliopisto-yliopistodemokratian-ka-ventajana/
- 5 Alkup. ”L’Iliade ou le poème de la force”. Suom. Kirsti Simonsuuri. *Parnasso* 2/1976, 73–92.

- 6 Tosielämän vastaava kuvaus löytyy Janne Saarikiven esseestä: ”Yliopistomaailma on kriisissä, mutta tieteesä on myös paljon sellaista, mikä ei tarvitse yliopistoa”. *Image* 5.1.2021. Verkossa: apu.fi/artikkelit/yliopisto-on-kriisissa-ja-janne-saarikivi-tyoton-essee
- 7 Aiheesta on puhunut hiljattain esimerkiksi Marke Ahonen: ”Antikintutkija Marke Ahonen ei enää usko akateemiseen uraan – valtionpalkinnon saaminen tuntui silti tärkeältä”. *Yliopisto* 8/2021. Verkossa: helsinki.fi/fi/uutiset/yliopisto/antikintutkija-marke-ahonen-ei-ena-usko-akateemiseen-uraan-valtionpalkinnon-saaminen-tuntui-silti-tarkealta

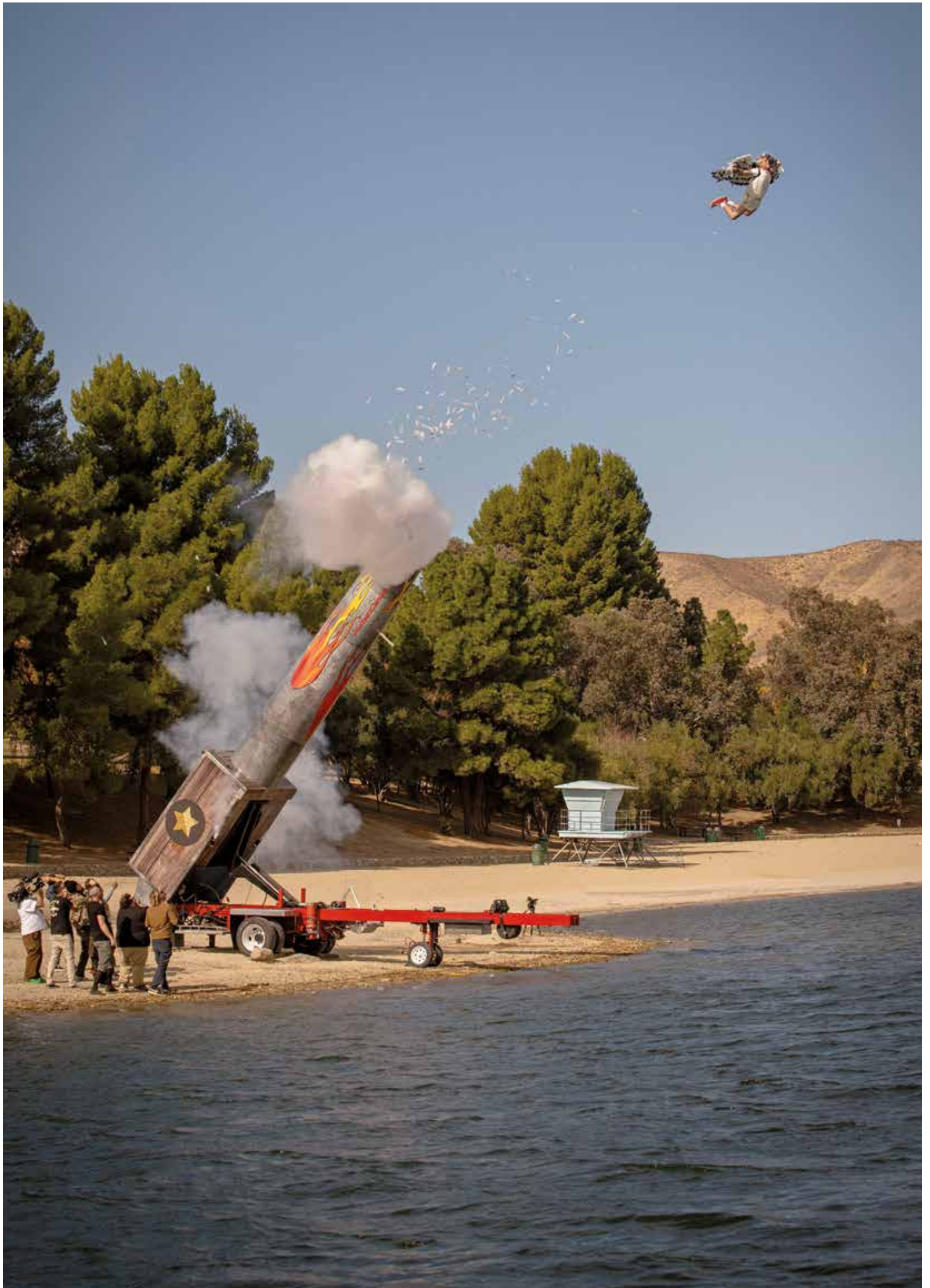




Laura Kärki, *Pill days I*, 2021, keramiikka, lasitteen, puu ja maali, 40 x 40 x 1.5 cm. Kuva: Bernhard Ludwig.



Laura Kärki, *Pill days II*, 2021, keramiikka, lasitteen, puu ja maali, 40 x 40 x 2,5 cm. Kuva: Bernhard Ludewig.



JUHANI KENTTÄ

Muumio elää

Jackassin kuolemattomat kehoelokuvat

Alun perin tv-sarjana tunnettu *Jackass* on etenemässä nyt jo neljänteen elokuvaosaansa. Likimain muuttumattomana pysynyt lähtöasetelma on kuin perheen pienimmiltä kielletty *Looney Tunes*, jonka häpeilemätöntä matalaotsaisuutta ei ole kiistäminen. On kuitenkin tulkittavissa, että sarja ja elokuvat ilmentävät niiden muodon ja sisällön liitossaan keskeisesti ihmisen muumiokompleksia, eli elokuvateoreetikko André Bazinin esittämää ajatusta elokuvan ontologisesta ominaisuudesta, joka ruokkii inhimillistä ajan pysäyttämisen halua.

Steve-O vetää tulista wasabitahnaa nenäänsä, kunnes oksentaa lautaselle. Dave England pitelee kaikin voimin kiinni nosturin nokassa valtoimenaan heiluvasta paloletkusta, kunnes sinkoutuu mutaiseen maahan takalistolleen. Ryan Dunn ajaa golfkärryllä täyttä vauhtia golfkentän esteitä ja notkoja päin, kunnes pelkääjän paikalla istuva Johnny Knoxville on taittaa niskansa kärryn kääntyessä katolleen. Kaikki tämä on tyypillistä *Jackass*: nopeassa tahdissa vaihtuvia stuntteja, joiden ympäriltä on riisuttu lähes kaikki muu. Skaala yltyä yksinkertaisimmista skatologisuuksista Rube Goldbergin viritelmien henkeä tavoitteleviin ketjureaktioihin. Kuvailu tekee niille vain kehnosti oikeutta, mutta yhtä kaikki sisältö on välittömyydessään silkkaa *slapstick*-komedian ydinnestettä. Tuhoon tuomittujen stunttien ja muun matalaotsaisen sekoilun kimara sai alkunsa MTV-kanavalla, kun *Jackass*-tv-sarjan ensimmäinen jakso esitettiin 1. lokakuuta 2000. Kanavan sensuuri koitui ennen pitkää tukahduttavaksi tekijäryhmälle, ja sarja loppui kolmanteen kauteen, jonka jälkeen ryhmä jalosti menestykseksi osoittautunutta reseptiään kolmella elokuvalla: *Jackass: the Movie* (2002), *Jackass Number Two* (2006) ja *Jackass 3D* (2010). Nyt yli kymmenen vuoden tauon jälkeen on valmisteilla neljäs *Jackass*-elokuva, jonka määrä ilmestyä kevättalvella 2022.

Skeittausvideoista ammennettu anarkistinen esteetikka istui aikanaan nuorisoa kosiskellelle kanavalleen kuin nyrkki silmään, ja sarjan menestys ruokki myös alkavaa *reality*-buumia. Kärkikolmikosta Knoxvillesta, Steve-O:sta ja Bam Margerasta tuli rocktähtiä, ja sarjan imussa nousi suosioon myös muita sukulaissieluisia ohjelmia, kuten kotimainen *Duudsonit* ja walesilainen *Dirty Sanchez*. Oma lukunsa olivat vielä ne vaikutuksille alttiit nuoret katsojat, jotka inspiroituiivat kuvaamaan omia epäonnisia temppujaan kotivideolle. Jotkut heistäkin nähtiin hetken otsikoissa sairaalaan vieneiden tapaturmiensa takia, mutta he edustivat taatusti vain murto-osaa vastaavista jäljittelijöistä, joista suurempi yleisö ei koskaan kuullut¹.

Vaikka vahingollinen vaikutus yleisöön olikin tahatonta, se ei varmastikaan auttanut siihen, että *Jackass* nähtiin etenkin alkuaikoinaan pelkkänä roskaviihteenä. Osa kriitikoista kyllä tunnusti stunttien lisääntyneen kekseliäisyyden jatko-osiin edetessä; *The Guardianin* Peter Bradshaw jopa kyseenalaisti *Jackass 3D* -arvostelussaan, mikseivät muut elokuvat voisi olla yhtä kekseliäitä ja energisiä². Myös muiden kriitikoiden oli myönnettävä, että stuntit monesti naurattivat, mutta ”tämä nyt on tätä” tuntui olevan useiden arvostelujen vähättelevä pohjavire. Omaa lukutaitoa ei sovellettu kattavampaan elokuvan anatomian tarkasteluun, eikä kovin paljon ole tähänkään mennessä puntaroitu *Jackassin* kuvien potenssia niiden ilmeisimpien komediallisten tasojen yli. Ehkä uuden elokuvan kynnyksellä on aika kalibroida katsetta.

Miehen purkaminen osiin

Jeff Tremaine on ohjannut kaikki *Jackassin* tv-sarjan jaksot sekä elokuvat, mutta tässä yhteydessä voidaan hyvällä syyllä unohtaa perinteisen *auteur*-teorian tapa nähdä ohjaaja elokuvan ensisijaisena tekijä-äänenä. Ohjaajaan henkilöityvän näkökulman tilalle voidaan nostaa keskeisen tekijäryhmän edustama kollektiivi kokonaisuudessaan, niin esityksen dokumentoijat kuin esiintyjätkin. Ohjaajan ja esiintyjän eli katseen hallitsijan ja katseen kohteen välinen raja rikkoutuu muutenkin toistuvasti, kun esiintyjät tempaisevat ilkkurisesti senhetkiset sivustakatsojat tulilinjalle, ajoittain jopa kuvaajan tai ohjaajan.

Ryhmän yhteispanoksesta ei paljastu niinkään moniäänistä ideoiden runsaudensarvea vaan pikemminkin yksinkertaisen kirkas dokumentti miesten homoseksuaalisesta ryhmäkäyttäytymisestä, jossa alin yhteinen nimittäjä nousee ryhmän toimintaa määrittäväksi tekijäksi. Ryhmän dynamiikka on kiusallisen tunnistettava, jos toki äärimmillen venytetty versio nuorten miestenalkujen käyttäytymisestä. Sen olennaisimpia tunnusmerkkejä ovat toisten yllyttäminen tyhmänrohkeisiin tekoihin, infantiili sukuelimillä ja ruumiinesteillä leik-

kiminen sekä loputon keskinäinen naljailu ja nokittelu. Jokainen tempaus tiedetään tasan tarkkaan huonoksi ideaksi jo ennen sen toteuttamista, ja kukin niistä on yhtä jatkuvaa initiaatioriittiä ryhmään kuulumiseksi sekä sen hyväksynnän voittamiseksi.

Vaikka ryhmän tyhmänrohkea käyttäytyminen on järjestään vaarallista, se on sitä ensisijaisesti omalle kuplalleen, jossa vallitsee omat sääntönsä ja yhteisymmärrys niihin sitoutumisesta. Rivien välistä hahmottuvan ryhmähengen lisäksi yhteistä toimintaa leimaa suoranaisten anarkistinen *joie de vivre*. Kuplassa muodostuva kuva maskuliinisuudesta on hölmöine asuineen niin ilmeisen karnevalisoitu, että sopimattomimmillaankin transgressiot pureutuvat ennen kaikkea heihin itseensä. Sosiaalisten koodien koettelulla ei pyritä murtautumaan omien rajojen yli. Sen osan lienee täyttänyt riittävästi jo milloin kukakin pitelemätön *auteur*, joiden provokatiiviset kuvainraastot sisältävät jostain kumman syystä alati naisiin kohdistuvaa väkivaltaa. Nimiä voisi listata vaikkapa Shūji Terayamasta Lars von Trieriin, mutta kritiikeissä tällaisen ohjaajan tunnistaa heille usein suodusta hellittelynimestä *enfant terrible*. Toisaalta myös monet maskuliinisuuden kritiikiksi tunnustautuvat elokuvat tapaavat törmätä kysymykseen, miten havainnollistaa kritiikkinsä toisintamatta hyvin samankaltaista väkivallan kuvausta. Kun tämä ainainen kuvasto verestyy aina uusista ja uusista toistoista, sitä vastoin omaan kuplaansa tiukasti sulkeutuvaa leikkiä voi jo perustellusti katsoa *Jackassin* ansiona. Mitä useammin tämänkin päivän nuoret miehet turhautuvat mahdollisuuksiinsa ja löytävät manosfäärin verkostoissa keinot kääntää vihamielisen energiansa muihin, sen virkistävämpänä *Jackassin* hermeettinen maskuliinisuuden dekonstruktio näyttäytyy.

Pintapuolisesti *Jackassin* voisi katsoa itsekkin vahvistavan sitä hegemonisen maskuliinisuuden mallia, johon on perinteisesti kuulunut miehen mitan todistelu vaarallisilla uroteoilla. Näiden todistelujen kontekstiin kuuluu kuitenkin olennaisesti kyseisen performanssin purkaminen osiin. Usein ennen riskialtteimpia stunteja näemme rohkeliat silmin nähden tärisemässä pelosta, joskus jopa neuvottelemassa perääntymisestäään tai osien vaihtamisesta. Kun itse koettelemukseen rohkaistutaan, siitä ei useinkaan suoriuduta järin sulavasti, koska oma kompetenssin puute ja peukaloidut olosuhteet tiedostetaan oleellisiksi avaimiksi onnistuneen epäonnistumisen tavoitteluun. Koheloinnin seurauksena miehistä ei varsinkaan ole machoilevaan pörhistelyyn. Päinvastoin hetken aikaa on näkyvillä vain alkukantaisten suojausmisvaistojensa varaan pudotettu ihmiseläin, kivusta ulvovana ja paljaana.

Elokuva tuntuu kehossa

Jackassin *ensemble* on edustukseltaan auttamattoman maskuliininen, mutta se onnistuu dekonstruktivisen lähestymisensä johdosta edustamaan myös viiteryhmäänsä universaalimpaa subjektia: ihmiskehona, johon jokainen stuntti pohjimmiltaan fyysisesti kohdistuu. Keskiössä oleva keho vaihtelee stuntista stuntiin, usein myös yl-

lättäen kesken kaiken. Katsoja samaistuu siten koko ryhmään entiteettinä ja myötäelää yhtäaikaaisesti sekä masokistisesti kolhittavan kehon että elokuvan sadistisen katseen kanssa. Stuntit eivät toimisi niin kouriintuntuvasti ilman katsojassa aktivoituvaa kehoempatiaa, mutta yhtä lailla turvallinen etäisyys sijaiskärsijään on oleellinen yhteiseen vahingoniloon eläytymiselle. Jokaisen sarjan jakson ja elokuvan alussa toistetaan varoitus, jossa katsojaa kehoitetaan olemaan itse kokeilematta temppeja. Se alleviivaa, että juuri myötäeläminen turvallisesti toisen kautta on toivottu efekti, ei nähdyn toistaminen.

Klassinen elokuvateorian debatti käsitteli kysymystä, samaistuuko katsoja ennen kaikkea elokuvan katseeseen vai katseen kohteeseen, jonka näkökulmaa kerronnan voi myös tulkita mukailevan. Ainakin näin ilmeisen kehoillisen esillepanon kohdalla voi todeta molempien toteutuvan yhtä aikaa. Elokuvatutkija Linda Williams on nimittänyt kehogenreiksi sellaisia elokuvan lajeja, joissa kehoillisuus näyttäytyy elokuvalla oleellisena dramaturgisena instrumenttina ja elokuvan keinoin katsojaa manipuloidaan myötäelämään elokuva niin ikään kehoillisen prosessina. Yleisinä esimerkkeinä kauhussa graafisen väkivallan kohteeksi joutuva tai pornossa seksuaalisesti stimuloitu keho aiheuttavat katsojassaan näkemäänsä mukailevan kehoillisen reaktion. Vaikka näiden kyseisten kehogenrejen yleisin keho on kuulunut perinteisesti naiselle, niiden kohdeyleisö on ollut vallitsevan miehin.³ Voi siis jatkaa päätelmään, että liukuva sukupuolinen samaistuminen on hyvinkin luonnollinen osa katsomisprosessia, mikäli elokuva tavoittaa kehoillisesta kokemuksesta universaalin ulottuvuuden.

Vaikkei katsoja olisi itse kuulunut toisiaan yllyttävään kaveriporukkaan, useimmat ovat ainakin kaatuneet pyörällä kyljelleen ja tietävät, miltä se tuntuu. Siispä tietien tahtoen epätasaiseen alamäkeen polkeminen ja siitä seuraava osuma kovaa maata vasten heijastuu katsojaan kuin se iskeytyisi omaan kehoon. Iskusta syntyvän kivun välitön refleksinomaisen tunnistettavuus on *Jackassin* karnevalistisen mieskuvan yllyttävä tasain. Se muovaa näystä kuta kuinkin niin universaalisti samaistuttavan kuin sen on vain mahdollista olla kehollaan taidetta kokevalle ihmiselle.

Bazilaista muumiokompleksia puhtaimmillaan

Lukuisat kriitikot ovat esittäneet, että klassiset slapstick-elokuvat, esimerkiksi Buster Keatonin tuotanto hengenvaarallisine stunteineen ja kolhiintumisineen, edustavat *Jackassin* ilmeisimpiä esi-isiä.⁴ Eittämättä niin, ja onhan *Jackass Number Twon* loppuhuipennus ilmeinen tribuutti Keatonin elokuvan *Steamboat Bill, Jr.* (1928) kuuluisalle kohtaukselle, jossa kaksikerroksisen talon fasadi kaatuu kokonaisena Keatonia kohti, mutta hän pelastuu seisottuaan sattumalta juuri yläkerran ikkuna-aukon kaatumispisteen kohdalla. Tämän ilmeisen inspiraation lisäksi *Jackassin* vinjettikokoelmat vertautuvat kuitenkin varsinaisessa muodossaan myös kerrontaelokuvia edeltäneeseen vaiheeseen eli varhaiseen attrak-



tielokuvaan, joita esitettiin tavallisesti koostekimaroina. Attraktioelokuvan viehäytys perustui uuden taidemuodon ominaisuuteen dokumentoida jotain sellaisenaan kiinnostavaa, ellei jopa shokeeraavaa, jonka näkemiseen sen kirjavalla katsojajoukolla ei ehkä ollut muutoin pääsyä. Niin ikään useimman katsojan itsesuojeluvaisto estää *Jackass*ssä nähtyjen stunttien yrittämisen, mutta niiden kokeminen vetää silti tavalla tai toisella puoleensa.

Häpeilemätön matalaotsaisuus tekee ehkä liian helppoksi sivuuttaa *Jackass*in elokuvan ontologiaa tavoittelevat ansiot ja toisaalta perustella parhain päin sitä, kuinka paljon monet elokuvan mestariteokset taas ovat aristoteelisessa kerronnassaan sukua näytelmä- ja proosakirjallisuuden keinoille. Sofistikoituneet kerrontaelokuvat edustavat vain yksiä osoituksia elokuvan mahdollisuuksista, eivät välttämättä sen oleellisinta kiteytymää. Keatonin klassikoiden arvostuksen sijaan *Jackass*in vastaanotto onkin enemmän linjassa sitä edeltäneiden kehoelokuvien kanssa, joiden karkeaa kehokeskeisyyttä on myös kritisoitu halvoista vaikutuskeinoistaan. Monin tavoin *Jackass* on kuitenkin valtavirtasuosiionsa nähden ja aikalaisiinsa verraten harvinaisen puhdasta elokuvaa, vailla tarvetta nöyryyä kerrontaelokuvalle.

Aina uudelleen pystyyn nouseva keho ilmentää elokuvakriitikko-teoreetikko André Bazinin esittämää ajatusta muumiokompleksista. Se merkitsee ihmisen taistelua omaa kuolevaisuuttaan vastaan, jota hän käy pyrkimällä luomaan plastisiin taiteisiin mahdollisimman elävällisen jäljenteen itsestään. Bazinin mukaan nimenomaan elokuvan ontologia saavutti muumiokompleksin täydellimmän toteutuman, koska liikkuva kuva sisällytti sekä todellisuuden realistisen jäljennyksen että sen liikkumisen ajallisessa ulottuvuudessa. Kuvausta edeltäneet plastiset verrokkinsa, kuten veistos- ja maalaus- taiteet, eivät anna lopputuloksineen unohtaa luojansa subjektiivisia valintoja. Kuvaamisen luonne mekaanisena jäljentämisen prosessina luo sen sijaan illuusion näkyvästä kädenjäljestä. Liikkuva kuva esittää objek-

tiivisuutta ajassa, kuten kameran linssistöä kuvaava nimi 'objektiivivi' ja ranskan kielen vastaava *objectif* jo johdattelee Bazinia tulkitsemaan. Ja kun ihminen ikuistaa elokuvaansa aikansa ja paikkansa, hän balsamoi sen myötä myös itsensä. Representaatio pysyy pystyssä vielä tekijän kuolemankin jälkeen.⁵

Jackass ikuistaa itsestään vielä pykälää kitkaisemman kuvan: ajalle ei antauduta, vaan sille tehdään aktiivista vastarintaa. Aikaa paetaan taaksepäin joko ilmeisen infantiilin käytökseen, tai viisareiden lopullista pysähtymistä uhmataa asettamalla ruumis aivan välittömään hengenvaaraan. Oletukselle ruumiin impermanenssista nauretaan raikuen. Vinjetit etenevät välittömällä rytmillään aina seuraavaan vastaavaan noudattamatta mitään kronologista logiikkaa. Dramaturgisen narratiivin sijaan muodostuu kollaasinomainen kuva. Kuten vinjetit itsessään asettuvat muodollisesti samanveroisiksi osiksi kokonaiskuvaan, niin myös sisällöltään vähäpätöinen teko kuten pieraisu toisen kasvoja päin tai toisessa ääripäässä kuukausien valmisteluja vaatinut monimutkainen uskalikkostuntti näyttävät osoituksina samasta yrkämyksestä rimpuilla aikaa vastaan.

Tiiviit vinjetit päättyvät kukin nopealla häivytyksellä mustaan. Avautuu tila lyhyelle kaihoisalle huokaukselle, kunnes seuraava vinjetti avautuu taas mustasta. Syntyy tunne rykelmästä muistoja, mutta vailla mitään havaittavaa aikajanaa, josta ne voisi kontekstualisoida poikkeamiksi menneeseen. Ne ovat niin muodollisessa välittömydessään kuin elokuvan rakenteellisessa hierarkiassaan kiinni vain ikuisessa preesensissä. Jokainen vinjetti keskittyy tiukasti vain senhetkisen stuntin kaaren kuvaamiseen. Epäkronologinen järjestys sivuuttaa kehoihin kasaantuvat vauriot ja toipumisprosessin elokuvan diegeettisen todellisuuden ulkopuolelle, joten elokuvan kollaasisessa muodossa kehojen vastuuttomuudella ei ole käytännössä mitään seurauksia. Jos samat stuntit toteutettaisiin esimerkiksi teatteriperformanssina, kyseinen taiteenlaji ei kykenisi piilottamaan stunteista kasautuvia

Jeff Tremaine: *Jackass Forever* (2022). Kuva: Paramount Pictures & MTV Studios & Finnkino.

vahinkoja esiintyjille. Juuri elokuvien muoto luo merkityksen niiden ytimessä olevan kehon pysyvyydestä. Sisältö ja muoto kertovat samaa tarinaa sarjasta huippuhetkiä, joita kieltäytytään luovuttamasta dramaturgian näpelöitäväksi. Näin tavoitetaan kuolemattomuus.

Nostalginen muistoluonteisuus korostuu etenkin jatko-osissa, joissa aikamiehemme tavoittelevat kollektiivista ehdotelmaansa vielä hetken ajan peruutuspeilissä näkyvissä olevasta nuoruudesta. Ensimmäisen elokuvan tuotanto aloitettiin välittömästi tv-sarjan loputtua, mutta sen jälkeen ryhmä hajaantui erilleen muutamaksi vuodeksi, kunnes kaikki palasivat yhteen filmaamaan jatko-osaa. Jos ryhmän elokuvista tulisi yksi kanonisoida osoituksena 2000-luvun elokuvaestetiikan monimuotoisuudesta, *Jackass Number Two* olisi sarjan ilmeinen *magnum opus*. Elokuvasta huokuu transgressiiviseen kuplaan palaamisen riemu ja halu venyttää kupla äärimmilleen. Jotta ryhmään palaaminen olisi perusteltua esiintyjille itselleen ja muille, stunttien täytyi olla entistä kekseliäämpiä mutta myös vaarallisempia. Kerran eletty aika herätetään uuteen loistoon kuin se ei olisi koskaan ohi mennytkään. Ikuisen presensin huumaa alleviivataan kliimaksissa, jossa useat erilliset stunit kudotaan koreografiaksi *La Cage aux Folles*stä tutun musikaalilumeron ”The Best of Times” rinnalle. Kuten laulussa toistetaan: parhaat ajat ovat nyt, ovat nyt, ovat nyt.

Irti päästämisen vaikeudesta

On pakko mainita vielä yksi paljastava hetki *Jackass Number Two*’n *making of* -dokumentista, joka on havainnossaan ironisen osuva. Elokuvan kuvaukset ovat virallisesti jo päättyneet, mutta Knoxville ei malta lopettaa, joten hän suostuttelee yhden kuvaajista kameran kanssa mukaansa kaupungille. Yhdessä he etsivät liikennemerkkejä, joita päin Knoxville sitten juoksee kasvot edellä kerta toisensa jälkeen. Siinä kaikki, *Jackassin* sisältö riisuttuna yksinkertaisimmilleen, miltei epätoivoisen kompulsiiviseksi toiminnaksi. Rinnakkaisessa haastatteluosiossa Knoxville tunnustaa kyyneleet silmissään, kuinka vaikeaa hänen on yrittää puhua tuotannosta irti päästämistä, vaikka hän ei osakaan täysin sanallistaa syytään siihen. *Jackass* toimi niin saumattomasti koko kollektiivin elämän jatkeena, että hän toivoo voivansa elää elämäänsä jatkuvana luomisprosessina ilman loppua. Kupla on totta yhtä kauan kuin kuvaukset ovat käynnissä.

On ironista, että juuri Knoxville, sarjan ikoniset kasvot, mutta myös sarjan ulkopuolella menestynein esiintyjä, on haluttomin päästämään irti. Hän ei ole vielä sisäistänyt, että *Jackassin* sisällä elävä representaatio on kohonnut jo häntä elinvoimaisemmaksi. Siksi taiteilija jatkaa uraansa: peläten, ettei ole vielä ikuistanut riittävän elävää kuvaa itsestään. Oman muumionsa pakonomainen muovaaminen elämänsä jatkeena tuntuu suuremmalta kuin silkkä kuolevainen elämä. Haluttomuudessaan lopettaa kuvaukset Knoxville taistelee omaa impermanenssiaan vastaan, mutta vain elokuvan pysähtynyt muoto voi sallia representaation pysyvyyden

ihmiselämän ylitse. Ymmärtämättään hän haraa oman elokuvansa julistusvoimaa vastaan.

Tätä kirjoittaessa ei voi vielä tietää, kuinka vitaalina neljäs elokuva jatkaa sarjaa, mutta ainakin se esittelee ennen yhtenäisestä ryhmästä vuosien saatossa muuttuneet kasvot. Dunn menehtyi vuonna 2011, kun hän ajoi juovuksissa autonsa ulos tieltä. Myös päihdeongelmien kanssa pitkään taistellut Margera oli jo mukana uudessa elokuvassa, kunnes tuotantoyhtiö Paramount Pictures erotti hänet kesken kuvausten. Ilmeisesti hän oli rikkonut sopimusehtoaan vieroitushoitoihin sitoutumisesta. Muut ryhmästä ovat kaikki silmin nähden vanhentuneita ja pelkästään sen voi jo kuvitella tuovan stunteihin huolestuttavamman ulottuvuuden. Ja vaikka neljäs osa voi yhä täyttää funktiona hillittömänä stunttikimarana, voiko se olla laimentamatta illuusiota tähän asti eheästi muumioituneista teoksista? Tämänkin jatko-osan rakenne pitää edelleen luumurtumien hitaat paranemiset poissa filmistä, mutta nyt harmaantuneet ja ryppyntyneet esiintyjät alkavat jo muistuttaa ullakolle vanhenemaan piilotettuja muutokuviaan.

Mitä tulee ruumiidemme vääjäämättömän rapistuvaisuuden käsittelyyn, lukuisissa uskonteksteissämme sekä niiden tulkinnoissa asia on kohdattu erinäisillä ja toisinaan täysin vastakkaisilla tavoilla. Ruumista on milloin varjeltu, milloin taas tietien tahtoen rankaistu. On todettu, että väliaikaisuudesta huolimatta ihmiskeho on lahja, ja sen kunnioittamaton kohtelu on väärin, kun taas tietoista kivun tavoittelua on perusteltu juuri kehon vähäpätöisyydellä ja osoituksena vanhasta uskosta siihen, mitä koittaa kehollisuuden jälkeen. Omalla tavallaan *Jackass* sijoittuu näiden kahden väitteen väliseen tilaan. Kuten myös Steve-O:n lainaama lentävä lause kuuluu: keho ei ole temppele, se on huvipuisto. Siitä otetaan kaikki ilo irti eikä edes sen kiistämätön väliaikaisuus ole mitenkään relevantti tosiasia tässä yhteydessä. Päinvastoin, kun ruumiin rankaisuriitti ikuistuu elokuvaan, se jää pystyyn uskontunnustukseksi bazinilaiselle muumiokompleksille. Kohdatessaan kuoleman elokuvassa he olivat kuolemattomia.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Yksi tällainen parivaljakko, joka kuvasi omia *Jackassista* vaikutteita ottaneita kotivideoita, löytyi esimerkiksi omalta yläasteeltani Torniossa.
- 2 Peter Bradshaw, *Jackass 3D* – Review. *The Guardian*. 4.11.2010. Verkossa: theguardian.com/film/2010/nov/04/jackass-3d-film-review
- 3 Linda Williams, *Film Bodies. Gender, Genre and Excess*. Teoksessa *Feminist Film Theory. A Reader*. Toim. Sue Thornham. Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, 268–270.
- 4 Michael Phillips, 'Jackass' appreciation a matter of taste, not gender. *Chicago Tribune*. 22.10.2010. Verkossa: chicagotribune.com/entertainment/ct-xpm-2010-10-22-ct-mov-1022-talking-pictures-20101022-story.html
- 5 André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*. Teoksessa *What Is Cinema? Vol 1*. University of California Press, Lontoo 1967, 9–15.



Apichatpong Weerasethakul: *Memoria* (2021).

ILPO HIRVONEN

Elokuvaflaneerausta

34. Rakkautta & Anarkiaa -elokuvafestivaali

Kulttuurialaa riepotelleen koronaviruspandemian seurauksena moni elokuvafestivaali on jouduttu perumaan tai siirtämään verkkoon meillä ja maailmalla. Vielä pari viikkoa ennen jokasyksyistä Rakkautta & Anarkiaa -festivaalia oli epäselvää, voidaanko tapahtumaa sen perinteisessä muodossa lainkaan järjestää. Vaikka jotkin elokuvat olivat ensimmäisen koronavuoden festivaalin tavoin saatavilla myös verkossa, tuntui Helsingissä 16.–26.9.2021 nyt 34. kertaa lopulta järjestetty Rakkautta & Anarkiaa edellistä tutummalta.

Viime vuonna harvakseltaan täytettyjen elokuvasalien kapasiteetti oli rajattu kolmasosaan, kun taas tänä vuonna se nousi puoleen. Kasvomaskeja lukuun ottamatta festivaali ei katsojasta juuri poikennut tavallisesta, joskin järjestäjille kokemus on epäilemättä ollut vähintään turhauttava ja stressaava. Avajaiselokuvana esitetyn ranskalaisohjaaja Leos Caraxin odotetun *Annette* (2021) -musikaalin avausnume-

rossa ”May We Start” raikuikin katsojien ja järjestäjien ilo palata juuri elokuvateattereissa järjestetyille festivaalille.

Elokuvafestivaaleissa on aina hienoa, miten toisistaan radikaalistikin poikkeavat elokuvat asettuvat vuoropuheluun. Yhteyksiä muodostuu kuitenkin yhtä lailla verkossa kuin ”paikan päällä” järjestetyillä festivaaleilla. Sen sijaan perinteisemmällä teattereihin kuratoiduilla festivaaleilla korostuu elokuvakatselemisen



Radu Jude: *Bad Luck Banging or Loony Porn* (2021).

ruumiillis-ympäristöllinen ulottuvuus. Minua ilahdutti, kun Cannes-voittaja *Hytti nro 6* (2021) esityksen yhteydessä ohjaaja Juho Kuosmanen erikseen huomioi, että elokuva esitettiin nimenomaan upeassa Bio Rex -teatterissa. Konkreettisisissa paikoissahan elokuva aina lopulta katsotaan, eivätkä nuo paikat ole mitenkään merkityksettämiä elokuvakokemukselle, kuten Kuosmanen painotti.

Merkittävää sekin, että teattereissa järjestetyillä festivaaleilla katsojan on käveltävä teatterista toiseen. Hyvän R&A:ssa nähdyn elokuvan jälkeen Helsingin tutut rakennukset ja ympäristöt voivat tuntua hiukan erilaisilta, kun esityksen jälkikuvat heijastuvat kaupungin julkisivuille. Tuo kokemus voi kantautua seuraavan elokuvan katseluun. Erityisen kiinnostavaa on, kun urbaani flaneeraus itsessään toistuu tai jopa tematisoituu valkokankaiden kaupunkitiloissa. Käveleminen koetaan joskus mielenkiinnottomaksi siirtymäksi yhdestä paikasta toiseen. Mikäli monia kävelemistä arvostavia filosofeja on uskominen, käveleminen voi kuitenkin olla kaikkea muuta kuin merkityksetöntä. Esimerkiksi sekä Rousseau että Nietzsche väittävät saaneensa parhaat ideansa kävellessään. Kirjassaan *Kävelyn filosofiaa* (2009) Frédéric Gros kuvaakin kävelyä toiminnoksi,

jossa ruumiin liike yhdistyy ajattelun liikkeeseen. Kävelevä ihminen, *flâneur*, on kaupunkiympäristössä siullinen tarkkailija, joka kokee ja ajattelee hitaammin.

Tämänkaltaista ”pelkkää kävelemistä” ilman tarinaa eteenpäin vievää vuoropuhelua nähdään harvemmin valkokankaalla. Osittain siksi sen kuvaaminen voi olla yllättävää ja siten vaikuttavaa. Jotkin elokuvat ovatkin hidastaneet juuri hiljaisen harhailun äärelle läpi elokuvan historian: Alfred Hitchcockin *Puhtauden lunnaat* (*Blackmail*, 1929) ja *Minä tunnustan* (*I Confess*, 1953), Curtis Bernhardtin *Mieletön rakkaus* (*Possessed*, 1947), Michelangelo Antonionin *Yö* (*La notte*, 1961) ja *Identificazione di una donna* (1982), Agnès Vardan *Cléo viidestä seitsemään* (*Cléo de 5 à 7*, 1962), Wim Wendersin *Paris, Texas* (1984), Theo Angelopouloksen *Mehiläishoitaja* (*O Melissokomos*, 1986), Krzysztof Kiesłowskin *Veronikan kaksoiselämä* (*La double vie de Véronique*, 1991), Tsai Ming-Liangin *Eläköön rakkaus* (*Ai qing wan sui*, 1994) sekä Béla Tarrin poikkeuksellisen hitaat elokuvat. Kun elokuvafestivaalilla liikkuu teatterista toiseen, ”pelkän kävelemisen” todistaminen valkokankaalla voi tuntua erityiseltä. Tänä vuonna festivaalilla kuljeskeluni alkoikin resonoida näkemieni elokuvien kävelykuvausten kanssa, joskus arvaamattomilla tavoilla.

”Juden täysin ennalta-arvaamattomassa elokuvassa ei koskaan tiedä, mitä odottaa.”

Katukävelyä Bukarestissa

En esimerkiksi odottanut kohtaavani erään iltapäiväisen vaellukseni jälkeen kaupunkikävelymisen vaatimatonta estetiikkaa raflaavasti nimetyssä romanialaisen provokaattorin Radu Juden elokuvassa *Bad Luck Banging or Loony Porn* (Babardeală cu bucluc sau porno balamuc, 2021). Keväällä Berliinin elokuvajuhlien pääpalkinnon voittanut elokuva kertoo Emi-nimisestä opettajasta, jonka seksivideo päättyy vahingossa nettiin ja aiheuttaa skandaalin. Sensaatiomaisesta seksiaihepiiristä huolimatta Juden elokuva luottaa ehdottomasti sisältöä enemmän muotoon. Buñuelin, Pasolinin ja Makavejevin hengessä tehty anarkistinen satiiri avautuu virkistävän yllätyksellisenä kubistisena muodostelmana, jonka kolme episodista eroavat räikeästi tyyllillisesti toisistaan.

Elokuvan ensimmäinen episodi on antonioni-laista katurealismia, jossa etäällä oleva kamera tallentaa opettajan kävelyä Bukarestin kaduilla sivullisen perspektiivistä. Emin nähdään ostavan kukkia, käyvän kaupassa ja hakevan apteekista rauhoittavia ”stressaavaan tilanteeseensa”, mutta ennen kaikkea Jude vain kuvaa Emin liikkumista kaupungilla: ylittämässä risteyksiä, seisomassa liikennevaloissa ja kävelemässä kaduilla. Ajoittain kamera panoroi ja ajaa kuluneen asfaltin alta rönstyileihin kasveihin, kaupunkitilan mainostauluihin ja vanhoihin rakennuksiin. Leikkaapa Jude kerran pelkäänsä viipyilevään otokseen puun lehtien havinasta. Sen sijaan toinen episodi on godardilaista essee-elokuvaa, jossa nähdään ironisia visuaalisia luentoja sanakirjasta. Useat sanoista liittyvät Romanian historiaan ja yhteiskuntaan sekä seksuaalisuuteen. Elokuvan kolmas episodi on puolestaan buñuelilaista oikeussalidraaman parodiaa,

jossa seksivideolla esiintyvä opettaja asetetaan syyniin koulun vanhempainillassa.

Juden täysin ennalta-arvaamattomassa elokuvassa ei koskaan tiedä, mitä odottaa. Villissä elokuvassa on kuitenkin kenties kaikkein yllättävintä sen vähäeleinen ensimmäinen episodi. Prologissa katsojalle näytetty seksivideo on jo päätynyt nettiin, mutta asiaa ei heti kerrota. Kerronta kommunikoi hitaasti ja elliptisesti liikaa selittelemättä. Kamera vain tallentaa Emin tepastelua Bukarestin kaduilla. Vaikka elokuvassa ei ole varsinaisia näkökulmaotoksia, Juden kaupunkiympäristön elementteihin ajoittain panoroiva kamera ikään kuin osallistuu Emin vieraantuneeseen kävelykokemukseen. Näin Jude onnistuu elokuvallisesti ilmaisemaan kävelemistä mielen harhailuna; kuljeskelu leviää elokuvan tyyliin ja kerrontaan. Välillä Emi puhuu tuttavilleen, mutta suurimaksi osaksi elokuvan ensimmäinen osa pidättäytyy dialogista ja keskittyy pelkkään kävelemiseen.

Vuoropuhelun niukkuus kävelykohtauksissa on merkittävää, koska kokonaisuutena Juden elokuva on nimenomaan kiinnostunut kielestä ja sen valtarakenteista. Elokuvan lopputekstien aikana M.A. Numminen laulaa humpun tahtiin Wittgensteinin kielen kuvateorian väitteitä totuudesta kuvan ja todellisuuden välisenä vastavuutena. Kolmannen episodin kouluoikeudenkäynnissä yksi vanhemmista vetoaa Thomas Kuhnin tieteenfilosofiaan ja niin sanottuun pessimistiseen metainduktioon: se, mitä tällä hetkellä pidetään tieteellisesti totena, voikin tulevaisuudessa osoittautua epätodeksi, mikä langettaa epäilyksen varjon nykyaikaisten tieteellisten väitelauseiden ylle. Elokuvan toisen episodin absurdi sanakirjakaivalkadi korostaa epäsuorasti juuri sanojen määritelmien,

”Emi tuntuu pakenevan yhteiskunnallista helvettiä ruumiillisen olemisen yksinkertaisuuteen.”

niihin kätkeytyvien valtarakenteiden ja sitä kautta myös sosiaalisten normien kontingenssia ja keinotekoisuutta. Sanat, niiden vakiintuneet merkitykset ja käyttötavat piilottavat näennäisessä ikuisuudessaan alleen asioita, Jude tuntuu väittävän.

Mikäli Juden elokuvan toinen ja kolmas episodi eksplisiittisesti tematisoivat kieltä, representaatiota ja valtarakenteita, ensimmäinen episodi tuntuu ensi alkuun kuvaavan pelkkää olemista. Juden mainostauluihin ja historiallisiin rakennuksiin panoroiva kamera kuitenkin muistuttaa myös näennäisen neutraalin tilan ideologisista ulottuvuuksista. Emin katukävely tavallaan ilmentää hänen pyrkimystään paeta muiden sanoilta, jotka tulivat irvokkaasti elokuvan viimeisessä episodissa. Gros itse asiassa puhuu siitä, miten kieli katoaa kävelemisessä: ”Kävelemisen hiljaisuudessa [...] lopulta unohtamme, miten sanoja käytetään – koska silloin emme tee mitään muuta kuin kävelemme”¹. Elokuvan sanakirjaepisodissa yksi luetuista sanoista onkin ”jalkakäytävä”. Juden sanakirjassa todetaan, että jalkakäytävän synnyn taustalla piilee luokka-ajattelua: rahvaan kansan haluttiin kävelvän hevoskärryillä liikkuvan porvariston vieressä. Nykyään asetelma on Juden luennan mukaan korvattu jalankulkijoiden ja autojen hierarkialla.

Vaikka Jude näin todennäköisesti pyrkii politisoimaan ensimmäisen episodin kävelykohtaukset, elokuvan katsojalle ne näyttävät (vähintään ennen tulevien episodien tarjoamaa laajempaa kontekstia) puolidokumentaarisina mutta samalla kameratyöskentelyn ja leikkauksen ansiosta liki lyyrisen seesteisinä kuvina kaupungissa harhailemisesta. Panoroihan Juden kamera mainostaulujen

ja historiallisten rakennusten lisäksi myös inhimillisten rakenteiden reunoilla pilkistävään luontoon. Näin kaupungilla kävelevä Emi tuntuu pakenevan yhteiskunnallista helvettiä ruumiillisen olemisen yksinkertaisuuteen, johonkin sitä alkukantaisempaan. Flaneeraavasta Emistä tulee Grosin ajatusta mukaillen ei-kukaan: ”Kävelemisen vapaus on sitä, ettei ole kukaan, koska kävelevällä keholla ei ole menneisyyttä, vain ikivanha elämänvirtaus.”²

Harharetkiä Kutaisissa

Käveleminen on ehdottomasti keskeistä myös yhdessä festivaalin parhaista katselukokemuksistani, georgialaisen Aleksandre Koberidzen toisessa pitkässä elokuvassa *What Do We See When We Look at the Sky?* (Ras vkhedavt, ro-desac cas vukurebt?, 2021). Elokuvan tiimoilta tehdyssä haastattelussaan YouTube-kanavalle *Static Vision* Koberidze muistelee, kuinka hänen elokuvaopettajansa totesi pitävänsä ”elokuvista, joissa voi kävellä”³. Miellyttävä lausahdus herättää välittömän assosiaatioryöpyyn tilaa onnistuneesti luovista elokuvista, joiden kirjajaan joukkoon Koberidzen teoksen voi nyt ilolla laskea. Georgian toiseksi suurimpaan kaupunkiin sijoittuva elokuva saanee monen haaveilemaan Kutaisiin matkustamisesta. Ihasuttavassa maagisrealistisessa sadussa syntyy ihmeellinen tuntu kotoisasta kaupungista, sen vanhoista kaduista, joen ylittävistä silloista, myöhään auki olevista grilleista, suloisista kujista, monista koloista ja nurkista. Miljöö tulee niin tutuksi, että katsoja voi melko konkreettisesti hahmottaa henkilöiden liikkeitä kaupungissa. Tämä on tärkeää, koska Koberidze on elokuvassaan tarinaa ja hen-



Alexandre Koberidze: *What Do We See When We Look at the Sky?* (2021).

kilöitä enemmän kiinnostunut ympäristön, inhimillisen olemisen ja siitä syntyvien tunteiden käsittelemisestä. Etäisyyttä pitävän kerronnan jättäessä henkilöt hiukan yleismaailmallisiksi arkkityypeiksi, ”keiksi tahansa”, teemat ikään kuin avautuvat katsojan koettaviksi rakkautella luodussa tilassa vailla liiallista tarinnallista painolastia.

Elokuva alkaa kuvalla lapsista, jotka kävelevät pois koulun portista. Kun väkijoukko on haihtunut paikalta, Koberidzen kamera zoomaa veikeästi maahan. Tiiviisti rajattuun ruututilaan ilmestyvät pian toisiinsa törmäävät jalkaparit, jotka kuuluvat Giorgille ja Lisalle. Kohtaamisen kertominen liikkuvien jalkojen kautta tuo mieleen Hitchcockin klassikkoelokuvan *Muukalaisia junassa* (Strangers on a Train, 1951), mutta valittu kerrontakeino kiinnittää myös huomion nimenomaan kävelemiseen ja kaupunkitilassa olemiseen henkilöiden sijaan. Ensisilmäyksellä toisiinsa rakastuneet Giorgi ja Lisa kohtaavat pian uudelleen ja sopivat treffit seuraavalle päivälle. Heidän ylleen lankeaa kuitenkin kirous, jonka seurauksena molemmat heräävät uuteen päivään täysin erinäköisinä ja toisilleen siten tunnistamattomina. Samalla he myös menettävät omia identiteettejään määrittelevät piirteet. Farmaseuttina työskentelevä Lisa unohtaa

kaiken lääketieteestä, kun taas jalkapalloa rakastava Giorgi ei enää osaa pelata. Illalle kaavailut treffit eivät luonnollisesti onnistu.

Lievän alkujärkytyksen jälkeen Lisa ja Giorgi sopeutuvat uuteen tilanteeseen yllättävän hyvin. Toisistaan tietämättä he päätyvät työskentelemään lähelle toisiaan samalle työnantajalle: Lisa joen varrella sijaitsevaan vanhan miehen omistamaan kahvilaan, Giorgi samaisen ukon pyörittämään bisnekseen läheisellä sillalla. Aikaa kuluu lämpimän kesän ja jalkapallon MM-kisojen sähköistämässä kaupungissa. Giorgi ja Lisa alkavat hitaasti tutustua toisiinsa, tietämättöminä jo jakamastaan rakkaudesta. Samalla Koberidzen kerronta alkaa kuljettaa sivujuonta dokumenttielokuvaryhmästä, joka haluaa kuvata pariskuntia. Ryhmä tallentaa myös Giorgin ja Lisan filmille, vaikka he eivät seurustelekaan. Kun dokumenttielokuvan raakaversio viimein näytetään siihen osallistuneille pareille, Giorgi ja Lisa näkevät yllätykseen vanhat versiot itsestään kankaalla ja tajuaavat välittömästi, mistä on kyse – ja loppu onkin sillä selvä.

Nokkelasti kerrottu yksinkertainen tarina on kaunis allegoria rakastumisen prosessista. Viehättävä pieni tarina laajenee liki kolmituntiseksi pienten hetkien suureksi sinfoniaksi, rönsyileväksi rakkauskirjeeksi Kutaisin kau-

pungille ja kävelemiselle. Koberidzen oman kertojaäänän hallitsemassa teoksessa on viipymistä mitättömiltä vaikuttavien yksityiskohtien äärellä, mikä näkyy myös elokuvan lukuisissa sisäkertomuksissa. Kutaisin tyypilliset kisakatsomopaikat sekä kulkukoirien preferenssit niiden suhteen käydään läpi. Mukaan mahtuu myös reilu neliminuuttinen kohta, jossa yleviltä tuntuissa hidastuskuviissa pienet lapset pelaavat jalkapalloa Italian vuoden 1990 MM-kisoja varten sävelletyn ”Notti magiche”-kappaleen säestämänä.

Rikas tarinoiden mosaiikki saa ilmaisunsa Koberidzen moninaisessa muutokielessä, joka varioi nopeiden zoomausten, hitaiden panorointien ja staattisten sekvenssiotosten sekä erilaisten kuvakokojen yllättävien ääripäiden välillä. Giorgin ja Lisan kaksi ensimmäistä kohtaamista ennen muodonmuutosta on esimerkiksi kuvattu tavoilla, jotka estävät katsojaa näkemästä heidän kasvojaan. Ensin nähdään vain jalat, sitten henkilöt ovat niin kaukana, että heitä hädin tuskin erottaa kuvasta. Vaikutelma on hyvin huomiota herättävä – näemme vain kävelijöitä, ”keitä tahansa”. Samalla Koberidze toisaalta käyttää klassisen kerronnan keinoja, nimittäin hyvin keskitettyä ekspositiota eli tarinan ja henkilöiden johdattelevaa esittelyä. Siitä tekee poikkeuksellisen kuitenkin se, ettei Koberidze juuri käytä dialogia eksposition välineenä. Niukasti vuoropuhelua sisältävää elokuvaa hallitsee sen sijaan Koberidzen oma kertojaääni, joka hoitaa tarinainformaation välittämisen. Hyvä esimerkki on kohta, jossa katsojalle esitellään elokuvan sisällä tehtävän dokumenttielokuvan kuvausryhmä. Kertoja vain toteaa, keitä nämä henkilöt ovat ja mitä he ovat tekemässä. Mitään tätä edes epäsuorasti kommunikoivaa dialogia kohtauksessa ei ole. Näin on mahdollista keskittyä oleelliseen oleiluun, mitä varten Koberidzen napakan ekonominen kerronta ajoittain löysyykin ajeltavaksi, harharetkiä tekeväksi flaneerausiksi. Kun muodonmuutoksen kokeneet Giorgi ja Lisa saapuvat sovitulle treffipaikalle toisiaan tunnistamatta, kerronnan huomio esimerkiksi siirtyy heidän välissään olevien iloisten nuorukaisten huolettomaan ajanviettoon.

Oman lisänsä jo muutenkin poikkeukselliseen kerrontaan tuovat Koberidzen toistuvasti käyttämät, ainakin oletetusti ”vieraannuttavat”, niin sanottua neljättä seinää rikkovat keinot. Kun Giorgi ja Lisa ovat kumpikin käyneet yöpuulle kodeissaan, kuvaan nukkuvasta Lisasta ilmestyy teksti, joka pyytää katsojaa sulkemaan silmänsä ja avaamaan ne vasta äänimerkin jälkeen. Sillä välin Koberidze häivyttää toiseen kuvaan muodonmuutoksen jälkeen pian heräävästä Lisasta. Toisin kuin voisi täydellä syyllä odottaa, keino ei tunnu vieraannuttavalta kikalta. Päinvastoin: keino kutsuu katsojan mukaan elokuvan merkitysten luomisprosessiin. Huomattavasti myöhemmin, neliminuuttisen ”Notti magiche”-jalkapallopelin jälkeen, kertoja alkaa pohtia sitä, kuinka ihmiset elävät elämäänsä välinpitämättöminä heitä ympäröivästä lajikadosta ja eläinten kaltoinkohtelusta. Kun elokuvan voisi nyt puolivälin taitekohdassaan ajatella tekevä odottamattoman täyskäännöksen lempeästä sävystä poliittiseen retoriikkaan, kertoja toteaaakin yllättäen: ”No, joka

tapauksessa, palataan nyt tarinaan”. Joku juuri musiikkivideomaisen jalkapallokohtauksen todistanut kyyninen katsoja voisi ihmetellä, mihin tarinaan, mutta elokuva tosiaan palaa välittömästi takaisin uomiinsa. Samaiset moraaliset kysymykset nousevat kuitenkin pintaan vielä uudelleen, kun kertoja – jälleen täysin yllättäen – ryhtyy pohtimaan: ”Joskus mietin, mitä kerron lapsilleni. Mitä voin sanoa heille? Että olen tehnyt elokuvia?” Elokuvan lopussa kertoja jälleen ryhtyy refleктоimaan kertomansa tarinan uskottavuutta ja hyödyllisyyttä lainaten – sekä suorasti että epäsuorasti – Gogolin *Nenän* ironista loppukaneeettia.

Tällaisen kirjavan kokonaisuuden pitäisi kai tuntua hämmäntävältä sekasotkulta, mutta Juden *Bad Luck Banging or Loony Porn* -elokuvan tavoin Koberidzen *What Do We See When We Look at the Sky?* onnistuu erilaisten elementtien yhdistämisessä. Yksi keskeinen syy on se, että molempien elokuvien muodollista organisaatiota ohjaa taiteellinen visio. Koberidzen metaelokuvassa tuo näkemys liittyy kertomiseen ja katsomiseen, mihin elokuvan nimikin viittaa. Kun katsomme taivasta, emme näe yksinomaan ”taivaaksi” nimettyä tavallista kohdetta. Taivashan on, Kielitoimiston sanakirjan määritelmää lainatakseni, ”avaruus sellaisena kuin se Maasta näkyy”⁴. Toisin sanoen taivas sisältää jo suhteen meihin, sitä maankamaralta katsoviin olentoihin. Kun katsomme taivasta, emme näe ainoastaan avaruutta vaan tavallaan myös palan itsestämme, omasta osallisuudestamme taivaan ilmiöön.

Koberidzen elokuva käsitteleeekin juuri katsomista, näkymätöntä ja nähtyä sekä osallisuuttamme niihin. Riippumatta siitä, seuraako katsoja Koberidzen kertojan ohjeistusta sulkea silmänsä vai ei, tuolla hetkellä tavasta, jolla katsotaan, tulee merkityksiä luovaa. Dokumenttielokuvan kuvausryhmän esittelevässä kohtauksessa kertoja toteaa dokumentin ohjaajan olevan huolissaan siitä, onnistuuko hän parien kuvaamisella ”tekemään näkyväksi” sen, mitä hän haluaa. Elokuvaa on taidemuotona yleisesti ottaen sidottu konkretiaan, ja Koberidzenkin elokuva tarttuu nähtyyn: kaupungin pienempiin yksityiskohtiin, kulkukoiiriin, jalkapalloon. Kuitenkin näihin konkreettisiin asioihin tarrautuvan estetiikan avulla *What Do We See When We Look at the Sky?* tekee näkyväksi nimenomaan abstrakteja asioita, joita ei nähdä: rakkaus, sattuma, onnellisuus, merkityksellisyys, kohtalontunne. Tästä ajatuksesta kasvaa elokuvan maagisrealistinen tunnelma.

Henkilöihin etäisyyttä pitävä kerronta, dialogin niukkuus, päähenkilöiden määrittävien ominaisuuksiensa katoaminen sekä tietysti heidän jalkoihinsa kasvojen sijaan keskittyvä esittely tekevät Koberidzen elokuvan rakastavaisista varsinaisia kävelijöitä. Heistä todella tulee identiteeteistään vapautuneita keitä tahansa. ”Kävelemällä”, Gros väittää, ”irtaudutaan jopa identiteetin ajatuksesta, houkutuksesta olla joku, jolla on nimi ja menneisyys.”⁵ Juden *Bad Luck Banging or Loony Porn* -elokuvan tavoin käveleminen leviää myös Koberidzen *What Do We See When We Look at the Sky?* -elokuvan tyyliin

ja kerrontaan. Koko elokuvasta tulee harhailevaa, eri sisäkertomuksiin ja kyhääelmiin kuljeskelevaa kerrontaa. On kuin elokuvan kertoja olisi itse kutaisilainen *flâneur*, kaupunkitilan tarkkailija, jonka ruumiin ja ajattelun liikkeiden luomat harhapolut muodostavat elokuvan varsinaisen sisällön.

Haahuilua Kolumbiassa

Tämän vuoden festivaalin paras elokuva on kuitenkin jokseenkin odotetusti Apichatpong Weerasethakulin *Memoria* (2021). Thaimaalaisen *auteurin* ensimmäinen kansainvälinen elokuva kertoo Tilda Swintonin esittämästä Jessicasta, skotlantilaisesta floristista, joka Kolumbiassa matkustellessaan alkaa kuulla salaperäistä ääntä. Heti elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa voimakas pamahdus herättää hänet. Jessica yrittää selvittää mieleenpainuvan äänen alkuperää, mutta kukaan muu ei vaikuta kuulevan sitä. Lopulta äänen metsästys johtaa Jessican kolumbiaiselle syrjäseudulle, jossa hän kohtaa kaiken muistavan miehen, joka raskaan taakkansa vuoksi välttää uusia kokemuksia. Elokuvan unohtumattomassa loppujaksossa käy ilmi, että Jessica toimii jonkinlaisena antennina miehen muidenkin ihmisten muistoja sisältävälle neurokovalevyille. Riipaisevassa kohtauksessa toisille kuuluvat muistot kantautuvat Jessican herkkään tajuntaan. Arvoituksellinen äänikin ”paljastuu” jysähdykseksi Jessicalle tuntemattoman alueen muinaisesta historiasta.

Kuten Jude ja Koberidze, myös Weerasethakul aloittaa yksinkertaisesta alkuasetelmasta mutta lopulta kuljettaa tarinan taustalle ja keskittyy flaneeraavan olemisen kuvaamiseen. Weerasethakulin kerronta on lähtökohdiltaan yllättävän klassista: äänen alkuperän selvittäminen antaa kertomukselle selvän punaisen langan. Päähenkilöön fokusoituva kerronta kommunikoi tarinainformaatiota selvästi ja etenee Jessican mukana paikasta toiseen tämän selvittäessä arvoitusta. Kuitenkin kerronnallinen kommunikaatio on niin verkkaista, että tuskin kukaan katsoja pystyy keskittymään pelkästään juoneen ääniarvoituksesta. Elokuva on pullollaan kohtauksia, joissa katsojalle ei välitetä mitään ilmeistä tarinainformaatiota: Jessica pysähtyy kuuntelemaan jazz-sessiota, hän istuu kulkukoiran saartaman aukion kiveyksellä, hän käy pimentyvässä valokuvagalleriassa, hän katsoo lasin ympäröimää tyhjää tilaa taidenäyttelyssä, hän istuu, kävelee ja kävelee. Kuljeskelevassa kerronnassa on samanlaista vaeltelua kuin Koberidzen elokuvassa.

Memoriaa voisi lähestyä kävelykuvausten mestarin Michelangelo Antonionin elokuvaan rinnastuvana avoimena arvoituksena. Antonionin *Seikkailussa* (*L'Avventura*, 1960) nuori nainen katoaa. Ystävät etsivät, mutta naista ei koskaan löydy. Naisen katoamista tärkeämmäksi muodostuu etsimisen hidas haihtuminen henkilöiden päämäärättömäksi harhailuksi. Antonionin tavoin Weerasethakulin kerronta ottaa hitaasti etäisyyttä tarinan alkuasetelmaan ja alkaa keskittyä kävelemiseen, oleiluun ja silkkään odottamiseen. Arvoituselokuvan konventioiden mukaisesti Jessica pyrkii ensin ymmär-

tämään ääntä. Hän saa kuvailtua sitä ja saa siitä jäljitelmän äänisuunnittelijan avulla, mutta äänen fysiikka ei lopulta auta häntä – sen enempiä kuin *Seikkailussa* naisen ystävien hyödyntämät sukeltajat, helikopterit ja poliisit. Jokainen oivallus vie vain syvemmälle arvoituksen ambivalenssiin.

Antonionin tavoin Weerasethakul kuvaa eksistentiaalista irrallisuutta kaupunkitiloissa harhailevan kävelemisen kautta, mutta *Memoriassa* Jessican käveleminen huokuu myös erityisempää juurettomuutta. Hän on yksin toisessa maassa, jossa hänen jalkojensa alta kivetään maata uutta tunnelia varten. Tunnelin tieltä pelastetaan vanhoja luita ja pääkalloja, jotka ovat jäänteitä Jessicalle tuntemattomasta ja vieraasta historiasta. Lopulta Jessicalla häiritsevä ääni tuntuu kantautuvan samasta *terra incognitosta*, alkukantaisesta paikasta, menneisyyden uumenista. Juuriaan löytämätön haahuileva Jessica on tarkkaileva toinen, ”ei-kukaan”, joka seuraa maailmaa sivullisena, ei osallistuvana, kuin ulkopuolisena aaveena.

Risteyksiä

Kaikissa kolmessa elokuvassa – *Memoria*, *Bad Luck Banging or Loony Porn* ja *What Do We See When We Look at the Sky?* – on paljon kävelemistä kaupungeissa. Kävelemisessä hahmottuu henkilöiden suhde heidän ympäristöihinsä. Weerasethakulin *Memoriassa* Jessican käveleminen vieraisissa tiloissa ilmentää katkosta hänen ja ympäristönsä välillä, joka johtuu osin historiallisen kontaktin puutteesta. Juden *Bad Luck Banging or Loony Porn* -elokuvassa kyse on taas moraalista kuilusta kuljeskelevan Emin ja paheksuvan yhteisön välillä. Koberidzen *What Do We See When We Look at the Sky?* sen sijaan kuvaa henkilöitään täysin maailmaansa uponneina, mutta käyskentelevän kertojaäänän moraaliset pohdinnat tarinankerronnasta tuovat harmoniseen yhteyteen kiinnostavia säröjä.

Käveleminen on toimintaa, mutta yleisesti paikasta toiseen siirtymistä palveleva toiminto tavataan leikata pois. *Memoria*, *Bad Luck Banging or Loony Porn* ja *What Do We See When We Look at the Sky?* -elokuviin voisi todeta olevan kiinnostuneempia pienistä matkoista kuin suurista määränpäistä, mutta ”pelkkää kävelyä” kuvaavina elokuvina niissä on jotain muutakin. Ne valjastavat kävelemisen ilmaiseksi voimaksi ottamalla kaupunkiharhailun eetoksen osaksi muotokieltään, joka puhuttelee ainakin allekirjoittanutta elokuvafestivaali-flaneeraajaa.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Gros, Frédéric, *Kävelyn filosofiaa* (Marcher, une philosophie, 2009). Suom. Aki Räsänen. Basam, Helsinki 2015, 76.
- 2 Sama, 15.
- 3 Verkossa: [youtube.com/watch?v=MURopz-k8fk](https://www.youtube.com/watch?v=MURopz-k8fk) (2:40–3:15).
- 4 Verkossa: kielitoimistonanikirja.fi/#/taivas
- 5 Gros 2015, 14

TOMMI KAKKO

Tuokaa tylsyys takaisin

En tiedä, kuinka moni on samaa mieltä, mutta haluaisin, että politiikka olisi paljon, paljon tylsempää. Jotta se onnistuisi, median täytyisi hiljentyä useammin, ja median suurkuluttajien pitäisi välillä laskea somekapulansa ja hiljentyä ajattelemaan pakonomaista sisällöntuottamistaan. Hiljaisuudella ja tylsyydellä voisi olla yllättäviä vaikutuksia.

Budjettiriihi on aina jännitysnäytelmä, josta uutisoidaan laajasti. Neuvottelujen päättyessä löydetään yleensä laimea kompromissi, joka tuskin miellyttää osapuolia. Kukaan poliitikko tai puolue ei voita, vaan kansalaiset voittavat, kun kompromissi löytyy. Kaikki huokaisevat helpotuksesta, kun neuvottelijat astelevat kameroiden eteen, ja lopulta kaikki on hyvin. Tylsyyden ja sankaritarinoiden välillä on ristiriita, joka vaikuttaa ongelmalliselta.

Budjettineuvottelut ovat kiireistä aikaa myös poliittisen keskustelun seuraajille. On leikkauksia, jotka uhkaavat suistaa elämän raiteiltaan. Mediassa raportoidaan, että hallitus on taas kaatumaisillaan. Ministerit tekevät parhaansa tanssittaakseen mediaa omilla dramaattisilla narratiiveillaan. Ja joskus sattuu harha-askelia. Tiede- ja kulttuuriministeri Kurvinen tokaisi jostain syystä ottavansa tieteen ja kulttuurin karmaisevat leikkaussuunnitelmat vastaan ”pohjalaisella, stoalaisella tyyneydellä”¹. Sekä sosiaalisessa että perinteisessä mediassa taivasteltiin ja ihmeteltiin isoon ääneen Kurvisen pohjalaista stoalaisuutta.

Filosofialehdessä ei voi analysoida Kurvisen pohjalaisuutta, mutta stoalaisuutta voi hyvinkin. Epiktetos aloittaa *Enkheiridionin* toteamalla, että joihinkin asioihin voimme vaikuttaa ja toisiin emme. Jos nämä kaksi sekoittaa keskenään, joutuu vaikeuksiin. Kurvinen on ministeri ja hän voi vaikuttaa juuri niihin asioihin, jotka hän sanoi ottavansa vastaan stoalaisittain. Ehkä hän vain tarvitsi aikaa pohtia, kuinka hänen roolissaan voi vaikuttaa. Myöhemmin hän on saanut kehuja tiedeyhteisöltä tutkimuksen vapautta puolustavilla kirjoituksillaan². Hän on myös puolustanut tutkimustiedon tärkeyttä eduskunnassa ajoittain naurettavaksi rönsyilevässä pandemiakeskustelussa.

Kurvisesta tai kenestä muustakaan poliitikosta ei silti kannata tehdä tähteä tai asioidensa puolesta urhoollisesti taistelevaa sankaria. Olisi paljon parempi pitää poliitikkoja pelkkinä virkahenkilöinä, joilla on oma tonttinsa hoidettavana. Ideologiset tuulet ovat aina vetäneet poliittista henkilöpalvontaa toiseen suuntaan. Walter Benjaminin varoitus estetiikan vetämisestä politiikkaan

on aina ajankohtainen: politiikan estetisoinnin tarkoituksena on huijata kansaa luomalla illuusio radikaaleista muutoksista, vaikkei yhteiskuntarakenteissa tapahdu yhtään mitään. Poliitikasta tulee showpainia³ tai aivotonta somehuutelua⁴. Poliitikot valehtelevat salissa kerätäkseen pelkkiä debattipisteitä ja johtaakseen kansaa harhaan⁵. Ennen sosiaalista mediaa valheetkin vaikuttivat rehellisemmiltä.

Tylsyyden anatomia

Tylsyydelle on jo pitkään ollut tilausta, kutsuttiin sitä sitten downshiftaukseksi, mindfulnessiksi, minimalismiksi tai miksi tahansa. Tylsyys on monimutkainen ja mielenkiintoinen ilmiö, kun sitä yrittää analysoida tarkemmin. Thomas Goetz on tunnistanut viisi eri tylsyyden muotoa: välinpitämätön tylsyys, kalibroiva tylsyys, hapuileva tylsyys, reaktiivinen tylsyys ja apaattinen tylsyys⁶. Välinpitämätön tylsyys aiheuttaa piittaamattomuutta ja voi olla hyvinkin rentouttavaa. Kalibroivasta tylsyydestä nauttivan mieli vaeltelee, ja hän voi vetäytyä haaveilemaan omaan maailmaansa mutta samalla olla avoin uusille mahdollisuuksille. Hapuileva tylsyys on hermostuttavaa, sillä siitä kärsivä hakee mahdollisia vaihtoehtoja tylsyydelleen. Reaktiivinen tylsyys on vielä dramaattisempaa, sillä siitä etsitään aktiivisesti pakotietä. Apaattinen tylsyys on passiivisuutta, avuttomuutta ja lähimpänä masennusta.

Mikään näistä ei välttämättä vaikuta kokemuksena haluttavalta, mutta tylsyyden kirjo on itsessään mielenkiintoinen ajatus. Välinpitämätön tylsyys ja kalibroiva tylsyys ovat ehkä miellyttävän kuuloisia vaihtoehtoja, jos voi luottaa siihen, että niistä voi nauttia rauhassa. Hapuileva tylsyys puolestaan kuulostaa hyvinkin luovalta tilalta, jossa tylsistynyt voi löytää uusia ajatuksia tylsyyttä vastaan taistelllessaan.

Lars Svendsen puolestaan listaa neljä erilaista ikävystymisen muotoa, jotka vaikuttavat lupaavammilta: situatiivinen ikävystyminen, kylläisyysikävystyminen, eksistentiaalinen ikävystyminen ja luova ikävystyminen⁷. Situatiivinen ikävystyminen on jotain, josta olen oppinut nauttimaan vasta vanhempana; sitä koetaan, kun esimerkiksi matkustaa junassa tai odotellaan jotakuta saapuvaksi. Kylläisyysikävystyminen syntyy, kun saa tarpeekseen jostain asiasta, ja se muuttuu banaaliksi – haluaisin ristiä sen ”pannukakuefektiksi”, joka syntyy, kun viimeisen aamiaispannukakun aikana kiinnostus herkkuun alkaa lopahtaa. Eksistentiaalinen ikävystyminen vaikuttaa filosofisemmalta, ja se vaikuttaa syn-



tyvän siitä, kun henki jää ilman hengenravintoa. Luova ikävystyminen on pakottavaa tarvetta tehdä jotain uutta.

Tylsyydestä on tehty viime aikoina myös empiiristä tutkimusta. Arizonan yliopiston johtamassa tutkimuksessa ihmisiä valmennettiin raportoimaan tajunnanvirtaansa, jonka jälkeen heidät istutettiin kymmeneksi minuutiksi tyhjään huoneeseen ilman elektronisia laitteita, kuten heidän puhelimiaan. Osallistujia oli yhteensä 78, ja tutkijoiden tarkoituksena oli simuloida lyhyitä taukoja, joita syntyy luonnollisesti päivän aikana: jonnottaessa kahvilassa, suihkussa tai ennen nukahtamista. Suurin osa osallistujista ajatteli ajatuksiaan neutraalisti, osa heistä vaipui synkkyyteen ja ajatteli menneisyyttään negatiivisesti. Jälkimmäiset tuppasivat myös ajattelemaan enemmän itseään, ja joutuivat joskus negatiivisuuden kierteseen. Toiset pitivät ajattelutuokiota luovana hetkenä tai jopa terapeuttisena.⁸

Arizonan yliopiston projektin johtava tutkija Jessica Andrews-Hanna kertoo, että ”ajattelutaukoja ei arvosteta nykyajan kiireisessä ja levottomassa yhteiskunnassa [...] Länsimaiset yhteiskunnat näyttävät kannustavan elämäntyyliin, jossa olemme aina menossa, tuomme työt kotiimme tai sähköpostit ja sosiaalinen media vievät huomiomme”.⁹ Hän jatkaa: ”Jos voimme kesyttää refleksin, joka saa meidät tarttumaan puhelimeen aina kun meillä

on mahdollisuus hiljaiseen hetkeen, mielenterveytemme ja luovuutemme hyötyvät paremmin tauoista”¹⁰. Mielenterveys ja luovuus ovat varmasti tärkeitä jokaiselle, vaikka hiljaiset hetket ovat lujassa.

Tylsyyttä täytyy viimeisimmän tutkimuksen mukaan siis opetella, jotta siitä voisi hyötyä. Omien ajatusten sanallistamistakin voi treenata, vaikka pitämällä päiväkirjaa tai seuraamalla tutkimuksen ohjeita. Goetzin ja Svendsenin kategoriat puolestaan helpottavat kehittämään jonkinlaista käsitteellistä kehikkoa omalle tylsyydelle tai ikävystymiselle. Jotta tylsyyteen ja ajatuksiinsa voi vaipua, tarvitaan tilanteita tylsyyttä. Jotta tylsyyden olisi positiivista eikä vain synkistelyä, apaattista tai eksistentiaalista, tarvitaan kalibroivaa tylsyyttä, joka tunnistaa uusia mahdollisuuksia – Andrews-Hannan termi ”clump-and-jump”¹¹ kuvaa tällaista toimintaa hienosti: semanttisesti samankaltaiset ajatukset kasaantuvat, mutta tylsistynyt kykenee loikkaamaan niistä luontevasti seuraaviin. Tylsyyden voi olla hapuilevaa, mutta jos pakotietä etsii reaktiivisesti se voi ahdistaa. Siksi tylsyydelle kannattaisi luoda tarkoituksella aikaa tai mieltää se jopa luovaksi toiminnaksi.

Ainoa Goetzin ja Svendsenin tylsyyden muodoista, joka näyttää aidosti ongelmalliselta itsessään on kylläisyys-ikävästyminen tai kylläinen tylsyyden. Se voi olla vaarallistakin, jos sitä aiheuttava toiminta muuttuu pakonomai-

seksi tai riippuvuudeksi. Ihmiset onnistuvat yleensä jäämään koukkuun lukuisiin asioihin: ruokaan, juomaan, uhkapelaamiseen, huumausaineisiin tai vaikkapa sosiaaliseen mediaan. Lista on lähes loputon, ja omaansa kannattaa karsia, jos haluaa elää terveellisesti.

Kuunnella tai olla kuuntelematta

Sovittelija ja konfliktinratkaisun ammattilainen Miriam Attias kertoo YLE:n kolumnissaan, että ”Mitä radikaalimpaa puhetta, sen radikaalimmin täytyy myös kuunnella”¹². Hän soveltaa ammattitaitoaan julkisen keskustelun ylilyönteihin ja toteaa: ”Sovittelussa tiedetään, että kaikkien osapuolten täytyy saada kerrottua tarinansa, ennen kuin päästään eteenpäin”¹³. Hän osaa kuunnella tarinoita mediassakin, koska hänellä on siitä kokemusta ja taito tehdä niin. Tällainen lähestymistapa julkiseen keskusteluun ja sosiaaliseen mediaan ei kuitenkaan välttämättä sovi kaikille. Kaikki eivät sitä osaa. Jos tunteisiin vetoavien tarinoiden myllytys tuntuu uuttavalta, kannattaa harkita, voisiko ajoittain kuuntelematta jättäminen olla avuksi.

Poikkeuksellisenä sosiaalisen median ilmiönä voi tässä yhteydessä mainita #minätutkin Twitter-kampanjan, jonka aloittivat Itä-Suomen rehtori Tapio Määttä ja Tieteellisten seurain valtuuskunnan julkaisupäällikkö Sami

Syrjämäki¹⁴. Se ei ollut tarina, mutta ilahdutti monia yliopistolaisia ja tutkimuksesta kiinnostuneita. Tutkijoiden selkokieliset kuvaukset toivat heille ”imagovoiton”¹⁵, mutta on vaikea sanoa, konkretisoituko voitto budjetineuvotteluissa tai rahoituspäätöksissä. Ainakin se levitti tietoisuutta tutkimuksen tärkeydestä ja mielenkiintoisista tutkimusprojekteista. Tiede ja tutkimus ovat myös usein tylsää, mutta joskus tutkijat osaavat väläyttää hampaitaan.

Pascalin mukaan kaikki ihmiskunnan ongelmat johtuvat siitä, ettemme osaa istua yksin hiljaa. Se ei ole ihmeekään, sillä tylsyyden on kuuntelun tapaan taito, jota täytyy opetella. Opettely on haastavaa nyky-yhteiskunnassa, jossa ympärillä on paljon piippavia laitteita, joiden algoritmit on suunniteltu herättämään huomiota ja koukuttamaan käyttäjiä. Riippuvuutta aiheuttavat laitteet vaikuttavat mielenterveytemme salakavalasti silloinkin, kun pidämme niitä harmittomina, tai emme tunnista niiden jatkuvaa manipulaatiota. Median tykittämät tarinat ovat samalla tavoin koukuttavia, kun pelissä on kansakunnan rahavarojen reilu jakaminen. Niiden tunnepitoinen ja kertomusvetoinen raportointi vie huomion pois politiikan tylsistä ja byrokrattisista kiemuroista tavalla, joka ei kannusta aitoon keskusteluun sisällöistä. Niistä tuskin on myöskään hyötyä mielenterveydelle tai luovuudelle.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Saila Kiuttu, Uuden tutkimuksen rahoitus pienemässä ensi vuonna noin 50 miljoonalla eurolla – Ministeri Kurvinen: Tämä saattaa olla vasta alkua. *Helsingin Sanomat* 22.8.2021. Verkossa: hs.fi/politiikka/art-2000008209501.html
- 2 Pauliina Pohjala, ”Täyttä asiaa” – ministeri Kurvisen näkemykset tieteen vapauden tärkeydestä saivat ilahduneen vastaanoton. *Suomenmaa* 21.9.2021. Verkossa: suomenmaa.fi/uutiset/taytta-asiaa-ministeri-kurvisen-nakemykset-tieteen-vapauden-tarkeydesta-saivat-ilahduneen-vastaanoton/
- 3 Leonard C. Goodman, Why America’s political fights are as fake as pro wrestling. *Salon* 21.9.2020. Verkossa: salon.com/2020/09/21/why-americas-political-fights-are-as-fake-as-pro-wrestling-partner/
- 4 Miika Koskela, Kansanedustajat valehtelevat surutta kannatuksen toivossa ja 8 muuta väitettä eduskunnan keskustelukulttuurista – puhemies Anu Vehviläinen vastaa. *Yle.fi* 28.9.2021. Verkossa: yle.fi/uutiset/3-12112212
- 5 Teemu Muhonen, Kokoomus haastoi hallitusta lukuisilla virheellisillä väitteillä: HS tarkisti faktat. *Helsingin Sanomat* 1.10.2021. Verkossa: hs.fi/politiikka/art-2000008302091.html
- 6 Thomas Goetz, Anne C. Frenzel, Nathan C. Hall, Ulrike E. Nett, Reinhard Pekrun & Anastasiya A. Lipnevich, Types of Boredom: An Experience Sampling Approach. *Motivation and Emotion*. Vol. 38, 2014, 401–419 (403–404).
Lainaukset suomentanut TK.
- 7 Lars Svendsen, *Ikävystymisen filosofiaa* (A Philosophy of Boredom, 2005). Suom. Katriina Savolainen & Risto Varteva. Tammi, Helsinki 2005, 46.
- 8 Quentin Raffaelli, Caitlin Mills, Nadia-Anais de Stefano, Matthias R. Mehl, Kate Chambers, Surya A. Fitzgerald, Ramsey Wilcox, Kalina Christoff, Eric S. Andrews, Matthew D. Grilli, Mary-Frances O’Connor & Jessica R. Andrews-Hanna, The think aloud paradigm reveals differences in the content, dynamics and conceptual scope of resting state thought in trait brooding. *Scientific Reports*. Vol. 11, 2021, 19362. Verkossa: nature.com/articles/s41598-021-98138-x
- 9 Mikayla Mace Kelley, What Our Wandering Thoughts Can Teach Us About Mental Health. *University of Arizona News* 30.9.2021. Verkossa: news.arizona.edu/story/what-our-wandering-thoughts-can-teach-us-about-mental-health
- 10 Sama.
- 11 Raffaelli & al. 2021.
- 12 Miriam Attias, Mitä radikaalimpaa puhetta, sen radikaalimmin täytyy myös kuunnella. *Yle.fi* 30.9.2021. Verkossa: yle.fi/uutiset/3-12109241
- 13 Sama.
- 14 Tiedeväki otti imagovoiton selkokielillä. *Helsingin Sanomat* 10.9.2021. Verkossa: hs.fi/paakirjoitukset/art-2000008252657.html
- 15 Sama.

ELINA HALTTUNEN-RIIKONEN

Miten muuttaa kaikki

Tutkijaliiton kesäkoulussa

Elokuun viimeisenä viikonloppuna joukko feminismistä kiinnostuneita ihmisiä kerääntyi Suomenlinnan Susisaareen, Taidekoulu Maan tiloihin, harjoittamaan kollektiivisen ajattelun ja keskustelun voimaa.

Koronapandemia toi oman jännityksensä Tutkijaliiton kesäkouluun valmistautumiseen. Olin merkinnyt ajankohdan kalenteriin, mutta mielessäni ajattelin, että tilaisuus joudutaan kuitenkin perumaan. Äkkiä kesäkoulu olikin jo aivan nurkan takana ja minä ilman junalippua ja yöpaikkaa. Tuli kiire.

Koronaturvallisuus oli otettu huomioon siirtämällä miltei kaikki esitelmät ulos ja rajaamalla osallistujamäärä 40:een. Järjestely toimi hyvin, kiitos lämpimän ilman. Tuntui maagiselta kohdata niin monia ihmisiä innostuneen ajatustenvaihdon äärellä – fyysisesti – ja epäilen, etten ollut ajatuksineni yksin.

Feminismin paras ja huonoin aika

Kesäkoulun työryhmä Daria Krivonos, Olivia Maury ja Minna Seikkula johdattivat avaussanoissaan siihen, miten feminismi on kyllä paljon esillä, mutta sen radikaali potentiaali ei pääse valloilleen. Feminismi pelkistyy brändiksi tai leimaksi, jolla yritykset ja toimijat vakuutelevat sitoutumistaan tasa-arvoon. Kärjistetyksi: *feminist*-painatuksella myydään monikansallisen vaatemerkin paitoja, joita valmistavat naiset tehtaissa riistopalkalla ja huonoissa työoloissa.

70-lukulaisen feminismin ”henkilökohtainen on poliittista” -lause on monelle tuttu. Se kääntyy kuitenkin usein tarkoittamaan sitä, että mikä tahansa arjen henkilökohtainen valinta tai teko on poliittinen. Näin siitä tulee vain elämäntaitolause muiden joukossa. Avaussanoissa muistutettiin, että Carol Hanisch viittasi alkuperäisessä ”The Personal Is Political” -tekstissään (1969) muutoksen mahdollisuuteen yksilöllisellä tasolla. Tämä joukkovoiman välttämättömyyttä painottava

viesti on ristiriidassa yksityiselämän pienien valintojen ratkaisevuuteen luottavan ajan hengen kanssa.

Esitelmissä, taide-esityksissä ja työpajoissa feminismin muutosvoimaan ja maailman muutostarpeisiin pureuduttiin hyvin erilaisin tavoin. Esimerkiksi Helsingin yliopistossa väitöskirjaa tekevä Mariam Khawar puhui islamilaisen pankkijärjestelmän radikaaleista juurista. Pankkijärjestelmä sellaisena kuin sen tunnettiin liittyy rahan ja vallanjoon ylläpitoon. Khawarin mukaan islamilaisessa perinteessä pankit eivät olleet voiton tavoittelun vaan sosiaaliturvan instituutioita. Myöhemmin, 60- ja 70-luvulla, islamilaisilla pankeilla oli paikkansa kolonialismin vastaisessa taistelussa. Nykyisin muslimimaiden pankit eivät eroa muista pankeista. Khawar nosti kuitenkin esiin kiinnostavan esimerkin siitä, miten talouden erilainen ymmärtäminen näkyy nykyaikana: Pakistanissa kotiapulaiset työskentelevät patriarkalisissa, naisjohtoisissa, verkostoissa.

Tyystin toisenlainen mutta yhtä lailla vaikuttava kokemus oli Anna Tommin videoessee ”Kyyneleet”, joka vei itkun ruumista liikuttavan potentiaalin lähteille. Tomi kuljetti katsojan keskiajan kristillisen mystiikan, elokuvakohtausten ja Julia Kristevan kautta pohtimaan itkun sukupuolittuneisuutta. Arkinen asia näyttäytyi äkkiä erilaisessa valossa.

Utopioiden vähäisyys

Suvi Salmenniemen sunnuntaiselle feministisiä utopioita käsittelevälle esitelmälle oli varattu pisin aika. Se oli sopivaa, koska Salmenniemen historiaa ja nykyyhetkeä kartoittava esitelmä summasi koko tapahtuman lähtökohdan: miten feminismi voisi muuttaa kaiken? Ja ennen kaikkea: miksi nykyään feminismiin piirissä



tuntuu olevan niin vähän tilaa perustavien muutosten vaatimiseen? Miksi tavoitteet kutistuvat sukupuolten välisiin palkkaeroihin, joita ei niitäkään saada kitkettyä?

Salmenniemi paikansi utopioiden poissaolon kahteen tekijään. Ensinnäkin feministisen teorian piirissä on Foucault'n innoittamana pitkään keskitytty siihen, kuinka valta läpäisee kaikki paikat. Liiallinen (itse)kritiikki ei jätä tilaa vaihtoehtojen kuvittelulle. Toiseksi viime vuosikymmeninä marxilaiset radikaalit liikkeet ovat loistaneet poissaolollaan, mikä luo tunnetta muutoksen mahdottomuudesta. Feministiset liikkeet tarvitsevat muita edistyksettä liikkeitä saadakseen asioita aikaan.

Salmenniemi on ”Poliittinen mielikuvitus ja vaihtoehtoiset tulevaisuudet” -tutkimushankkeessa tutkinut, millä tavoin poliittisissa aktivismissa on pyritty kuvittelemaan vaihtoehtoja nykytilalle. Vaihtoehtoisten elämien ruotiminen herätti yleisöstä kriittisen kommentin: jälleen kerran puhutaan valkoisen kantasuomalaisen näkökulmasta, vaikka esimerkiksi maahanmuuttajat elävät usein jo valmiiksi eri tavoin. Hoiva- ja läheissuhteet muotoutuvat – usein olosuhteiden pakosta, esimerkiksi perheenyhdistämisen vaikeuden vuoksi – erilaisiksi kuin ydinperhekeskeisessä valtakulttuurissa.

Miksi sitten feministiseen utopiaperinteeseen ja nykykokeiluihin kannattaa paneutua? Salmenniemen mukaan feminististen utopioiden erityislaatu piilee siinä, miten muiden radikaalien näkökulmien unohtama naisten harteille jäävä hoiva ja uusintava työ nostetaan keskiöön. Salmenniemi luonnehti, että marxilainen näkökulma on hyvä nostamaan esiin epäkohtia ja muutostarpeita, mutta feminismiin piirissä on onnistuttu kuvittelemaan tulevaisuuksia, joissa hoiva ei ole niukkaa vaan runsasta.

Hoivan tarkastelu eri tavoin ei jäänyt vain puheen tasolle, vaan osallistujat saivat itse käydä käsiksi reproduktiiviseen työhön. Lauantai-illan ohjelmassa luki: ”DINNER TOGETHER with Trojan Horse”. Trojan Horse paljastui ryhmäksi, joka järjestää kokeellisia oppimiskokemuksia. Käytännössä päivällinen ja sen tarjoilu viimeisteltiin yhdessä. Yksi Trojan Horsen jäsen antoi meille ohjeita ruuan viimeistelyyn, salaatin tekoon ja ruokailupaikan valmisteluun. Ohjeita ja toiveita tuli kuitenkin sen verran vähän ja ripotellen, että osallistujien piti itse neuvotella, sopia ja pohtia keskenään mitä tehdä ja miten. Huomasin juoksentelevani ympäriinsä etsimässä milloin kulhoa ja milloin leikkuualustaa. Hoivan vaatima ajatustyö nousi mieleen samalla kun iholle hiki.

Kuva: Sonja Lampinen

HEIKKI IKÄHEIMO, ARTO LAITINEN, ANNA LILJA
& JARKKO S. TUUSVUORI

Jussi Kotkavirta in memoriam¹

Filosofi ja psykoterapeutti Jussi Kotkavirta kuoli syöpään Helsingissä 24. toukokuuta 2021. Hän oli 67-vuotias, syntynyt Lohjalla 6. helmikuuta 1954.

Kotkavirta toimi Jyväskylän yliopiston filosofian assistenttina, yliopistonlehtorina ja professorina, kunnes kouluttautui psykoanalyttikoksi ja avasi vastaanoton 2010 Helsingissä. Hän ehti vaikuttaa laajasti yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen tutkimukseen ja keskusteluun Suomessa sekä myöhemmin terapeuttisen työn ymmärtämiseen ja harjoittamiseen.

Kansantaloustieteen opiskelijana Helsingin yliopistossa aloittanut Kotkavirta kirjoitti 80-luvun alussa gradunsa *Tuotannon yleiset materiaaliset ehdot. Ekonomia-kriittinen tarkastelu* ja valmistui valtiotieteen kandidaatiksi. Vähitellen hän siirtyi filosofian pariin. Jyväskylän yliopistossa tehty jatkotutkimus *Työ, moderni, siveelisyys* johti yhteiskunnan lisensiaatin tutkintoon 1987. Jo ennen G. W. F. Hegeliin keskittyvää väitöskirjaansa *Practical Philosophy and Modernity* (1993) Kotkavirta oli tullut tutuksi laajalle lukevalle yleisölle. Hän oli viimeistellyt yleistajuiset mutta painokkaat toimitteet vaihtoehdotilanteista (*Flower & Power*. SYL 1982), moderni-postmoderni-kysymyksistä (*Modernilpostmoderni. Lähtökobtia keskusteluun*. Tutkijaliitto 1986/1989, yhdessä Esa Sirosen kanssa) ja kriittisen teorian vanhoista (*Järjen kritiikki*. Vastapaino 1991) ja uusista klassikoista (Jürgen Habermas, *Järke ja kommunikaatio*. Gaudeamus 1987) sekä Gilles Deleuzesta (*Autioma*. Gaudeamus 1992, yhdessä Keijo Rahkosen & Jussi Vähämäen kanssa).

Tohtorina hän jatkoi tästä paneutumalla muun muassa Hegelin oikeus- ja moraalifilosofiaan (*Right, Morality and Ethical Life*. Jyväskylän yliopisto 1997), T. W. Adornoon (toimitettu teos *Konstellatioita*. Vastapaino 1999, yhdessä Ilona Reinersin kanssa), 'sosiaalisen todellisuuden' teemoihin (tekstikooste *On the Nature of Social and Institutional Reality*. Jyväskylän yliopisto 2001, yhdessä Heikki Ikäheimon & Eerik Lagerspetzin kanssa) ja etiikan peruskysymyksiin (*Moral Realism*. SFY 2004, yhdessä Michael Quanten ja Juha Sihvolan kanssa). Muina aihepiireinä Kotkavirtaa kiinnostivat esimerkiksi luonto (*Luonnon luonto*. Jyväskylän yliopisto 1996), ammattietiikka (*Hyvä ammattilainen*. Painatuskeskus 1995, yhdessä Juha Räikän & Seppo Sajaman kanssa), usko (kirjoituskoonnos *Järke, usko, eettisyys*. SoPhi 1997, yhdessä Jukka Keskitalon kanssa), luottamus (artikkelikokoelma *Toivo ja luottamus epävarmuuksien maailmassa*. Kampus

2000, yhdessä Arvi Tuomen kanssa) ja persoona (koomateokset *Persoona*. Minerva 2004, yhdessä Petteri Niemen kanssa, ja *Persoonia vai ihmisiä*. Gaudeamus 2007).

Tämä mittava luettelo muodostaa kuitenkin vain pienen osan kokonaistuotannosta. Kotkavirralla heltisi aikaa ja vaivaa monien lehtien ja kirjojen vahvistamiseen aina tyylikkäällä ja tietorikkailta kontribuutioillaan. Vuolas kiitollisuus ja peittelemätön ilo hänen aikaansaannoksistaan, yhteistoiminnastaan ja inhimillisestä vuorovaikutuksestaan leimaakin 60-vuotiaalle tehtyä peräti 826-sivuista juhlateosta *Sisäisyys & suunnistautuminen* (Toim. Arto Laitinen, Heikki Ikäheimo ym. SoPhi 2014)². Omasta sosiaalistumisestaan tutkijaksi hän oli jo käyttänyt puheenvuoron yhteismuisteluksessa *Miten meistä tuli filosofian tohtoreita* (Toim. Markku Roinila. SFY 2010).

Kotkavirran ote filosofina oli ilmiöitä, käsitteitä tai ongelmia käytännöllisesti valaiseva ja pedagogisesti havainnollistava. Samalla hän oli hyvin tietoinen historiallisen perinteen vaikutuksesta ajatteluun. Nämä ansiot pääsivät hienosti oikeuksiinsa hänen laatimissaan filosofian oppikirjoissa (*Ajatus*. WSOY 1994–, yhdessä useiden muiden kanssa, ja *Cogito*. WSOY 2005–, yhdessä useiden muiden kanssa) ja kasvatustieteissä (esim. antologia *Filosofia koulunpenkillä*. Painatuskeskus 1995).

Opettajana Kotkavirta oli arvostettu ja pidetty. Muistamme hänet paneutuvan kannustavana ohjaajana ja kollegana, joka ei kaikessa lukeneisuudessaan ja älykkyydessään tehnyt itsestään numeroa. Hänestä saattoi välittyä ujo tai pidättyväinen vaikutelma, jonka takaa kuitenkin tulivat esiin lämmin huumorintaju ja kiinnostus maailmaan, kaikkeen etiikasta ja ihmistutkimuksesta estetiikkaan. Kotkavirran harrastuksia olivat muun muassa maraton, hiihto, kuntosali ja vasarointi.

Kotkavirta kertoi itse kulkeneensa filosofisen ihmistutkimuksen kautta psykologiaan. Hän kuvaili uuden koulutuksen ja työn taustoja näin: "Voimistuvasti alkoi vaikuttaa siltä, että filosofian käsitteellinen tarkastelutapa on hankalasti yksipuolinen, turhan järkikeskeinen, staatinen, psykologisesti liian kapea ja myös epärealistinen." Psykoanalyysista kiinnostumiseen vaikutti myös oma psykoanalyysi. "Yhä enemmän psykologiset aihepiirit ja ilmiöt alkoivat kiinnostaa minua. Sen miettiminen, mitä psykoanalyysi oikeastaan on, mitä siinä tapahtuu

ja miten sitä voisi käsitteellistää, tuli kiinnostukseni keskiöön.”

Luontevasti hän vaali poikkeuksellisia taitojaan myös ammattiauttajana, ihmisten elämänkysymysten kanssa-pohittijana. Analyytikkoyhteisössä Kotkavirrasta tuli rakastettu jäsen, joka auttoi kaikkia hyötymään kaksoisotteestaan: hän kirjoitti myös kirjan *Tuhkaa ja timanttia* (ntamo 2015) psykoanalyysin ja filosofian vastavuoroisuuksista. Samaa teemaa hän muunteli osuudessaan analytikkojen *Antologiaan* (ntamo 2017, toim. Leena Klockars & Aira Laine). *Tuhkaa ja timanttia* -teoksen jatko-osan käsikirjoitus valmistui lähes suunnitellussa laajuudessaan; kirja ilmestyy ntamolta lähitulevaisuudessa.

Meille Jussi Kotkavirta oli ystävä ja esikuva, kahdelle meistä myös opettaja. Hän oli utelias, tahdikas ja viisas ajattelija, jota emme unohda koskaan. Kaipaamaan jäivät vaimo, lapset, sukulaiset ja ystävät sekä maan julkinen ja ei-julkinen keskustelu.

Viitteet

- 1 Tekstin lyhempi versio julkaistiin *Helsingin Sanomissa* 2.7.2021 otsikolla ”Filosofisen ihmistutkimuksen kautta psykologiaan”, ja se ilmestyi samana päivänä lehden verkkosivuilla. Verkossa: www.hs.fi/muistot/art-2000008083196.html
- 2 Teos on luettavissa verkossa osoitteessa: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/42911>

Jussi Kotkavirta oppilaidensa silmin

Jussi Kotkavirta työskenteli filosofian opettajana Jyväskylän yliopiston filosofian yksikössä parisen kymmentä vuotta, assistenttina, yliassistenttina, lehtorina ja professorina. Tänä aikana hänellä oli suuri joukko opiskelijoita, joista monen elämään ja uraan hänellä oli huomattava vaikutus. Jussi oli myös *niin & näin* -lehden varhaisimpia kannustajia ja toimitusneuvostossa kolmetoista ensimmäistä vuotta. Kaksi hänen lähimmistä oppilaistaan vastailee *niin & näin* -lehden kysymyksiin.

Millainen filosofi, yliopistoihminen ja kulttuuri-ihminen Jussi oli?

Arto Laitinen: Filosofina Jussi oli varsin laajasti lukenut. Kertomansa mukaan hän oli lapsena ja nuorena lukenut Lohjan kirjaston läpi, ja työhuoneessa oli aina valtava pino kaukolainoja. Jussi ei harrastanut niinkään argumentatiivista filosofiaa vaan asioihin tutustumista usein filosofi kerrallaan ja niiden esittämistä aina kyseisen filosofin näkökulmasta: vaikutelmani oli, että Kant-vaihteen ollessa päällä hän pyrki antamaan kantilaisia perusteluja, Hegel-vaihteen ollessa päällä hegeliläisempiä (koskaan täysin Hegeliä nielemättä), Freud-vaihteen ollessa päällä freudilaisia. Yhteen kesäkouluun kutsuimme Josef Simonin, jolla oli omaperäinen ontologisia sitoumuksia välttelevä teoria merkeistä, ja Jussi sujuvasti ja arvosta-

vasti tarkasteli asioita siinäkin kehikossa. Jos filosofiin systeemeihin suhtautuisi kuten jotkut tieteeseen tai uskontoon, voisi ajatella, että kilpailevat teoriat eivät kaikki voi olla oikeassa ja pitää valita paras. Luulen, että Jussi suhtautui niihin pikemminkin filosofisen ymmärryksen apuvälineinä, joilla kaikilla on annettavaa.

Lukeneisuutensa ansiosta Jussi toimi käsittäkseni paljon vastaväittäjänä ja esitarkastajana filosofiassa, esteetiikassa ja myös kirjallisuudessa ja yhteiskuntatieteissä. Hän oli myös suosittu kutsupuhuja monenlaisissa tilaisuuksissa. Jussin kansainväliset verkostot erityisesti Saksassa olivat myös aktiiviset.

Heikki Ikäheimo: Yliopistoihmisenä Jussi ei ollut karrieristi vaan intellektuelli, joka otti tosissaan intellektuellin yhteiskunnallisen vastuun. Jotakuinkin kaikki Jussin filosofinen toiminta oli tavalla tai toisella yhteis-

söllistä, toimintaa jossain sosiaalisessa kontekstissa: toimintaa kollegojen ja opiskelijoiden kanssa yliopistolla tai toimintaa sen ulkopuolella esimerkiksi suomalaisessa kulttuurielämässä, johon hän niin monin tavoin vaikutti. Kuvaan kuuluvat lukuisten suomennostöiden lisäksi Jussin kirjoittamat filosofian oppikirjat, samoin aktiivinen osallistuminen keskusteluun filosofian ja elämäntutkimuksen opettamisen kysymyksistä 90-luvulla, kun filosofiaa oli tullut lukion pakollinen oppiaine. Siihen sopii luontevasti myös Jyväskylässä luterilaisen seurakunnan kanssa järjestetyt tapahtumat ja niihin pohjautuvat kirjat. Jussi ei itse ollut uskonnollinen, mutta Hegeliä seuraten hän otti uskonnon eksistentiaalisen ja yhteisöllisen merkityksen vakavasti. Kuvaan mahtuu myös Jussin siirtyminen vähitellen akateemisesta filosofian psykoanalyysin ja psykoterapian puolelle sekä hänen roolinsa filosofian ja psykoanalyttisen ajattelun ja toiminnan sillanrakentajana Suomessa.

Vaikka Jussi oli hyvin laajasti lukenut filosofian historiassa, piti itsensä ajan tasalla häntä kiinnostaneiden filosofian osa-alueiden uusimmista keskusteluista ja arvosti kärsivällistä skolaarista tutkimusta, hänelle filosofiset teoriat olivat tosiaankin ajattelun apuvälineitä, tai välineitä ajatukselliseen ja käytännölliseen orientoitumiseen, yksilön ja yhteiskunnan tasolla. Ajatus lähettää artikkeli kansainväliseen jurnalaan, ikään kuin sosiaalisesti tyhjään avaruuteen, saattoi olla Jussille melko vieras, yhteensopimaton sen kanssa, mikä häntä ylipäättään motivoi ajattelijana, kirjoittajana ja keskustelijana. Toisaalta paljon selittyy ehkä ympäristölläkin. Jyväskylä oli 80- ja 90-lukujen vaihteessa henkisesti aika kaukana suuresta maailmasta ja se kehittyi nykyiseksi kansainvälisesti kovatasoiseksi filosofisen tutkimuksen keskuksiksi vasta myöhemmin Jussin myötävaikutuksella ja Eerik Lagerpetzin tultua Jyväskylään professoriksi. Jussin oppilaat pääsivät hyödyntämään monia sellaisia resursseja ja sellaista ympäristöä, joista Jussi itse ei alkuvuosinaan Jyväskylässä vielä pääsyt nauttimaan.

Entä millainen Jussi oli ohjaajana?

AL: Eniten Jussi ohjasi esimerkillään ja pinoamalla vaituvia kirjoja luettavaksi jo seminaaritöiden tekijälle. Opiskelijoihin ja jatko-opiskelijoihin Jussi suhtautui varsin kollegiaalisesti, kommentoimme Jussin tekeillä olevia tekstejä ja luimme tasavertaisissa asetelmissä klassikkoja kommentaareineen. Merkittäväksi koituivat myös Jussin akateemiset tuttavuudet – Ludwig Siep, Michael Quante ja Jussin luennoilta nimenä tuttu Axel Honneth, jonka Helsingin-visiitillä Heikin kanssa kävimme. Jussilla oli hyllymetreittäin Suhrkampin ja Meinerin kirjoja, ja uutuudet löysivät tiensä Jussin hyllyyn nopeasti. Meillä oli Jyväskylässä hyvät pohjat Honnethin ja tuolloisen assistenttinsa Rainer Forstin teksteistä.

Anekdoottina mainittakoon, että olimme Jussin ja Heikin kanssa Tanskassa pohjoismaisessa seminaarissa, jossa tunnustusteorian kaksi kiintotähteä, Siep ja Honneth tapasivat käsittääkseni ensimmäistä kertaa ja

Jussikin piti esitelmän. Hegel-tulkitsijana ja filosofian historioitsijana Jussi piti Siepiä selvästi Honnethia osuvampana, mutta arvosti toisaalta systemaattista tunnustusteorian rakentamista. Jossain vaiheessa Jussilla oli muistaakseni idea hahmottaa elämäntutkimustiedon oppiaineen sisältöjä kuuden erilaisen elämäntutkimusjäsenen tunnustussuhteen avulla: suhde vanhempiin, suhde kavereihin nuoruudessa ja ystäviin aikuisena, työhön liittyvät ihmissuhteet, suhteet omaan kumppaniin ja lapsiin ja olisiko ollut muihin kansalaisiin ja ihmisiin yleensä? Tietääkseni teksti ei päätynyt julkaisuksi asti.

HI: Esikuvallinen tosiaan, ihmisenä, skolaarina ja ajattelijana. Tyypillisessä ohjaustapaamisessa Jussi osoitti toimintonsa hyllyistä uusia kirjoja, jotka hän joko jo tunsu tai joka tapauksessa ehdotti, että ne saattaisivat kiinnostaa ohjattavaa. Usein heitettiin vähintäänkin implisiittinen haaste: tämä tyyppi kirjoittaa näin, ota selvää ja päätä, mitä mieltä sinä olet asiasta. Tämä kannusti sekä lukemaan laajasti ja perusteellisesti että arvioimaan asioita itsenäisesti. Seminaareissa ja lukupiireissä Jussi kyllä korosti enemmän nimenomaan tiukasti tekstissä pysyttämistä, mikä joskus turhautti vauhdikkaampia meistä opiskelijoista, jotka mieluummin olisivat esitelleet omia ajatuksiaan erinäisistä aiheista, joista joku Heidegger tai Hegel kirjoitti jotain kiemuraista.

Millaisia esikuvia Jussilla oli?

AL: Hyvä kysymys, en tiedä. Vierailu Albrecht Wellmerin luona väitöskirjantekijänä taisi olla myönteinen kokemus. Omaan opetukseensa Jussi haki ehkä vauhtia Adornosta, jonka tapaa vetää vuosittain yhdellä lukukaudella luentosarja Kantista ja toisella Hegelistä Jussi tuntui pitävän mielekkäänä, sekä Paul Ricœurista, jonka tapaa opettaa jostain aiheesta ja sen jälkeen julkaista siitä Jussi tuntui pitävän esikuvallisena. Selvästikin Jussi arvosti saksalaisia klassikoita ja ranskalaisia 1900-luvun jälkipuolen ajattelijoita (joita molempia hän käänsi), yhteiskuntafilosofissa sekä mielen ja persoonuuden filosofissa anglosaksisia nimiä ja kasvavassa määrin myös psykoanalyttisia ajattelijoita. Münsteriläisfilosofit Ludwig Siep, Michael Quante ja Christoph Halbig olivat ehkä pikemmin arvostettuja yhteistyötahoja kuin varsinaisia esikuvia.

HI: Muistan tosiaan Jussin maininneen Ricœurin tavan keskittyä kunakin vuonna johonkin filosofian klassikkoon, ottaa tämän ajattelu haltuun ja opettaa ja kirjoittaa siitä. Ymmärsin Jussin pitäneen tätä hyvänä periaatteena, vaikkakaan en tiedä, kuinka kirjaimellisesti hän sitä seurasi. Joka tapauksessa Jussi perehtyi kuhunkin häntä syystä tai toisesta kiinnostavaan ajattelijaan perusteellisesti, oli sitten kyseessä Adorno, Deleuze, Lyotard, Habermas, Kant, Heidegger, Hegel, Ricœur, McDowell tai Freud. En oikein osaa ajatella Jussin pitäneen ketään niin sanotusti suurta ajattelijaa erityisesti esikuvanaan. Hänelle oli varmaan tärkeämpää löytää oma tiensä, ja se tie kulki hämmästyttävän monenlaisten teemojen halki. Ehkä hän halusi lopulta vain ymmärtää ihmiselämää niin syvästi ja laajasti kuin mahdollista. Tältä kannalta hänen



päätymisensä psykoanalyysiin ja -terapiaan oli luontevaa, vaikkei se alun perin hänen suunnitelmansa ollutkaan. Tietysti psykoanalyysi oli tärkeää useammalle Jussin arvostamalle filosofille, kuten Frankfurtin koulukunnan edustajille.

Suomalaisista muistan Jussin toisaalta usein maininneen varhain kuolleen Ilkka Patoluodon. *Miten meistä tuli filosofian tohtoreita* -kirjan jutussaan Jussi nimeää Patoluodon lisäksi Jussi Tenkun, Hannu Siveniuksen ja Jyrki Uusitalon opettajikseen ja esikuvikseen.

Haluaisitteko luonnehtia, millainen merkitys Jussilla on ollut elämässänne?

AL: Jussin klassikkopiirit Kantista ja Hegelistä sekä kurssit yhteiskuntafilosofiasta ja 90-luvun alkupuolella ajankohtaisesta liberalismi ja kommunitarismi -debatista yhdessä Risto Eräsaaren kanssa vaikuttivat ratkaisevasti siihen, että ylipäättään innostuin maisteroitumaan filosofiasta enkä journalistiikasta. Niillä oli ratkaiseva vaikutus myös siihen, että tein (tosin vuoden vierailulla Canterburyssä) maisterityöni kommunitaristien (Taylor ja MacIntyre) näkemyksistä käytännöllisestä järjestä. Suomeen palattuani pääsin tekemään väitöskirjaani Jussin, Eräsaaren ja Eerik Lagerspetzin hankkeeseen liberalismista, kommunitarismista ja demokratiasta. Ajatukseen filosofian väitöskirjasta oli vaikuttanut aiempi kutsu Jussin omaan väitökseen ja karonkkaan, se oli opiskelijalle hieno kokemus. Peruskiinnostuksenani oli, miten

Rawlsin ja hänen kriitikoidensa debatissa näkyvät kantilaiset ja hegeliläiset teemat. Jussista tuli luontevasti ohjaajani ja hän kehotti filosofi kerrallaan -ajatuksensa mukaisesti keskittymään vain yhteen teoreetikkoon, ja väittelinkin Charles Taylorista. Sittemmin meillä oli Jussin, Heikin ja muiden kanssa Suomen Akatemian hankkeet myös persoonan käsitteestä, persoonuuden rajoista ja tunnustuksen patologioista.

HI: Ratkaiseva. Tapasin Jussin vuonna 1988 nuorena rokkikukkona etsiessäni itseäni ilman mitään sopivalta tuntuvia malleja. Sattuneesta syystä olin päätenyt Jyväskylässä avoimen yliopiston filosofian kursseille, joilla tapasin Jussin yhtenä opettajista ja pian myös opiskelijakaupungin vilkkaassa viikonloppuelämässä. Jussi oli tuolloin reilu kolmekymppinen kaveri ja yhdistelmä asioita, joiden en ollut tiennyt sopivan yhteen: oppinut lukutoukka ja itseään korostamattomalla tavalla vetovoinainen seuramies, syvälinen ja heittäytyvä, ilmeisesti yhtä lailla kotonaan paksujen kirjojen parissa kirjaston lukukellareissa ja kosteissa Ilokiven bileissä, kaiken kaikkiaan sellainen olemisen malli, joka tuntui heti oikealta. Tuskin liikaa voi korostaa opettajien roolia paitsi älyllisinä myös eksistentiaalisina esikuvina, erityisesti akateemiselle uralle päätyville nuorille ihmisille, joilla ei ole taustassaan ja sosiaalisessa ympäristössään jo valmiiksi sopivia esikuvia.

Päädyttyäni filosofian pääaineopiskelijaksi Jussin vetämät lukupiirit ja seminaarit olivat aivan keskeisiä opinahjoja. Valmistuttuani maisteriksi vuonna 1997

Kuva: Mikko Vähänity

”Rauhallisen ja luontevasti seurustelevan Jussin kanssa oli helppo mennä isojen starojen tähdittämiin tilaisuuksiin ja myöhemmin sitten lähestyä heitä esimerkiksi erilaisten kutsujen muodossa.”

päädyin välittömästi Jussin suosituksen ansiosta opettamaan filosofiaa ja elämäntutkimustietoa Kallion lukioon, jonka tuolloisen rehtorin Seppo Nyssösen kanssa Jussi oli julkaissut filosofian oppikirjan. Toimiessani sen jälkeen filosofian assistenttina Jyväskylässä Jussi oli keskeinen vanhempi kollega, mentori ja muodollisesti lissensiaatintyöni ja väitöskirjani ohjaaja. Kirjoitin nämä opinnäytteet melko itsenäisesti, mutta toisaalta oppineisuuteni oli suurimmalta osin muotoutunut Jussin seminaareissa tai inspiroimana. Jussin luomat yhteydet Saksaan olivat laajentaneet näköalaani pienen Jyväskylän tuolle puolen, ja kokemus rauhallisesta ja luotettavasta opettajasta, tukijasta ja ystävistä tutussa kirjojen täyttämässä toimistossa Mattilanniemessä antoivat keskittymiseen tarvittavaa varmuutta ja mielenrauhaa. Jussi ja hänen Saksan-kontaktinsa Siep ja Quante ovat aivan olennaisesta vaikuttaneen moniin teemoihin, joiden parissa työskentelen edelleenkin.

Mitkä ovat mieleenpainuvimmat muistonne matkoista Jussin kanssa?

AL: Tammikuussa 1994 vierailin Jussin kyydissä SFY:n Järki-kollokviossa, ja matkalla juttelimme filosofista ja tutkijan urasta, joka siinä vaiheessa ei vaikuttanut erityisen realistiselta. Niin siinä kuitenkin kävi, että vuonna 1997 järjestimmekin jo yhdessä SFY:n konferenssin aiheesta Yhteisö ja olin päätenyt jatko-opiskelijaksi. Kesällä 1998 Jussi oli järjestämässä pohjoismaisten kollegojensa kanssa Möllen kesäkoulua, jonka pääpuhujia olivat muun muassa Andrew Arato ja Jean Cohen. Olin muista syistä menossa seuraavaksi lukukaudeksi New Yorkiin, jossa Andrew'n ja Jeanin kanssa oli sitten hauska muistella jalkapallomatseja Möllessä.

Pari muuta muistoa kiinnittyvät historiallisiin tapahtumiin. Vuonna 1999 Jussi ja Heikki vierailivat Northwesternissa ja New Yorkissa, jossa muistan Jussin

katselleen WTC:n kaksoistornien juurella, että niiden räjäytysyritys oli vaatinut aika paljon pokkaa (viitaten siis vuoden 1993 attentaattiin). Niinpä. Kesällä 2002 teimme Jussin kanssa Keski-Euroopan automatkan Puolaan kesäkouluun ja Itävallan Wittgenstein-konferenssiin, jonka aiheena oli persoonan käsite. Keski-Eurooppa jäi valtavien tulvien alle: muun muassa Prahan kirjasto ja metrojärjestelmä kastuivat pahemman kerran. Nykyisinhän tulvia lienee odotettavissa epäsäännöllisen säännöllisesti. Olimme yötä Taborissa, kun näimme tšekinkielisissä uutisissa tulvakuvia ja soitimme hotellin vastaanoton lankapuhelimesta Suomen Prahan-suurlähetystöön. Sieltä ehdittiin kertoa, että isointa tietä pitäisi kyllä päästä Itävaltaan, ja sitten he pahoittelivat joutuvansa lopettamaan nyt puhelun, koska heidän rakennuksensa evakuoidaan tulvan alta.

HI: Saattaa olla, että mieleenpainuvuin matka olisi ollut se, joka jäi tekemättä. Alkuvuodesta 2020 Jussi suunnitteli matkustavansa Australiaan psykoanalyysin maailmankonferenssiin, ja toivoin saavani tilaisuuden esitellä Jussille maata. Koronapandemian ja Jussin vakavoituvien terveyshuolien vuoksi nämä suunnitelmat jäivät haaveiksi. Mieleenpainuvuin toteutunut yhteinen matka minulle oli ilman muuta reissu Hegel-konferenssiin Northwesternissa ja Arton luokse New Yorkiin vuonna 1999. Rauhallisen ja luontevasti seurustelevan Jussin kanssa oli helppo mennä isojen starojen tähdittämiin tilaisuuksiin ja myöhemmin sitten lähestyä heitä esimerkiksi erilaisten kutsujen muodossa. Vaikka Jussi ei itse päätenyt tekemään lennokasta kansainvälistä uraa, hänen kovatoiminen lukeneisuutensa ja Arton mainitsema perusvarmuutensa kansainvälisessä seurassa tuki hienosti Arton, minun ja monen muun hänen opiskelijansa suunnistautumista Suomen ulkopuolelle.

Toinen hauska reissu tehtiin 90-luvun lopulla Nord- und osteuropäisches Forum für Philosophien kesäkouluun Latviaan. Kaunis Riika, Jürmalan loput-

tomat hiekkarannat, pölisevät maalaistiet Jussin Volkarilla ja sotaa edeltävälle ajalle jämähtäneet kylät oli hienoja kokea yhdessä, samoin tutustua Baltian ja Itämeren alueen kollegoihin ja opiskelijoihin. Koin tuossa yhteydessä vahvasti olevani Jussin oppilas. Järjestimme seuraavana kesänä Jussin ja Arton kanssa samaisen kesäkoulun Keuruulla, jonne ajoimme Jussin vanhaa ompeelukonetta muistuttavalla Amazonilla. Hienoja ja osin taianomaisia muistoja baltialaisesta ja suomalaisesta kesästä päivineen ja öineen.

Millainen Jussi oli luennoitsijana?

HI: No, eihän Hegeliäkään tunneta etupäässä virtuoosimaisena luennoitsijana. Jussin luennointityyli yliopistolla ei ollut sillä tavalla innostava kuin joidenkin säkenöivämmien esiintyvien. Enemmän se palkitsi keskittyntä kuuntelemista ja ajattelemista. En muista Jussin kuitenkaan koskaan luennoineen aiheesta, joka olisi tuntunut pinnalliselta, triviaalilta tai pikkumaisen tekniseltä. Olen sittemmin nähnyt Jussin esitelmöivän laajemmalle yleisölle, ja niissä tilanteissa Jussi tuntuu olevan enemmän omassa elementissään. Youtubesta löytyvä esitelmä keräilyn teemasta on Jussia yleisön edessä parhaimmillaan. Minulle Jussi näyttäytyy siinä juuri sellaisena kuin hänet muistan: viisaana, mielteliäänä, lämpimänä, pinnalta katsoen ujon oloisena mutta syvemmillä vakaalta ja varmalta. Jussi ei yritä briljeerata teknisillä yksityiskohdilla tai retorisilla tempuilla, ja moni asia jää avoimeksi. Jussi tahtoi harvoin antaa yksinkertaista ja varmaa vastausta johonkin kysymykseen. Joskus tämä tuntui opiskelijasta kieltämättä turhauttavaltakin, mutta kaiken huomioon ottaen se ei ollut varmaankaan huono juttu. Varmojen vastausten toittottajia kyllä riittää.

AL: Vastauksen voisi aloittaa luonnehtimalla Jussia epämuodollisissa keskusteluissa filosofien kanssa. Tällaisissa tilaisuuksissa Jussi oli nuoremmalle kollegalle luonteva selkänaja, kuvia kumartelemaan, eri näkökulmia ymmärtävä, ei päällekkäyvä sosiaalinen, mutta mukava kaikille – eikä jussimainen hymy koskaan ollut kaukana. Jussilla oli eräänlaista urheilijan kehollista itseluottamusta ja perusvarmuutta, joka huokui tällaisissa tilanteissa. Etenkin ennen väitöstään Jussi oli kuitenkin luennoitsijana tunnettu ”kainaloon puhujana”, jonka unelias puhe ei kuulunut toista riviä kauemmas. Liekö sitten niin, että kelle luoja suo vakituisen viran, hänelle suodaan myös kantavampi ääni, tai niin, että väitöskirjan loppuun saattaminen on ollut ajatuksellisesti kaoottista, koska väittelyn myötä habituksesta karsiutui enin hajamielisyyttä.

Kertokaapa lukupiireistä.

HI: Ensimmäinen lukupiiri, johon osallistuin, kokoontui Jussin työhuoneessa muistaakseni kerran viikossa vuonna 1989. Anni Lemiläisen aloitteesta lukupiirin aihe oli Deleuze, ja tarkoitus oli kai lukea kaikki hänen teoksensa. Paljon niitä luettiin, suurinta osaa en varmaankaan

ymmärtänyt enkä lopulta syttynyt Deleuzesta, mutta savua tuotimme valtavasti: kahden tunnin aikana kukin viidestä osallistujasta poltti varmaankin puolisen askia tupakkaa Jussin ahtaassa toimistossa. (Kurkkua kuivaa vieläkin, kun ajattelen Deleuzea.) 90-luvun alkuvuosina luettiin sitten Lyotardia, Jussi Vähämäen inspiroimana italialaisia Vattimoa, Agambenia ja Severinoa ja näiden jälkeen Heideggeria, jälkimmäistä aika laajasti.

Jussin vakiokommentti oikeastaan kaikissa näissä seuroissa oli suunnilleen: joo, eipä näistä oikein ota selvää, ellei ole lukenut Hegeliä. Niinpä me opiskelijat vaadimme seminaaria *Hengen fenomenologiasta* ja sitä sitten käsiteltiin Jussin johdolla kaksi, vai olisiko ollut peräti kolme lukukautta. Sen jälkeen luettiin Hegelin *Oikeusfilosofia*, josta oli juuri ilmestynyt Markus Wahlbergin suomennos, sekä Jussin valmisteleva käännös *Glauben und Wissenistä*. Toki Kantiakin luettiin, ja siitä eteenpäin Jussilla oli saksalaista filosofiaa kohtuullisesti tuntevia opiskelijoita (vaikka *Hengen fenomenologiasta* aika iso osa olikin mennyt yli hilseen), joille Jussin luomat yhteydet Saksaan ja erityisesti Münsteriin sopivat mainiosti. Jokunen vuosi myöhemmin, kun olimme Arton kanssa jo Jussin kollegoja, luimme pienemmässä piirissä *Ensyklopedian Logiikan*. Australian melko koulumaisessa ja kolmen tai neljän vuoden perustutkinnon ympärillä pyörivässä systeemissä ei voi kuin hämmästellä, mitä kaikkea saimme Jussin vetämänä tuolloin lukea ja oppia.

AL: Menetelmänä Hegel-piireissä oli toisinaan tehdä raakakäännöstä sitä mukaa kun etenimme, systemaattisimmin kai *Ensyklopedian Logikasta*, mutta se jäi kollektiiviseksi raakakäännökseksi. Opiskelijana *Hengen fenomenologiasta* ei meinannut tajuta juuri mitään, mutta siellä oli mehukkaita pätkiä ja hyvät kommentaarikirjat antoivat joitain mahdollisia tulkintoja. Jussin kääntämä *Glauben und Wissen* piti käsittääkseni olla lähellä julkaistavasta tekstistä 90-luvulla.

Haluaisitteko vielä sanoa, missä suhteessa pidätte Kotkavirtaa esikuvananne?

AL: Pari asiaa tulee heti mieleen: ihailtavan rohkea oman tiensä kulkija seurattessaan kiinnostuksensa kohteita sekä klassikkotekstien merkitystä ja omakohtaisuutta filosofissa korostava ajattelija.

HI: Edelleenkin monessakin suhteessa. Ajattelijana Jussi ei ollut koskaan dogmaattinen tai kapeakatseinen. Ihmisenä ja ystävänä hän oli lämmin. Joitakin asioita tietysti voi ihailia, vaikkei niitä voi varsinaisesti pitää esikuvallisina, koska ne ovat niin sidoksissa ainutkertaiseen kohtaloon, tuuriin ja elämäntapaaleeseen. Jussi kirjoittaa omista opettajistaan yllä mainitussa *Miten meistä tuli filosofian tohtoreita* -kirjan tekstissään seuraavasti: ”Tärkeitä opettajia Käytännöllisen filosofian laitoksella minulle olivat Ilkka Patoluoto ja Jussi Tenkku, joiden oppineisuus ja henkilökohtainen viehättävyys tekivät syvän vaikutuksen.” Voin sanoa saman Jussista. Hän teki minuun syvän, unohtumattoman vaikutuksen, joka on kantanut ja tulee kantamaan.

AJATTELUN TAIDOT TUTUIKSI



NIIN & NÄIN

ROGER SUTCLIFFE,
TOM BIGGLESTONE & JASON BUCKLEY

AJATTELUN PERUSASKELEET

Käytännön opas metakognition
opettamiseen

(Thinking Moves A-Z. Metacognition Made Simple, 2018)

Suom. Meeri Friman, Matias Moisio &
Tuukka Tomperi
Toim. Tuukka Tomperi
71 sivua
ISBN 978-952-7189-77-1
Sähkökirja 978-952-7189-78-8

15€

-25 % kestopilajalle

Sähkökirja 10 €

Ajattelumme kulkee enimmäkseen itsestään, ajattelua sen kummemmin ajattelematta. Mutta entäpä jos pyrimme tietoisesti ajattelemaan taitavasti ja monipuolisesti? Millaisin askelin, liikkein ja siirroin ajattelu silloin etenee? Miten ajattelun ajattelmista voi opettaa?

Ajattelun perusaskeleet on erittäin helppokäyttöinen opas ajattelun perustaitoihin ja niiden opettamiseen. Kirjassa esitellään 26 ajattelun perusliikettä, joista mutkikkaatkin ajatuskulumme muodostuvat.

Ajattelumuodot selitetään havainnollisesti ja monipuolisesti nimitysten, kuvien ja kuvausten avulla. Niiden oppimista tukevat yksinkertaisen käytännölliset harjoitukset.

Kirjoittajat ovat ajattelutaitojen opetuksen kekseliäitä ja tunnettuja brittiläisiä edelläkävijöitä. Tuhannet opettajat opiskelijoineen ovat jo hyötäneet heidän ideoistaan.

Ajattelun opettaminen voi olla helppoa ja hauskaa!

ATTE KOSKINEN

Kohti mielekästä kanssaoloa

Jean-Luc Nancy, *Singulaarinen pluraalinen oleminen*. Suom. Anna Nurminen & Viljami Hukka. Tutkijaliitto Helsinki 2021. 268 s.

Elokuussa kuolleen Jean-Luc Nancyn (1940–2021) *Singulaarinen pluraalinen oleminen* on teos, josta on vaikea kirjoittaa arviota¹. Suomentajat toteavat saatesanoissaan: ”Tämän käännöksen tarkoitus ei ole niinkään välittää jotain ajatusta kuin saada lukija ajattelemaan teoksen kanssa” (5). *Singulaarisen pluraalisen olemisen* lukeminen todella on enemmän ajatteluun osallistumista kuin valmiiksi ajattelun omaksumista. Tämä luo haasteen kritiikille tekstilajina: kuinka kirjoittaa teoksesta, joka ei tyyty vain tarjoilemaan kirjoittajansa valmiita ajatuksia, vaan kutsuu lukijansa mukaan ajatteluun, jokaisella lukukerralla, jokaisen lukijansa kanssa?

Tämän lisäksi kieli itse on teoksessa tärkeässä roolissa, sekä ajattelun aiheena että Nancyn ajattelun keskeisenä työkaluna. Jälleen suomentajat toteavat: ”*Singulaarisen pluraalisen olemisen* kääntäminen oli koko kirjan ajatteluun uudestaan suomeksi” (6). Kuinka kirjoittaa kirjasta – sanoja sanoista –, jossa kieli ja kommunikaatio ovat näin keskeisessä roolissa, harjoittamatta väkivaltaa kirjan esittämää ajattelua ja sen muotoja kohtaan? Ainoa vaihtoehto tuntuu olevan kirjoittaa kirja-arvion sijasta jotain, joka on kenties lähempänä kanssa-ajattelua. Kanssa-ajattelun teeman mukaisesti tuon myös keskivertoarviota suoremmin tekstini osaksi toisia aihetta käsitteleviä tekstejä.

Kaikki tämä – yhdessä ajattelu, kieli, kommunikaatio – on Nancyn teoksen ytimessä. Pohjimmiltaan *Singulaarinen pluraalinen oleminen* (tästedes lyhyesti *SPO*) on yritys aloittaa ajattelu uudelleen. Nancy tavoittelee uutta ”ensimmäistä filosofiaa”, jonka perustana on eponyminen singulaarinen pluraalisuus,



olemassaolo kanssaolemisena. Esipuheessaan hän muotoilee tämän myös yritykseksi kirjoittaa Heideggerin *Oleminen ja aika* uudelleen ”kanssaolemisen pohjalta” (21).

Ennen *SPO*:n muiden aiheiden käsittelemistä on avattava ajatusta kanssaolemisesta. Kyseessä on Nancyn ehdotus uudeksi fundamentaaliontologiaksi, jonka perusajatuksen Anna Tuomikoski on avannut niin onnistuneen selkeästi, että lainaan häntä tässä suosiolla pidemmältä: ”Nancyn ontologian perusväite on siis se, että ’oleminen’ ei ole yksi: olevien moneus ei ole sattumaa, vaan *välttämätöntä*. Olemisen monikollisuuden aksioma on ymmärrettävä kaikessa radikaaliudessaan: oleminen ei ole yksi perimmäinen substanssi, josta kaikki lukuisat ovat olisivat osallisia, eikä se ole myöskään jonkinlainen kaikkien olevien yhteenlaskun lopputulema. Sen sijaan olemisen olemus on kanssaoleminen – missä ’kanssa’ (*l’avec*) muodostaa olemisen eikä suinkaan ole jotain olemiselle ulkoista, sattumanvaraista yhteen-

keräytymistä, jotain olemiseen jälkikätehen lisättyä.”²

Hierarkkisesti ajateltuna oleminen yhtenä perimmäisenä substanssina tarkoittaisi jotain, joka ”sijaitsee” kaikkien olevien ”takana” tai ”alla”, ajallisesti olevia edeltäen, ja josta ovat tavalla tai toisella ”saavat olemisensa”. Oleminen olevien yhteenlaskettuna lopputulemana taas tarkoittaisi jotain, joka ”sijaitsee” kaikkien olevien ”edessä” tai ”yläpuolella”, ajallisesti niiden jälkeen, ja joka olisi jotain ”enemmän” kuin ovat itse. Nancyn käsitys olemisestä – oleminen kanssaolemisena – tarjoaa tällaisen vertikaalisen hierarkian sijaan horisontaalisen tavan ajatella olemista. Oleminen kanssaolemisena ei ole jotain olevia ”enempää” tai ”vähempää”, mitään niiden ”ala-” tai ”yläpuolella” olevaa saati jotain olevia ajallisesta edeltävää tai niiden jäljessä tulevaa. Kanssaoleminen on olevien keskinäisyyttä ja ajallisesti yhteneväistä tämän keskinäisyyden kanssa.

Oleellista on myös, että Nancyllä oleminen ei ole koskaan staattista, vaan aina dynaamista, tapahtuvaa ja ulospäin suuntaavaa. Oleminen on se, joka suuntaa olevan kohti maailmaa, joka avaa sen maailmalle eli toisille oleville ja mielekkyydelle. Tiiviimmillään Nancy muotoilee asian näin: ”*Olla’ ei ole nimi koostumiselle vaan hajalleen asettumisen verbi*” (158). Olevat ovat hajallaan, asettuneet hajalleen, niiden olemisen tapa on toinen-toistensa-kanssa-olemista ja ne avautuvat toisilleen. ”Asioiden välissä ei ole mitään – mutta tämä väli syntyy niiden avautuessa kohti toisiaan; asiat puolestaan *ovat* vain tästä välistä ja kosketuksesta käsin. Vaikkei olemista ole muualla kuin asioissa, asiat alkavat olla vain keskinäisistä

kosketuksistaan käsin. Olevat syntyvät koskiessaan toisiaan.”³

SPO:n painokkain ydin on kuitenkin ’mieli’, kreikan *nous*, ja täten homografisesti myös ranskan *nous* eli ’me’. *SPO* alkaa väitteellä, jonka mukaan me, nykyihmiset, ”olemme kadottaneet mielekkyyden, että olemme vailla mieltä” (35). Nancyn vastaus tähän väitteeseen on, että meillä ei ”ole” mieltä, koska me itse olemme mieli. Hän ei tarkoita, että olisimme jollain tapaa (tai jossain mielessä) mielen sisältö, että löytäisimme jälleen mielekkyyden, merkityksellisyyden tunnun, itsestämme, kääntymällä sisäänpäin itseemme. Nancylle mieli on jotain paljon avoimempaa ja ennen kaikkea sosiaalisempaa: ”me olemme mieli siinä mielessä, että olemme se elementti, jossa merkityksiä voidaan ylipäätään tuottaa ja panna kiertoon” (35). Me siis olemme mieli merkitysten ja ennen kaikkea merkityksellisyyksien tuottamisen ja välittämisen tilana ja mahdollistajina. Me olemme ”kommunikaation’ paljas ja ’sisällyksetön’ kudelma” (70).

Paljaus ja sisällyksettömyys ovat tässä avainsanoja. Nancylle mielessä ei ole kyse mistään perimmäisestä merkityksestä, mistään tietystä, jota kommunikoitaisiin, vaan kommunikaatiosta itsestään. Hän sanookin toisaalla, että kyse on pikemminkin viestimisen faattisesta kuin semanttisesta ulottuvuudesta.⁴ Faattinen tarkoittaa kommunikaation muotoa, jonka tarkoituksena ei ole välittää merkityksiä vaan pitää viestintäväylä yllä ja auki, toisin sanoen tarjota mahdollisuus informaation välittymisen jatkumiselle tai alkamiselle. Tervehtiminen on tästä malliesimerkki.

Tässä mielekkyys kietoutuu kanssaolemiseen: ”[m]ieltä ei ole, jos mieli ei ole jaettua – ei siksi että olisi

jokin perimmäinen tai ensimmäinen merkitys, joka olisi kaikille oleville yhteinen, vaan siksi että *mieli itse on olemisen jakamista*” (36). Avautumalla toisillemme luomme mielekkyyttä, otamme ikään kuin osaa toisiimme, ja teemme näin olemisesta(mme) mielekstä. Olemisen mieli löytyy kanssaolemisesta.

Susanna Lindberg kuvaa tätä kauniisti: ”Mieli [...] on loputonta taipumista, olemista kohti jotain ja pois päin jostain, suhtautumista johonkin. Taipuminen sijasta toiseen ja sijalta toiselle on kunkin asian alkuperäinen ero itseensä nähden. [...] Kunkin asian ydin, sen ’itse’, ei ole koskaan nominatiivissa, liikkumattomana kohteena. Se elää koko ajan taipumalla sijasta toiseen: se on itsestään, itsessään, itselleen, itsensä, itseksen ja niin edelleen – loputtomassa liikkeessä. Sen oleminen on aina transitiivista: se *on* olemistaan, ikään kuin oleminen ’tekisi’ olemista – mutta nyt ei ole kyse aktista. Asian ydin *itseään*: se ei vain olla möllötä, vaan eräällä hyvin kevyellä tavalla se ’luo itseään’ itseksen taipumalla itsensä ympäri kuin DNA-kaksoiskierre.”⁵ Mieli on taipumista, ennen kaikkea toisia kohti.

Suomen kielestä sattuu löytymään mainio sana kuvaamaan ihmistä joka, syystä tai toisesta, ei avaudu toisille eikä ota osaa yhteiseen kanssaolemiseen, joka ikään kuin jättäytyy olemisesta: umpimielinen. ”Umpimielinen” tarkoittaa ajatuksensa salaavaa, eristäytynyttä, sulkeutunutta, ja kirjaimellisesti jotakuta, jonka mieli on umpeutunut. Jotakuta, joka ei avaudu muille eikä jaa olemistaan. Umpimielinen ei ota osaa merkitysten tuottoon ja kiertoon, kanssaolemiseen. Mieli joka pysyy nominatiivissa on umpinainen, ehkä jopa ummehtunut.

Vaikka Nancy ajattelu *SPO*:ssa

on varsin abstraktia ja käsitteellistä, on se helppo hyväksyä palautettuna välittömän arkielämän tasolle. Ihmisten kanssa oleminen on varsin yksiselitteisesti mielekstä, se luo tunteen mielekkyydestä, merkityksestä, siitä että on väliä. Ollessani toisten kanssa on välillämme aina etäisyys, ja tuosta etäisyydestä syntyy mielekkyys. On jotain mitä jakaa, ja mahdollisuus kurottaa tuon etäisyyden yli. Tuo etäisyys, tuo väli, on se josta käsin ylipäätään olemme. Ilman tätä etäisyyttä ei olisi merkitystä tai mielekkyyttä. Ilman tätä väliä ei millään olisi väliä.

Vitteet & Kirjallisuus

- 1 *Singulaariseen pluraaliseen olemiseen* sisältyy kaiken kaikkiaan viisi esseettä. Nimikkeessee vie kirjan pituudesta noin kaksi kolmasosaa. Loput neljä esseettä käsittelevät aiheita kuten suvereenius, sota ja monikulttuurisuus. Tilan takia keskityn arviossani ainoastaan nimikkeesseeeseen, joka on teoksen filosofinen pääanti ja fokus.
- 2 Anna Tuomikoski, ”Jean-Luc Nancyn ontologian eetos ja praxis”. *Tiede & edistys* 2/2013, 95–107, 99.
- 3 Susanna Lindberg, *Filosofien ystävyys. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy ja yhteisön kaksi mieltä*. Tutkijaliitto, Helsinki 1998, 84.
- 4 Jean-Luc Nancy, *Heideggerin ”alkuperäinen etiikka”*. Loki-kirjat, Helsinki 1998, 62.
- 5 Lindberg 1998, 85–86.

SOFIA BLANCO SEQUEIROS

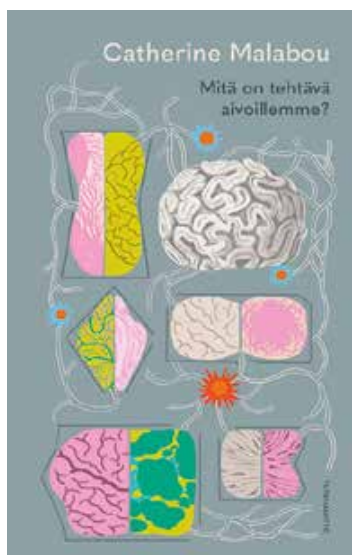
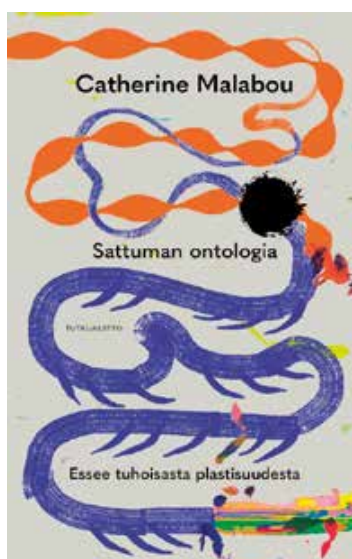
Joustava, mukautuva ja räjähtävä ihminen

Catherine Malabou, *Mitä on tehtävä aivoillemme?* (Que faire de notre cerveau? 2004/2011).
Suom. Eetu Viren. Tutkijaliitto, 2021. 120 s.

Catherine Malabou, *Sattuman ontologia* (Ontologie de l'accident, 2009).
Essee tuhoisasta plastisuudesta. Suom. Eetu Viren. Tutkijaliitto, 2021. 82 s.

Ranskalaisfilosofi Catherine Malaboun *Mitä on tehtävä aivoillemme?* ja *Sattuman ontologia*. *Essee tuhoisasta plastisuudesta* tarkastelevat neurotieteiden ja poliittisen filosofian kytköksiä. Keskeinen tutkimuskohde molemmissa teoksissa on plastisuus, eritoten sen ilmeneminen aivoissa. Plastisuus yhdistää neurotieteet ihmisen poliittiseen olemassaoloon; käsitteen ja ilmiön kautta voidaan ymmärtää aivan erityisellä tavalla sekä aivoja että poliittista todellisuutta ja siten ihmisyyttä. Malaboun mukaan plastisuus ilmenee aivoissa omanlaisenaan, uniikkina vapautena. Teoksissa aivojen vapaus on avain ihmisen poliittiseen vapauteen.

Malaboun neurofilosofia sisältää niin poliittista filosofiaa kuin tieteenfilosofiaakin, ainakin kun tieteenfilosofia ymmärretään sanan laajassa merkityksessä tiedettä eri kulumista käsittelevänä filosofiana. Teoksissa on klassisten filosofisten tutkielmien piirteitä: Malabou ei keskity siihen, ovatko hänen argumenttinsa neurotieteestä loogisesti päteviä tai reflektioivatko ne tarkasti neurotieteen kehitystä. Sen sijaan hän rakentaa uudenlaista ajattelutapaa ja filosofista järjestelmää keskittyen siihen, kuinka neurotieteiden vapauden sekä poliittisen vapauden yhteyksiä voi ja kannattaa ajatella. Malabou ei siis tyydy yksittäisten neurotieteellisten mallien tutkiskeluun, vaan rakentaa uutta ymmärrystä ihmisestä biologisena ja kulttuurisena olentona. Analyytisten tieteenfilosofien kannattaa siis laittaa suurennuslasi piiloon näitä teoksia lukiessa.



Plastisuus: alistumista, luovaa räjähtelyä ja paljon muuta

Teoksen *Mitä on tehtävä aivoillemme?* keskeinen argumentti on, että aivojen potentiaalia inhimillisen vapauden lähteenä ei ole kunnolla ymmärretty siitä huolimatta, että neurotieteet ovat ottaneet huomioon kehitysaskeleita aivojen ymmärtämisessä biologisena organismina. Malabou korostaa, ettei biologiaa ja kulttuuria voi ”enäätä” pitää toisilleen vastakkaisina ymmärrystapoina ihmisyyteen, vaan ne kuuluvat peruuttamattomasti yhteen. Ihminen on kulttuurinen ja biologinen olento, eivätkä nämä poissulje toisiaan. Avain tämän ymmärtämiseen piilee plastisuudessa.

Yleisesti ottaen plastisuus tarkoittaa neurotieteissä aivojen muotoutuvuutta ja sopeutuvuutta muualla kehossa sekä ihmisen ympäristössä tapahtuviin muutoksiin. Aivojen kehitys on riippuvaista tästä elimen kyvystä itse muuttaa itseään luomalla ja uusintamalla neuronaalisia kytkentöjään. Malabou rakentaa analogian, jossa plastisuus sekä aivoissa että poliittis-kulttuurisissa järjestelmissä merkitsee yhtäältä kapitalismin mukana levinnyttä diffuusua, joustavuutta vaativaa ja näennäistä hierarkiattomuutta vaalivaa vallankäyttöä. Samalla plastisuus merkitsee aivojen ja ihmisen kykyä antaa itselleen uusi muoto räjäyttämällä vanha sen tieltä.

Malaboun mukaan uusi neurotieteellinen tutkimus osoittaa, ettei aivojen kyky luoda muotoaan riippu yhtä deterministisistä periaatteista kuin on aiemmin ajateltu.

Plastisuutta ei pidä ymmärtää joustavuutena, alistumisena kapitalismille ja sen alituisille vaatimuksille mukautuvuudesta. Oikein ymmärrettynä plastisuus merkitsee oma-toimista ja omaehtoista muodon antamista uudentalaiselle poliittiselle todellisuudelle, kapinointia kapitalismia vastaan. Ristiriita alistumisen ja räjäyttelyn, sopeutumisen ja muovautuvuuden välillä motivoi molempia teoksia: ”Näyttää mahdolltomalta saada selville, onko plastisuus uuden kapitalismin subjektiivinen käänös vai merkki sen ristiriitaisuudesta”, Malabou kirjoittaa. Hän kysyy: ”Muodostaako se globalistuneen talouden uuden fetissin – ei enää ajattelevia subjekteja vaan tottelevaisia aivoja – vai määritteleekö se päinvastoin samanaikaisen muotoilemis- ja räjähdysvoimansa ansiosta ennennäkemättömän vastarinnan mahdollisuuden?” (14)

Toinen teos, *Sattuman ontologia. Esse tuhoisasta plastisuudesta* tutkii plastisuuden kykyä tuhoon. Teos on ensimmäistä virtaviivaisempi ja paremmin kiinni yhdessä tutkimuskysymyksessä. Malabou käyttää filosofiaa ja kaunokirjallisuutta kysyäkseen, millä tavalla ihmiselämään kuuluva satunnaisuus ja muutos, aina onnettomuuksista sairastumiseen ja vanhenemiseen, liittyy aivojen plastisuuteen. Teoksen alussa Malabou huomauttaa, että plastisuudesta puhutaan usein vain positiivisin sävyin, aivoja rakentavana voimana. ”Kukaan ei spontaanisti tule ajatelleksi tuhon plastista taidetta. Kuitenkin myös sellainen on olemassa. Hajalle lyöty naama on yhä kasvot, tynkä on yhä muoto, traumatisoitu psyyke on yhä psyyke.” (9) Juuri tätä tuhon plastista taidetta ja sitä tutkivaa filosofiaa Malabou teoksessaan kehittää.

Tiede ja neuronaalinen vapaus

Malaboulle neuronaalinen vapaus mahdollistaa poliittisen vapauden, ihmisen mahdollisuuden ottaa ohjat omiin käsiinsä ja etsiä uudenlaista poliittista olemista. Filosofin perus-

telee väitteensä neurotieteellisillä artikkeleilla ja tutkimustuloksilla, joista löytää ja johtaa erilaisia poliittisia ja filosofisia periaatteita. Näin ymmärrettynä Malaboun projekti rakentuu tieteen, ontologian ja metafysiikan yhdistämiselle.

Omaa tutkimustaustaan vasten tämä on hyvin haastava lähtökohta. Tieteen tutkimustulokset eivät periaatteessa oikeuta päätelmiä inhimillisen todellisuuden ontologiasta tai metafysiikasta ilman mittavia taustaoletuksia, jotka taas vaativat oman oikeutuksensa. Mikäli filosofisen argumentaation oikeutusta arvioidaan analyttisen puristisesti, ei neurotieteen tutkimustuloksista voida suoraan johtaa plastisuuden, joustavuuden tai vapauden metafysiikkaa. Tässä mielessä Malaboulla on suuria hankaluuksia oikeuttaa väitteitään plastisuudesta, puhumattakaan argumenteista, jotka käsittelevät tieteen ja politiikan, biologian ja kulttuurin yhteyksiä ja niiden kytköksiä plastisuuteen. Analyttinen tieteenfilosofi, joka unohti laittaa villasukat jalkaan ja diffuuserin tuhisemaan, joutuu teoksen aikana koville.

Puristiset vaatimukset argumenttien oikeudesta eivät kuitenkaan näyttäyty erityisen mielekkäinä tapoina arvioida Malaboun teoksia. Malabou on tietoinen argumentatiivisista riskeistä, joita hän ottaa. Hänen päämääränään on saada lukija ajattelemaan neuronaalista subjektia, erilaisten hallinnan mekanismien alaista, biologisissa ja kulttuurisissa järjestelmissä elävää ihmistä. Hän haluaa kasvattaa *aiivotietoisuutta*, uudenlaista ymmärrystä ihmisestä ja hänen biologisesta pohjastaan. Vaikka neurofilosofinen projekti käyttää materiaalinaan neurotieteiden tutkimustuloksia, esittää se myös kritiikkiä tiedettä kohtaan. Malabou muun muassa arvostelee tieteen alistuneisuutta kapitalismin levittämälle joustavuusdiskursseille. Kritiikin ei ole tarkoitus tehdä tiedestä parempaa, vaan muuttaa tieteellisen ajattelun perustuksia. Tällöin väitteiden on irtauduttava tieteestä ja siirryttävä metafysiikkaan, jotta kritiikki todella puree.

Teoksen tapa käsitellä tiedettä

herättää muitakin kysymyksiä. *Mitä on tehtävä aivoillemme?* julkaistiin alun perin vuonna 2004 ja hieman korjattu laitos vuonna 2011. Suomennos perustuu jälkimmäiseen versioon. Neurotieteet ovat tästä toki kehittyneet. Kehitys ei mitätöi teosten filosofiaa saavutuksia, mutta asettaa neurotieteitä ja aivotietoisuutta käsittelevät argumentit uuteen valoon. Lukija joutuu pohtimaan, missä määrin filosofian kyky käsitellä tieteenalaa ja sen yksityiskohtia on tieteenalojen kehityksen aikana muuttunut.

Toisaalta Malaboun teosten keskeisimmät argumentit ovat jossain määrin neurotieteiden kehityksestä riippumattomia. Hän toteaa, että inhimillisen olemisen biologinen pohja ymmärretään yhä väärin, vastakohtana ihmisen kulttuuriselle olemassaololle. Samalla Malabou korostaa, ettei neuronaalista vapautta ole otettu tosissaan, ja että juuri näin pitäisi tehdä, jotta plastisuus saati biologian ja kulttuurin yhteydet voidaan todella ymmärtää. Neurotieteiden kehitys ei näitä keskusteluja ole liiemmin kehittänyt, mikä taas vahvistaa Malaboun teesejä ja tiedekritiikkiä.

Eetu Virenin suomennostyö on tuttuun tapaan erinomaista. Kerran aivokuvantamiseen liittyvä käsite ”vaste” on suomennettu ”vastineeksi”; välillä ranskan kielioppi, tai kenties Malaboun koukeroinen tapa kirjoittaa, tuntuu kuultavan suomen alta. Nämä ovat kuitenkin pieniä seikkoja suhteessa siihen, kuinka onnistunut suomennos on.

Kaiken kaikkiaan Malaboun teokset ovat innostavaa luettavaa. Kummankin teoksen vahvuus piilee vakavuudessa, jolla Malabou käsittelee teesejään neuronalisesta ja kulttuuris-poliittisesta plastisuudesta sekä vapaudesta. Filosofin kartoittaa järjestelmällisesti plastisuuden eri merkityksiä ja rakentaa ymmärrystä maailmasta, joka on aiempaa vapaampi ja omaehtoisempi. Teokset tekevät sen, minkä filosofia parhaimmillaan: ne pakottavat lukijan päättämään irti totutuista ajattelutavoista ja kohtaamaan uudenlaisen ymmärryksen omasta todellisuudestaan.

MARIA VALKAMA

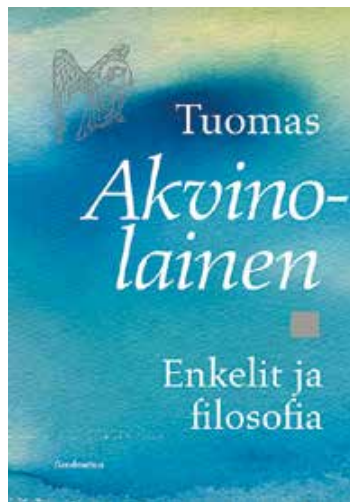
Skolastiikan kirkkaus ja vaatimus

Tuomas Akvinoalainen. *Enkelit ja filosofia* (Osa teoksesta *Summa theologiae*).
Suom. Reijo Työrinoja. Gaudeamus, Helsinki 2021. 304 s.

Keskiaikainen logiikka on aivan suotta huonossa maineessa. Tuomas Akvinoalaisen (n. 1225–1274) *Summa theologiae* ei toki ole kaikkein helpointa luettavaa länsimaisen filosofian historiassa. *Summa* ja sen tänä syksynä suomennettu angelologinen osio *Enkelit ja filosofia* antavat kuitenkin todella hienon ja omintakeisen näkökulman keskiajan kristillisen teologian ja aristoteelisen ajattelun luovaan yhdistelmään.

Vaikka Tuomas pohjasi logiikassa ja metafysiikassa Aristoteleen ja hänen kommentaattoriensa (etupäässä arabifilosofi Averroësin) tuotoon, hän ei epäröinyt muotoilla antiikin oppeja kristinuskon kanssa yhteensopiviksi. Luottamus suurten muinaisten ajatteluun oli kova. Tämä liittyy erääseen olennaiseen seikkaan, joka erottaa Tuomaan ajattelun modernista logiikasta: järjellinen on hyvää ja totta ja hyvä on järjestänyt, eikä näitä ole erottaminen toisistaan muutoin kuin niitä käsittelevien sielunkykyjen perusteella. Tuomas kirjoittaa esimerkiksi: ”Ilman lisämääreitä ymmärryksen kohteena on tosi ja tahdon kohteena hyvä, jotka molemmat ovat olevan kanssa vaihdettavia.” (100–101) Edelleen, ”hyvä ja tosi ovat kohteen suhteen keskenään vaihdettavissa, niin että sen, mikä on hyvää, intellekti ymmärtää totena, ja sitä, mikä on totta, tahto haluaa hyvänä.” (161)

Moraaliajattelun kategorinen leikkaaminen irti järjestelmästä mieltämisestä ei tule siis Tuomaan ajattelussa kuuloonkaan, mutta tämä seikka ei toisaalta lopulta aiheuta ristiriitaa hänen päätelmiinsä. Tästäkin syystä *Enkelit ja filosofia* -teoksen lukija saa tovin ihmetellä ennen kuin löytää kirjan metodisen linjan.



Analyysi ja kvestiotyyli

Aluksi Tuomaan formaalinen tyyli voi vaikuttaa vieraannuttavalta. Jokainen teema alkaa käsiteltävän kvestion (lat. *questio*, kysymys) esityksellä ja täsmennyksellä, ennalta jo hiukan aavisteltavissa olevaa loppulemaa vastaan esitettävillä väitteillä ja lopputulemaa puoltavalla lausumalla eli monesti kirjallisuusviitteellä. Tämän jälkeen Tuomas vastaa kohta kohdalta näihin mahdollisiksi toteamiinsa tai kirjallisuudesta päätelmiinsä vastaväitteisiin. Rakente voi kuulostaa kankealta, mutta totuttelun jälkeen se kuitenkin auttaa selkiyttämään argumentaation rakennetta ja tekee tekstistä jopa helpommin luettavaa.

Jännittävämpiä ovatkin lopulta Tuomaan argumentaation perusteet: hän myöntää, postuloi tai kieltää väitteitä yhtä lailla sekä aristoteelisen syllogistisen logiikan perusteella – joskin premisit voivat paikoitellen vaikuttaa kummilta – että vetoamalla auktoriteetteihin aina kirkkoisista Pseudo-Dionysiukseen ja lopulta Raamattuun. Toistuvia

väitteiden todentajia ovat esimerkiksi Augustinus, Gregorius, Ambrosius, Johannes Damaskolainen, Isidorus, Origenes ja tietenkin itse Aristoteles, johon Tuomas viittaa ykskantaan sanalla ”Filosofi” isolla alkukirjaimella. Onpa jopa Platonkin päässyt kaanoniin. Murska-argumentti Tuomaalle kuitenkin on, jos jokin ajattelutapa ei ole yhteensopiva kirkon opetuksen tai Raamatun kanssa.

Tällainen auktoriteettivetoinen todistamistapa voi hyvinkin kuulostaa mielivaltaiselta ja epäkriittiseltä muttei välttämättä ole sitä. Tuomaan päämääränä ei ole tuottaa yksikaistaista matemaattisen logiikan seuraantoa vaan pikemmin valtava mutta koherentti systeemi. Tämän systeemin kantavina rakenteina ovat sekä syllogistiikka ja Aristoteleen ajattelu että kirkkoisat ja Raamatun ja kirkon opinkappaleet. Samalla Tuomas kuitenkin muotoilee systeemiinsä seuraannoksi: kvestiot ja niiden ratkaisut pohjaavat jatkuvasti kaikkeen siihen, mitä edellä on todistettu, mutta samalla kokonaiskuva kehittyy ja täsmentyy.

Ovatko enkelit postulaatteja?

Eräs kysymys, joka kenties herää lukiessa *Enkelit ja filosofia* -teosta on, liekö mitään perusteltua syytä olettaa enkeleiden olevan ylipäättään olemassa. Tämän jälkeen voi mietittyä, mitä niiden olemassaolo kirjassa mainituilla ehdoilla tarkoittaisi. Tuomas määrittelee enkelit luoduiksi, järjestäytyneiksi mutta ruumiittomiksi olioiksi, joiden oleminen ja toiminta ajassa ja paikassa seuraavat suoraan niiden voimasta ja tahdosta. Luotuina olentoina ne eivät kui-

tenkaan voi olla kaikessa, kaikkialla tai tietää ja tuntea kaikkea.

Tuomaan esittämä, Jumalan olemukseen pohjaava ontologinen perustelu enkelien olemassaolon välttämättömyydelle onkin perin omintakeinen:

”On välttämätöntä, että ruumiittomia luotuja on olemassa. Luomisessa Jumalan ensisijainen päämäärä on hyvä, ja se on hänen jäljittelemistään. [...] Jumala aiheuttaa luodut intellektinsä ja tahtonsa kautta [...]. Tästä syystä universumin täydellisyys vaatii, että intellektuaalisia luotuja on oltava olemassa.” (54)

Tässä ainoa ongelma ei ole ruumiillisuuden tai olemassaolon määrittelmä vaan tahdon, etiikan, ontologian, teologian ja loogisen välttämättömyyden niputtaminen. Tätäkään ei ole välttämättä syytä katsoa Tuomaan ajattelun puutteeksi – ehkä juuri päinvastoin. Koska näin voi ajatella, on syytä vähintäänkin kokeilla seurata ajatusta. Jos Akvinoalaisen enkelianalyysistä jotain epäilyttävää keksii, se lienee välillä esiin nouseva enkelien ominaisuuksien ja kykyjen johtaminen demoneja käsittelevästä kirjallisuudesta. Taustalla toki on kelvokkaasti taustoitettu ajatus, että ”demonit” ovat langenneita enkeleitä. Itse lankeaminen eli tahdon väärä suuntautuminen ei kuitenkaan vaikuta enkelin olemukseen eli hänen kognitiivisiin kykyihinsä ja alkuperäyhteyteen Jumalan kanssa.

Enkelien olemassaolon välttämättömyyden perusteita ei välttämättä ole helppo tajuta ilman taustoittavaa vakaumusta, jonka mukaan Tuomas nimeää aiheensa. Siitä huolimatta ahkerasti luettuna *Enkelit ja filosofia* selvittää paljon ajattelun ja filosofian historian rakenteista. Teologian merkitystä logiikassa ei ole syytä sivuuttaa, mutta teologiasta piittaamattoman ei myöskään tarvitse sivuuttaa Tuomaan ja enkelien merkitystä abstraktin argumentaation kehityksessä. Enkelien ontologisen statuksen määrittämisellä suuntaan tai toiseen ei lopulta ole juurikaan

merkitystä Tuomaan teoksen ymmärtämisen kannalta.

Substanssi, tila ja aika

Enkelit ja filosofia -kirjan ydinväittämät liittyvät nähdäkseni muutamaankin perustavaan aiheeseen. Varsin tiivistetysti muotoiltuna Tuomas aloittaa enkelien olemassaolosta ja olemuksesta analysoiden siinä sivussa ruumiillista olemista, jatkaa sen myötä aineettomiksi toteamiensa enkelien suhdetta paikkaan tilallisuuden mielessä, siirtyy sitten tietoisuuteen ja tietoisältöihin ja lopulta yhä enemmän opinkappaleisiin liittyviin seikkoihin kuten enkelien lankeamiseen ja sen vaikutuksiin.

Aineellisen olemassaolon Tuomas mieltää muodon ja aineen yhdistelmäksi, joka on aineen alisteisen luonteen vuoksi katoavainen. Enkeli sen sijaan on silkkä muoto ilman materiaa, ja siksi se on tuhoutumaton. ”Oleminen kuuluu muodolle itselleen, koska jokin on aktuaalinen sikäli kuin sillä on muoto. Aine taas on olevaa vain muodon aktina.” (66) Jos enkeli kuitenkin ottaa itselleen ruumiin, kuten Raamatun useassa kohdassa kerrotaan, se ei ole olemuksellisesti kytköksissä tähän ruumiiseen vaan liikuttaa sitä tahdollaan ja sijaitsee tämän ruumiin paikassa vain aksidentaalisesti (68–77).

Ruumiin jossain paikassa olemiseen Tuomas liittyy materian jaettavuuteen liittyvän kvantitatiivisuuden ja paikkaan rajoittumisen. Tämä rajoittuminen ja kvantitatiivinen määrittäminen suhteessa aineellisuuteen ei kuitenkaan voi koskea ruumiitonta enkeliä. Enkeli, joka on läsnä paikassa tahtonsa eli voimansa perusteella, ei suinkaan ole paikan rajoittama vaan kääntäen ennemminkin sisältää tahtomansa paikan:

”Ruumis on paikassa siten, että siihen liittyy kvantitatiivinen ulottuvuus. Mutta enkelissä ei ole tällaista kvantiteettia, vaan sen kvantiteetti perustuu sen voimaan. Tästä syystä enkelin sanotaan olevan jossain ruumiillisessa pai-

kassa, kun sen voima on tuossa paikassa millä tahansa tavalla. [...] Ulottaessaan voimansa ruumiilliseen olioon ruumiiton substanssi näet sisältää sen mutta ei ole sen sisältämä, sillä onhan sielukin ruumiissa sisältäen sen mutta ei ole sen sisältämä. Samalla tavalla enkeli on ruumiillisessa paikassa jollakin tavalla sisältäen sen mutta ei itse ole sen sisältämä.” (79)

Mielenkiintoisinta tässä Tuomaan teoksessa on kuitenkin ajassa olemisen ja liikkeen käsittely. Kuten edellä todettiin, enkeli ei sijaitse paikassa eli ”ole paikan kanssa yhteismitallinen” (85), jolloin sen liikkeen ei ole välttämättä oltava jatkuvaa – vaikka se voi enkelin tahdosta riippuen olla sitäkin. Enkelillä ei siis välttämättä ole nopeutta eikä kvantitatiivisia etäisyyksiä. Tässä kohdassa tilan, mielen ja ajan täsmällinen rinnastus on omalaatuinen:

”[S]ielumme voi siirtyä yhdestä ääripäästä toiseen kulkematta niiden välissä olevien paikkojen kautta. Voimme ajatella Galliaa ja sen jälkeen Syyriaa ajattelematta Italiaa niiden välissä. Siispä enkeli voi kulkea yhdestä ääripäästä toiseen kulkematta niiden välissä olevien paikkojen kautta.” (87–88)

Ja edelleen täsmentäen tilan ja ajan samastamista:

”[E]nkelin liikkeen aika voi olla epäjatkuva. Siten enkeli voi yhtenä hetkenä olla yhdessä paikassa ja toisena hetkenä toisessa paikassa olematta missään ajankohdassa niiden välissä. Mutta jos enkelin liikkeen aika on jatkuva, enkeli koko viimeistä nykyhetkeä edeltävässä ajassa käy läpi äärettömän määrän paikkoja [...]” (93)

Enkelin tilallis-ajalliseen liikkeeseen liittyvät siis Tuomaalla myös ”enkelin intellektuaaliset ominaisuudet”, koska enkelin tilassa oleminen aiheutuu yksinomaan sen tahdosta ja voimasta – joka aineettomalla olennolla on tietenkin

mielen ominaisuus. Näihin ominaisuuksiin ja langenneisiin enkeleihin keskittyvä analyysi on kirjan omittuisin ja dogmaattisin osuus, vaikka senkään merkitystä Tuomaan rakentamassa systeemissä ei ole syytä ylenkatsoa.

Hetkensä tietenkin on myös kirjan kognitioon ja käsitteisiin liittyvässä osassa: kun Tuomas ruotii, millä tavalla enkelin ymmärryksen moodeista voi puhua ihmisen ymmärrykseen sopivilla käsitteillä eli aktiivisena tietoisuutena ja passiivisena tiedostamisen potentiaalina, hänen lopputulemansa on tämä: ”Jos joku nyt haluaa kutsua näitä aktiiviseksi ja passiiviseksi ymmärrykseksi, hän käyttää näitä sanoja ekvivookkissa merkityksessä. Sanoista ei kuitenkaan tässä pidä tehdä ongelmaa.” (105) Lienee syytä uskoa Tuomaan ärtymykseen sanasaijartelua kohtaan ja sitä suuremmalla syyllä ottaa hänen käyttämänsä käsitteet todesta omassa asiayhteydessään.

Ekvivookkisuus ja muut vaikeudet

Eräs Tuomaan hämmäntävä käsite on juuri mainittu ”ekvivookkisuus”. Enkeleistä, niiden olemisen tavasta ja toiminnasta ei voi puhua täsmällisesti samoilla käsitteillä kuin ihmisistä, mutta muutakaan ilmaisuvaihtoehtoa ei ole käytettävissä. Tuomas ratkaisee käsitteiden epäkohdallisuuden nimeämällä ongelman ihmisen tietokykyyn sopivalla tavalla, eli tässä tilanteessa negaation kautta. Enkelin kykyjä tai toimintaa luonnehdittaessa sana ei voi merkitä samoin kuin ihmisistä puhuttaessa, mutta ihmiskieli ja -ymmärrys on ainoa meille mahdollinen väline. Siksi Tuomaalla jonkin sanan käytön kutsuminen ekvivookkiseksi tarkoittaa, että sana ei nimeä riittävästi vaan viittaa johonkin, mitä ei ole mahdollista käsitteellistää täsmällisemmin. Tässä analyttinen ajattelu rajautuu apofaattiseen teologiaan.

Toinen vieraan kuuloinen käsite on ”valaiseminen”. Pelkästään *Enkelit ja filosofia* -teoksen perusteella ei ole järkeä mahdollista päätellä

yksiselitteisesti, mitä sekä tiedostamiseen että itse omaksutun informaation toiselle jakamiseen liitetty käsite tarkoittaa, saati mikä osapuoli tiedostamistapahtumassa on aktiivinen. Tuomaan mukaan ihmisen tiedostaessa kohdetta kohde mukautuu ihmisen tietoisuuteen, ja samalla ”ymmärrys aktuaalisena on ymmärretty kohde aktuaalisena – ei kuitenkaan niin, että ymmärryksen substanssi olisi sen kaltaisuus, jonka välityksellä se ymmärtää, vaan koska tämä kaltaisuus on sen muoto.” (110)

Tiedostamiseen tai ymmärrykseen liittyy myös aristoteeliseen traditioon kytkeytyvä ajatus tiedostamisesta ”lajimuotojen” tai ”ymmärrysmuotojen” kautta. Enkelien tietoisuudessa nämä lajimuodot ovat olleet niiden luomisesta saakka (esim. 113), mutta ihmisen tapauksessa ”aktiivisen intellektin valo abstrahoi ymmärrysmuodot aistihavainnosta” (111). Valmiiden ymmärrys- tai lajimuotojen abstrahoisuuden lähtökohtainen läsnäolo ymmärryksessä kuulostaa kyllä tavallaan varsin uskottavalta muttei siitä huolimatta järin selitysvomaiselta.

”Kvidditeetti” (lat. *quidditas*, vapaasti käännettynä ”jonkin tämyys”) sen sijaan on täysin tunnistettavissa oleva seikka. Tuomaan mukaan enkelin tieto ja tunteminen perustuu juuri siihen, että jos jokin on, Jumala on luodessaan antanut enkelille tiedon sen tämyydestä kokonaisuudessaan. Ihminen joutuu ottamaan selvää olioiden olemuksesta ja olemisesta aisti-informaation perusteella, mutta enkeleille kaikki tuo tieto on sisäsyntyistä.

Tällä tietoteoreettisella johtelulla on ontologiaan yhdistettynä seuraus myös aikakäsityksen objektiivoinnin kannalta:

”[S]ikäli kuin enkelin ymmärryksessä olevat lajit otetaan sellaisenaan, ne viittaavat yhtäläisesti menneeseen, nykyiseen ja tulevaan. Nykyisellä, menneellä ja tulevalla ei kuitenkaan ole samat perusteet. Nykyhetkisillä asioilla on luonto, joka on en-

kelin mielessä olevan lajin kaltainen ja voidaan siksi tietää. Mutta tulevilla asioilla ei vielä ole luontoa, joka olisi niiden lajien kaltainen, mistä syystä niitä ei voida myöskään tietää niiden avulla.”(133)

Ei liikaa harmita

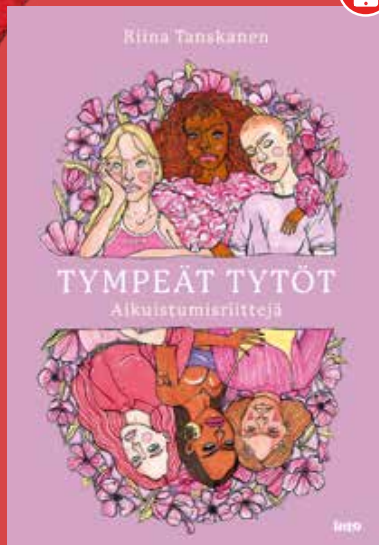
Nurkumista voi halutessaan löytää parhaimmastaakin kirjasta ja käännöksestä. Tässä tapauksessa harmitti lähinnä kirjoitusvirheiden, merkityksiä hämärtävien pilkutusvirheiden ja huolimattomien sanataivutusmuotojen paljous – ynnä asiaan viitattaessa systemaattisen väärin käytetty relatiivipronomini ”se, joka”. Napina siis liittyy silkkoihin muodollisuuksiin, koska käännös on pätevä ja kirja valtavan kiintoisa ja hieno kokonaisuus.

Ehkä viehättävintä Tuomaan tekstissä on äärimmäinen systemaattisuus, jolla ei kuitenkaan ole juurikaan tekemistä nykyään tunnetun analyttisen filosofian kanssa. Akviniolainen rakensi systeeminsä synkretistisesti ja omalla jäljittelemättömällä tavallaan. *Enkelit ja filosofia* on rakennettu kanonisella tavalla omaksuttujen lähteiden ja opinkappaleiden varaan, mutta ajattelun omaperäisyyttä ja vapautta Tuomaalta ei puutu.

Tomistisen logiikan vietävänä päätyy kehnoimmassakin tapauksessa tajuamaan epätyypillisiä loogisia rakenteita. Parhaassa tapauksessa näkee tekstin kauniin järjestyksen. Sen yhteys koettuun maailmaan ei välttämättä ole nykyisin intuitiivinen, mutta haastava ja vaikuttava se on.

KIRJA ON PARAS JOULULAHJA

KIRJAKAUPOISTA JA OSOITTEESTA INTOKUSTANNUS.FI



Riina Tanskanen
TYMPEÄT TYTÖT

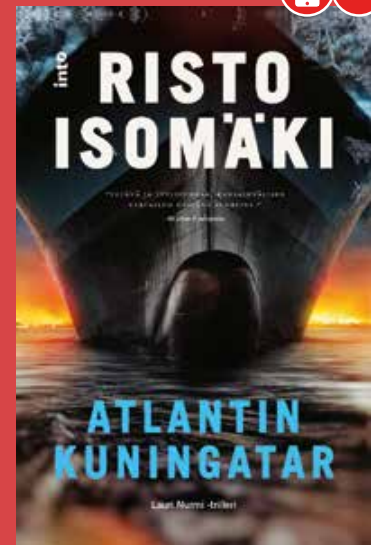
Värejä, suloisuutta ja vastarintaa pursuavat sarjakuvat iskevät tyttöyden kipupisteisiin.



Marjut Hjelt, Maarit Leskelä-Kärki & Hilikka Oksama-Valtonen

**HELMI KROHNNIN
IHMEELLINEN ELÄMÄ**

Suomen spiritualismin keulahahmon vangitseva elämäkerta.



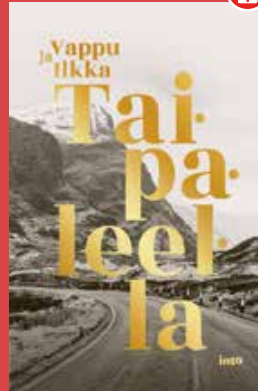
Risto Isomäki
ATLANTIN KUNINGATAR

Henkeäsalpaava trilleri ilmastonmuutoksesta.



Emilia Kukkala
KAIKEN JÄLKEEN

Kaiken jälkeen on riemukas ja raivokas kertomus merkityksen etsimisestä sekä rakkaudesta autoihin, lähtöihin ja totuuteen.



Vappu ja Ilkka
TAIPALEELLA

Vappu ja Ilkka yhteisellä taipaleella maailmaa parantamassa.



Anna Kontula
PIKKUPORVARIT


Pikkuporvarit-kirjassa pohditaan aikamme polttavia kysymyksiä, elämäntapaa ja mielenmaisemaa.




Jeremy Dronfield
**POIKA JOKA SEURASI
ISÄÄNSÄ AUSCHWITZIIN**

Koskettava tositarina rakkaudesta ja rohkeudesta kuolemanpelon keskellä.

PSST! KUN LIITYT INNON YSTÄVÄKSI, SAAT 20 % ALENNUKSEN KAIKISTA KIRJOISTAMME OSOITTEESTA INTOKUSTANNUS.FI

 = myös e-kirjana

 = myös äänikirjana

into

TUUKKA TOMPERI

Käsikirja ajattelua innoittaviin dialogeihin

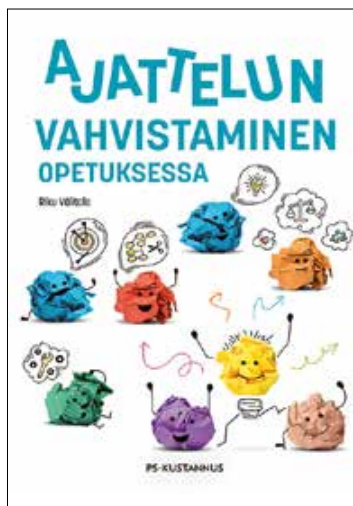
Riku Välitälo, *Ajattelun vahvistaminen opetuksessa*. PS-kustannus, Jyväskylä 2021. 190 s. & 7 liitettä.

Oulun normaalikoulun luokanlehtorina työskentelevä kasvatustieteen tohtori Riku Välitälo on yksi harvoista suomalaisista lasten filosofointia tutkinneista asiantuntijoista. Hän toimii myös vuonna 2015 perustetun alan suomalaisen yhdistyksen Filo – filosofiaa lapsille, nuorille ja yhteisöille ry:n puheenjohtajana ja on näin tämän nuoren ja melko pienen kotimaisen kentän keskeisiä vaikuttajia.

Ajattelun vahvistaminen opetuksessa on ajattelutaitojen opetuksen kokonaisvaltainen opas, jonka kohderyhmänä ovat etenkin luokanopettajat. Kirja painottuu käytännöllisiin vinkkeihin ja välineisiin mutta perustelee ne teoreettisella taustoituksella. Oppaan lähtökohtana on lasten kanssa filosofoimisen tai yleisemmin ilmaistuna pedagogisen filosofoinnin perinne. Välitälo kutsuu opetustapaa ”dialogiseksi pedagogiikaksi” korostaakseen dialogista kohtaamista kasvatustavoitteena sekä lähestymistavan soveltuvuutta monien aiheiden ja aineiden opetukseen.

Suomalaisen lasten filosofointiperinteen erityispiirteeksi ulkomaiseen teoretisointiin nähden Välitälo mainitsee kasvatuksellisuuden eli pedagogisen toiminnan ja suhteen painottumisen. Painotuksen osoittaa jo mainittu yleiskäsitteeksi vakiintunut ’pedagoginen filosofia’, jossa lähestymistapa tiivistyy filosofian kasvatukselliseen soveltamiseen. Englanniksi käytetään sen sijaan vastaavissa yhteyksissä tavallisimmin ’tutkivan filosofisen yhteisön’ (*community of philosophical inquiry*) käsitettä.

Osittain kotimaiset erityispiirteet kumpuavat saksalaisen, muun muassa sivistysteoreettisen perinteen vaikutteista mutta myös luokanopetuksen ja opettajankou-



lutuksen suuresta merkityksestä Suomessa. Suomessa kouluopetuksen näkökulmaa on alusta saakka pidetty vahvasti esillä alan teksteissä ja oppaissa. Näkökulma lataa enemmän painoa kasvatusvastuulle, opettajan asemalle, opettajan ja oppilaiden suhteille sekä koulun arvoperustalle ja kasvatustavoitteille. Suomalaiset tekstit ovat myös usein tietoisempia kasvatuksen teoriaperinteistä kuin angloamerikkalainen keskustelu.

Välitälon kirja seuraa osuvasti suomalaista linjaa nostamalla ensimmäiseksi käsitellyksi aiheeksi opettajan aseman kasvattajana ja keskustelujen ohjaajana. Kirjassa kuvataan opettajan moninaisia toisiinsa limityviä rooleja ”viisaana vanhempana”, ”tutkimusmatkailijana”, ”sillanrakentajana”, ”häirikönä” ja ”omana itsenään”. Selkeässä ja hyvällä tavalla arjenmakuisessa esityksessä näkyy myös kirjoittajan kokemus normaalikoulun ohjaavana opettajana. Toimiva ja konkreettinen on myös havainnollinen kuvaus ajattelevan ja tutkivan keskustelun kulusta ja sen ohjaamisesta eri vaiheissa.

Taitavan ajattelun ulottuvuuksien käsittelyn jälkeen erityisinä dialogisten ajattelutaitojen sovel-lusalueina kasvatuksessa esitetään medialukutaito, kouluväkivallan ehkäisy sekä piilevien ennakkoluulojen tunnistaminen, joka on entistä tärkeämpää monikulttuurisessa arjessa. Ajattelun perustaitoina avataan seitsemän ajattelutyökalua kysymysten esittämisestä kriteerien käyttämiseen.

Tämän jälkeen valtaosan kirjasta muodostavat pienet kertomukset tai ajatuskokeet, kyselyvirikkeet ja aktiviteetit erilaisten ajattelutaitojen vahvistamiseen luokkatyöskentelyssä. Ne kohdentuvat etenkin peruskouluun, mutta osa on sovellettavissa myös toiselle asteelle. Lisäksi liitteet sisältävät muutamia monikäyttöisiä työkaluja sekä muutaman päivän mittaisen suunnitelman oppimiskokonaisuudeksi syrjinnän ehkäisyssä.

Välitälon opas on eittämättä monipuolisin suomeksi nyt tarjolla oleva käytännönläheinen ensijohdatus lasten ajattelu- ja keskustelutaitoja kehittävään opetukseen. Kirjassa toteutuu mainiosti tasapaino dialogisen opetuksen joskus kovin korkeiden ihanteiden ja opettajan-kokemuksen osaltaan tuoman arki-realismien välillä.

Toivomisen varaa jää ehkä lähinnä kirjan suppeassa lähdeviitteistyksessä. Kirja rakentuu lähtökohdissaan tietysti aihepiiriin aiemman kirjallisuuden varaan. Taustat ja monet ideat ovat ainakin osin tuttuja alan keskeisimmistä johdantoteoksista, joihin kuuluvat muun muassa Maughn Gregoryyn ym. *Filosofiaa lapsille & nuorille*, Robert Fisherin *Teaching Thinking*, Philip Camin *20 ajattelun työkalua* sekä tietysti Matthew Lipmanin pääteos *Ajattelu kasvatuksessa*. Tänä vuonna julkaistiin suomennoksena myös

yhden alan pioneerin Roger Sutcliffen työtoveriansa kanssa laatima selkeän opaskirjamainen *Ajattelun perusasteleet*.

Esimerkiksi taitavan ajattelun jakaminen kriittiseen (*critical*), luovaan (*creative*) ja välittävään (*caring*) ulottuvuuteen perustuu Lipmanin teoriaan, samoin näiden täydentäminen yhteisöllisellä (*collaborative*) ulottuvuudella on tuttua muun muassa Fisherilta ja Sutcliffelta. Välitalo kuitenkin onnistuu omalla tavallaan tekemään ulottuvuudet havainnollisiksi opettajia koskettavin kuvauksin. Myös ajattelevan dialogin ja filosofoinnin vaiheita kuvataan vastaavalla tavalla kuin aiemmissa lasten filosofoinnin oppaissa, ja ajattelun perustaitojen käsittely pohjautuu paljolti Camin tekemään jäsentelyyn.

Lukijaa olisi vielä hyödyttänyt, jos aiempaan kirjallisuuteen olisi viitattu enemmän ja suuremmin. Nyt vain muutamat keskeisimmät teokset mainitaan lyhyessä lähde-luettelossa, jota olisi voinut täydentää kirjojen lisäksi myös verkkolähteillä, joiden avulla aiheesta kiinnostuva opettaja olisi helpommin päässyt syventämään tietouttaan aihepiiristä. Vähitellen täälläkin kasvanut kiinnostus lasten ja nuorten kanssa filosofoimista kohtaan näkyy joka tapauksessa siinä, että aihepiirin kirjallisuuden suomenkielinen tarjonta on nyt aivan toisella tasolla kuin vielä runsas kymmenen vuotta sitten.

Tutkimuspuolella filosofianopetukselta ja pedagogisesta filosofiasta on samana aikana julkaistu kolme ensimmäistä suomalaista väitöskirjatasoista tutkimusta, joista viimeisin on juuri Välitalon väitöskirja *The Philosophical Classroom: Balancing Educational Purposes* (2018). Sitä edelsivät suomalaisen edelläkävijän Hannu Juuson *Child, Philosophy and Education: Discussing the Intellectual Sources of Philosophy for Children* (2007) sekä tutkimusmonografian ja artikkeliväitöskirjan yhdistelmänä oma tutkimukseni *Filosofianopetus ja pedagoginen filosofia. Filosofia oppiaineena ja kasvatuksena* (2017, kahdessa osassa).

Puutteitakin kotimaisessa kirjatarjonnassa vielä on: ennen kaikkea tarvetta olisi suomenkielisille lukemistoille ja virikemateriaaleille, joita opettajat voisivat suoraan hyödyntää eri ikäisten oppilaiden opetuksessa. Tällaisissa lukemistoissa saisi olla monille tasoille ja moniin aihepiireihin soveltuvia satuja, tarinoita, novelleja, ajatuskokeita ja -pätkinöitä, joiden käyttäminen olisi luontevaa yhdessä edellä mainittujen ajattelutaito-oppaiden kanssa. Yhtä lailla kaivattaisiin virikkeiksi soveltuvia audiovisuaalisia aineistoja kuvista piirrettyihin ja näytelmiin. Lyhyitä tarinavirikkeitä ja käytännön aktiviteetteja tarjoava Välitalon kirja onkin osaltaan hyvä vastaus tähän puutteeseen luokanopetuksen ja pienten lasten ajattelutaitojen näkökulmasta. Vanhempien lasten ja nuorten opetuksessa, kuten filosofian aineenopetuksessa, yksi hyödyllinen virikekirja on (myös suomennetuista *Ajattelun ja Eetiikan pikkujätiläiset* -kirjoistaan tunnetun) Julian Bagginin *Possu joka halusi tulla syödyksi – ja 99 muuta ajatusleikkiä*, jossa on nuorelle lukijakunnalle soveltuvasti versioitu uudelleen koko joukko filosofian historiasta ja nykyfilosofiasta tunnettuja ajatuskokeita ja dilemmoja.

Englanninkielisessä maailmassa lasten ja nuorten filosofointia tukevaa kirjallisuutta on niin ikään teorian, tutkimuksen kuin käytännön vinkkien saralla julkaistu mittavasti viimeisen kymmenen vuoden aikana. Jos suomalainen lukija ensin tutustuu Välitalon uuteen kirjaan ja muihin yllä mainittuihin yleisteoksiin, on oman tietämyksen ja opetusideoiden syventäminen tämän jälkeen mahdollista laajaan englanninkieliseen tarjontaan perehtymällä. Tällöin luku- ja opetusvinkkejä kannattaa etsiä etenkin vilkkaasta brittiläisestä järjestökentästä esimerkiksi P4C Co-operativen (p4c.com), SAPEREn (sapere.org.uk), Philosophy Foundationin (philosophy-foundation.org) ja DialogueWorksin (dialogueworks.co.uk) verkkosivuilta.

Kirjallisuus

- Baggini, Julian, *Possu, joka halusi tulla syödyksi* (The Pig That Wants to Be Eaten and 99 Other Thought Experiments, 2006). Suom. Maria Lyytinen. Ajatus Kirjat, Helsinki 2007.
- Cam, Philip, *20 ajattelun työkalua . Opas tutkivan ajattelun opettamiseen* (Twenty Thinking Tools. Collaborative Inquiry for the Classroom, 2006). Suom. Daniela Harju, Vilma Kärkkäinen & Tuukka Tomperi. niin & näin, Tampere 2020.
- Fisher, Robert, *Teaching Thinking: Philosophical Enquiry in the Classroom*. Bloomsbury, London 2013.
- Gregory, Maughn, *Filosofiaa lapsille & nuorille. Käytännön käsikirja* (Philosophy for Children Practitioner Handbook, 2008). Suom. Jarkko Tuusvuori. niin & näin, Tampere 2010.
- Juuso, Hannu, *Child, Philosophy and Education: Discussing the Intellectual Sources of Philosophy for Children*. Oulun yliopisto, Oulu 2007.
- Lipman, Matthew, *Ajattelu kasvatuksessa. Kasvatustieteellinen johdatus ajattelun taitojen opettamiseen* (Thinking in Education, 2003). Suom. Tapani Kilpeläinen. niin & näin, Tampere 2019.
- Sutcliffe, Roger, Bigglestone, Tom & Buckley, Jason, *Ajattelun perusasteleet. Käytännön opas metakognition opettamiseen* (Thinking Moves A–Z. Metacognition Made Simple, 2018). Suom. Meeri Friman, Matias Moisio & Tuukka Tomperi. niin & näin, Tampere 2021.
- Tomperi, Tuukka, *Filosofianopetus ja pedagoginen filosofia. Filosofia oppiaineena ja kasvatuksena*. niin & näin, Tampere 2017.
- Välitalo, Riku, *The Philosophical Classroom: Balancing Educational Purposes*. Oulun yliopisto, Oulu 2018.

KARI VÄYRYNEN

Kasvatuksen teoriaa ja filosofiaa monipuolisesti läpi historian

Antti Saari, *Kasvatusteoria antiikista nykypäivään*. Gaudeamus, Helsinki 2021. 232 s.

Filosofien usein väheksymä kasvatustiede on uusimman filosofian kannalta varsin kiinnostava tutkimuskohde. Tämä johtuu ilmiökentän moniulotteisuudesta: kasvatustiede on ilmiönä hybridinen, siinä yhdistyy evoluutiopohjaisia ja yksilöpsykologisia tekijöitä, arvokysymyksiä sekä yhteiskunnallisia rakenteita. Ehkäpä omintakeisimpana tekijänä on kasvatuksen moniulotteinen ajallisuus: yksilökehityksen dynamiikka, kulttuuriperinne ja sen uudistaminen ja viime kädessä se, mitä tavoittelemme tulevaisuudelta. Kasvattaminen ei ole sopeuttamista johonkin pysyvään vaan mahdollisen tulevaisuuden ennakoimista. Kasvatuksen tutkimus muodostaa laajan poikkitieteellisen haasteen ja on myös filosofisesti mielenkiintoinen kokonaisuus.

Antti Saaren teos tuo hyvin esiin tämän kompleksisen perustilanteen. Hän liittää historiallisen esityksensä systemaattiseen reflektioon kasvatustieteen teoriapohjasta ja osoittaa, että historian ymmärtäminen on avain nykytilanteen kriittiseen arviointiin – etenkin sen paljastamiseen, että uutuuksina esitellyt kasvatusteoriat ja opetusopit eivät ratkaise alan perimmäisiä kysymyksiä. Kasvatuksen ongelmien hahmottaminen vaatii yksinkertaisten reseptien sijaan laajempaa kokonaisnäkemystä ja historiallinen lähestyminen on tähän paras tie, kuten Saaren teos vakuuttavasti osoittaa.

Historiallisena analyysinä teos jakaantuu kahtia: Saaren mukaan sekä antiikin että keskiajan kasvatusteorioita yhdistää *itsekasvatuksen* idea, kun taas uuden ajan myötä syntynyt 'metodin kulttuuri' pyrkii kasvatusprosessien tieteelliseen havainnointiin, analyysiin ja



lopulta tehostamiseen modernin massakoulutuksen puitteissa. Nykyaikana voidaan länsimaissa jopa puhua ”läpikotaisin pedagogisoiduista yhteiskunnista”, joissa lähes kaikki elämänalueet ”on muutettu pedagogisten käytäntöjen ja asiantuntijuuden tiloiksi” (184). Kun kasvatustiede on tullut yhä laajemmin osaksi yhteiskuntaa ja globaaleja ongelmia, vaaditaan monien teoreettisten näkökulmien yhdistämistä. Saari tuntee hyvin sekä manna- ja angloamerikkalaista teoriaperinnettä ja onnistuu siksi tässä tehtävässä varsin hyvin.

Itsekasvatuksen käsite on Saaren mukaan teoreettisesti keskeinen: ”jotta ihminen voi kasvattaa toista ihmistä, hänen on ensin (toisten avulla) kasvatettava itseään” (17). Jo antiikin kasvatuskäsityksissä tämä puoli korostuu itsetuntemuksen vaatimuksessa. Saaren näkemys on osuva hellenistisen filosofian osalta, mutta selvästi puutteellinen klassisen kauden kannalta. Platonin ja Aristoteleen korostama valtiollinen kasvatustiede pyrki tuottamaan hyveellisiä ja

perustaidot (luku- ja kirjoitustaito) omaavia kansalaisia ja teoreettisempi itsereflektio jäi harvalukuisen filosofielitiin asiaksi.

Kuten Saari toteaa, suppeassa teoksessa ei voi ottaa huomioon kaikkia mielenkiintoisia teorioita. Olisin kuitenkin kaivannut perusteellisempaa esitystä Sokrateen dialogopedagogiikasta, josta vieläkin keskustellaan paljon esimerkiksi filosofian didaktiikassa ja joka sopii laajemminkin eri oppiaineiden didaktiikkaan. Sokraattinen menetelmä kyllä mainitaan lyhyesti (33) mutta laajempaa huomiota saa Sokrateen itsetuntemuksen vaatimus ja sen vaikutus hellenistiseen filosofiaan. (40–41). Itsetuntemuksen teema on kyllä nykyään populaarin psykologian ja *self-help*-tyyppisten terapiamuotojen keskiössä, mutta tämä ajankohtainen trendi ei oikeuta antiikin keskeisten kasvatusteorien saavutusten ohittamista.

Henkisten harjoitusten tematiikka tulee vielä painokkaammin esiin keskiajalla. Saari kuvaa luostarielämää oppimisympäristönä ja oppineiden näkemyksiä henkisten harjoitusten merkityksestä. Luostarilaitos eristyi yhteiskunnasta omaksi pedagogiseksi tilaksi, Saaren mukaan jopa ”poliittisena esimerkkinä nykyistä paremmasta yhteisöelämän muodosta”, jossa ”ympäriöivän yhteiskunnan valtarakenteet eivät enää kahlitse sielua”. Tämä edistäisi hyvin ”koko elämän mittaista henkistä kasvua”. (55)

Varsin erikoista on, ettei Saari keskiaikaa käsittelevän luvun lopussa esitä kritiikkiä luostarien pedagogiikkaa kohtaan, vaikka teoksessa muuten esitellyt oppeja kritisoidaan. Hän pikemminkin korostaa kristillisten mentaliteettien myönteistä merkitystä esimerkiksi

”Thorndike voitti, Dewey hävisi” – positivistinen kasvatustiede vaikutti filosofista pohdintaa hyödyllisemmältä nopeasti kasvavan massakoulutuksen tarpeisiin.”

suomalaiselle opettajankoulutukselle Uno Cygnaeuksen ajoista lähtien. Jopa nykyäänkin opettajan työn kutsumusluonne, Wallinin sanoin ”sisällinen, Jumalan antama kutsumus”, on tärkeää. Myös uskollisuus esivallalle ja poliittinen neutraalius kuuluu opettajan kutsumukseen. Keskiajan ajattelijoiden korostama henkinen nöyryys kuuluu ihanneopettajan kuvastoon: ”laaja lukeisuus nähdään usein pikemminkin hyödyttömäksi ajanhukaksi kuin ammattikasvattajalle sopivaksi sivistykseksi”. Nykyäänkin näin ajatellaan ns. kontemplatiivisessa pedagogiikassa sekä katolisissa kouluissa (70–71).

Esimerkiksi Foucault on teoksessaan *Tarokkailla ja rangaista* maininnut, että luostari ennakoisi sairaalan ja koulun kaltaisten säännön mukaisten instituutioiden syntyä 1700-luvulta lähtien. Syntyi laaja yksilön vapautta rajoittava vallankäytön kulttuuri. Saaren suhteetoman myönteinen näkemys luostari-pedagogiikan merkityksestä peittää sen, että itse asiassa luostarin säännöt ja opetussuunnitelma pikemminkin estivät kuin edistivät yksilön vapaata henkistä kasvua. Pedagogiikka perustui dogmaattiseen oppijärjestelmään ja sen pakottavaan indoktrinaatioon. Uuden ajan liberalisoituvaa pedagogiikka sanoutui siitä 1600-luvulta lähtien vähitellen irti. Kaiken kaikkiaan luostari edusti sekä fyysistä että psyykkistä väkivaltaa, joka ei ole enää pedagogisesti hyväksyttävää.

Antiikin ja keskiajan käsittely on näiltä osin puutteellista. Sen sijaan uuden ajan ja nykyisen pedagogiikan esittely on erinomaista. Uuden ajan alun tiede, jonka perusoletukset Des-

cartes metodisännöissään tiivisti, löysi vastakaikua myös pedagogiikassa aina Comeniuksesta (1592–1670) lähtien. Hän mukaili kartesilaista analyysin ihannetta *Didactica Magnan* (1657) oppimisen kuvauksessa, jossa opettaja tarjoaa oppilaan tarkkailtavaksi kohteita ”määrätyssä järjestyksessä yksinkertaisesta monimutkaiseen edeten”. Uuden ajan alussa syntynyt ’metodin kulttuuri’ vaikutti vähitellen luokkien ja oppisisältöjen ajallisen seuraannon järjestämiseen, oppikirjojen kehittämiseen ja massakoulutuksen organisointiin (Pestalozzi, Herbart).

Osin metodin kulttuurin vastapainona nousi keskustelu vapaudesta ja sivistyksestä valistuksen ja romantiikan taitteessa, mille Rousseauin toiminta loi pohjaa. Saari jäsentää tätä keskustelua varsin osuvasti negatiivisen ja positiivisen vapauden jännitteen kautta. Hän kuvaa hyvin myös saksalaista ja suomalaista sivistyskeskustelua (mm. Schiller, Snellman ja Cleve) ja sen jatkumista Saksassa 1900-luvulla.

Kasvatustiede empiirisenä tutkimusalana kytkeytyy uuspositivismin perinteeseen. Saari kuvaa hyvin selkeästi amerikkalaisen behaviorismin varhaista kehitystä. Vuosien 1820–1930 laajan siirtolaisuuden myötä syntyi tehokkaan massakoulutuksen tarve, johon behaviorismi vastasi. Jo Herbert Spencer (1820–1903) korosti, että perinteisten humanististen alojen sijaan kouluissa tulisi opettaa teollisessa yhteiskunnassa tarvittavia tietoja ja taitoja. Spencer vaikutti voimakkaasti amerikkalaiseen koulutuspolitiikkaan ja kasvatustieteelliseen tutkimukseen 1900-luvulla (mm. Franklin Bobbit ja Werrett

W. Charters). Psykologi Edward Thorndike (1874–1949) painotti kokeellisen psykologian merkitystä oppimisen teoriassa: oppiminen on ’konnektionistista’, ärsykkeiden ja reaktioiden liittymistä toisiinsa. Lopulta voidaan löytää yksinkertaisia ’oppimisen lakeja’. Ajateltaessa vaikuttavuutta, voidaan sanoa, että ”Thorndike voitti, Dewey hävisi” – positivistinen kasvatustiede vaikutti filosofista pohdintaa hyödyllisemmältä nopeasti kasvavan massakoulutuksen tarpeisiin. (127–128, 135–141)

Saari kuvaa hyvin positivistista kasvatustiedettä ja sen menestyksen yhteiskunnallisia taustoja. 1900-luvulla nousi kuitenkin esiin vakavaa positivismin kritiikkiä, jota esitellään teoksen loppupuolella kriittisten kasvatusteorioiden avulla. Saari nostaa esiin erityisesti Frankfurtin koulukunnan yhteiskuntakritiikin sekä radikaalit pedagogiset reformit kuten A.S. Neillin (1883–1973) perustaman Summerhill-koulun. Uudemmat virtaukset kuten ympäristökasvatus ja feministinen pedagogiikka jäävät lyhyiden mainintojen varaan – näitä olisi ollut käsitellä Summerhilliä laajemmin, koska ne ovat keskeisempiä nykykeskustelussa.

Saaren teosta voidaan hyvin suositella paitsi kasvatustieteen filosofian ja teorian perusoppikirjaksi, myös kaikille ihmistieteiden filosofiasta kiinnostuneille. Kasvatus on muuttunut lasten- ja koulukasvatuksesta ”elinikäiseksi oppimiseksi” ja siksi on entistä tärkeämpää pohtia sen arvoja, menetelmiä ja mahdollisuuksia ”läpikotaisin pedagogisoituneessa” yhteiskunnassamme.

OTTO SAHLGREN

Tekoäly mietityttää vieläkin, mutta miettiikö se vieläkään?

Panu Raatikainen (toim.), *Tekoäly, ihminen ja yhteiskunta. Filosofisia näkökulmia*. Gaudeamus, Helsinki 2021. 280 s.

Filosofiassa tekoälyyn liittyviä kysymyksiä on puitu pitkään, mutta 2000-luvulla laskentatehon loikat, datan saatavuuden kasvu ja koneoppimismenetelmien menestys data-analyysissä ovat tarjonneet uusiakin ilmiöitä filosofeille pureskeltavaksi. Panu Raatikaisen toimittama *Tekoäly, ihminen ja yhteiskunta* on oivalluksia ripotteleva, päivitetty katsaus niin perinteisiin kuin uudempiinkin filosofisiin keskusteluihin älyteknologian ympärillä. Teoksen artikkelit perustuvat tammikuussa 2019 järjestettyyn SFY:n vuosikollokviioon.¹

Ovatko aivot hardwarea ja mieli softwarea, pohdittiin jo 1950-luvulla, kun koneäly koodattiin vielä pääosin käsin, ”ylhäältä alaspäin”. Teoksen alkupuolisko tarttuu näihin kysymyksiin mielen ja koneen rajanvedosta osoittaen niiden monet nyanssit. Artikkelit ovat pitkälti esitteleviä ja retrospektiivisiä otteeltaan, mutta tarjoavat mielenfilosofiasta kiinnostuneille uusiakin oivalluksia. Vuosikymmenten takaista keskustelua tarkastellaan mielekkäästi tuoretta tutkimusta sekä teknologian kehityskulkuja vasten, ja näkökulmien monipuolisuus palvelee lukukokemusta. Markku Roinilan katsaus tekoälyn varhaishistoriaan siivittää lukijan mainiosti matkalle, jonka varrella Renne Pesonen ja Panu Raatikainen vuorollaan tarkastelevat, mitä representationalismiin, komputationalismiin ja funktionalismiin sekä ”tekoälyn ikivihreiden”, kuten Turingin testin ja Searlen kiinalaisen huoneen ajatuskokeen, ympärillä käydyt keskustelut meille opettivat.

Filosofiset ongelmat näyttävät tapansa mukaan säilyttäneen kinkkisyytensä, mutta tekoäly- ja robotiikantutkimuksen kehitys antaa



niille uutta tarkastelupintaa. Kognitiotieteilijät Anna-Mari Rusanen, Otto Lappi, Jami Pekkarinen ja Jesse Kuokkanen osoittavat, kuinka ne esimerkiksi haastavat filosofisia käsityksiä toiminnanohjauksesta. Ilkka Niiniluoto puolestaan näyttää, kuinka jopa miljoonista harjoitusesimerkeistä ”syväoppivat” tekoälyjärjestelmät asettavat Hubert Dreyfusin maineikkaan representationalismiin kritiikin uuteen valoon. Dreyfus ei osannut ennustaa, että kone voisi ”saavuttaa kokemuksesta oppineen intuitiivisen ekspertin ihanteen” ainakin tarkasti määritelyissä tehtävissä, kuten shakinpeluissa (129).

Rajatuilla alueilla menestyvät masiinat kompastuvat kuitenkin arkisissa askareissa. Ne ovat dreyfusilaisittain jotakin, jota *computers still can't do*. Ruumillisuus ja taidokas vuorovaikutus ympäristön kanssa näyttäisivät vaativan enemmän huomiota (keinotekoisien) mielen kysymyksissä. Pii Telakiven ja Valtteri Arstilan mukaan ”vahva” tekoäly

edellyttääkin ruumista ja sen myötä syntyvää merkityksellisyyttä ja näkökulmaa maailmaan. Muokattuna Turingin testinä voisivatkin heidän mukaansa toimia tilanteet, joissa robotilta vaaditaan perustavia kykyjä vuorovaikuttaa ympäristönsä kanssa sille merkityksellisillä tavoilla. Kognitiotieteen, empiirisen psykologian ja filosofian yhteistyölle on varmasti tällä saralla kysyntää tulevaisuudessakin.

Minkälainen toimija tekoälystä rakennetaan?

Teoksen jälkipuoliskolla osoitetaan, että rajanvedon vaikeuksia löytyy myös tekoälyn eettisten ja yhteiskuntafilosofisten kysymysten äärellä. Aku Visalan mukaan tekoälyn ja robotiikan kehitys haastavatkin ihmiskeskeisen ”moraalisen ajattelumme ja käytäntömme pohjiaan myöten” (179). Viime aikoina onkin keskusteltu runsaasti esimerkiksi robottien moraalisen toimijuudesta ja jopa niiden mahdollisista oikeuksista: yhtäällä painotetaan, että tekoäly on vain väline, toisaalla vaaditaan muutosta jämähtäneisiin ajattelutapoihin. Aikalaisfilosofit ovat esimerkiksi kritisoineet lähestymistapoja, joissa rajanveto moraalien piiriin kuuluvien ja kuulumattomien välillä tehdään vetoamalla sisäisiin ominaisuuksiin, kuten tietoisuuteen tai tuntoisuuteen². Relationististen näkemysten mukaan moraalisen statuksen perustaa se, minkälaisissa suhteissa robotit ovat toisiinsa (sosiaalisiin) toimijoihin. ”Jos se kävelee ja puhuu kuin moraalitoimija, se on moraalitoimija”.

Antti Kauppinen kritisoi relationistisia teorioita huomauttaen humoristisesti, että ne sallisivat hänen

”Koneoppimiseen perustuvat parantelukeinot voidaan tehdä saataviksi kaikille.”

lastensa pehmoelullekin moraalijohdattujen (150). Kysymykset robottien (sisäisistä) ominaisuuksista näyttäsivät yhä merkittävilta rajanvetojen kannalta, mutta Kauppinen mukaan meillä on myös riittäviä uhriperusteisia (engl. *victim- tai patient-based*) syitä rakentaa robotteista ”oikeintekijöitä”. Robottien tulee toimia oikein huolimatta siitä, ovatko ne aitoja moraalitoimijoita vaiko eivät, koska niiden toiminta voi aiheuttaa moraalisesti merkityksellisiä seurauksia moraalisesti oikeuksien haltijoille.

Visa Kurki puolestaan kysyy, voisiko kone olla juridinen henkilö ja esimerkiksi oikeudellisesti vastuussa teoistaan? Vastaus on yksinkertaisesti kyllä sikäli, kun laissa näin päätettäisiin säätää. Euroopan parlamentti leikkittelikin vuonna 2017 ajatuksella, että itseohjautuvat ajoneuvot voisivat olla ”sähköisiä henkilöitä”. Vastuun järkevä jakaminen on kuitenkin vaikeampi kysymys, sillä tekoälysovellukset ovat modulaarisia ja niiden tuotantoketjut mutkikkaita.

”Big Tech” -yritysten kasvavan taloudellisen ja poliittisen vallan aikana olennaista on myös kysyä, millaisia toimijoita roboteista rakennetaan sosio-tekniikassa ja poliittisissa kuvitelmissa. Jaana Parviaisen erinomaisessa analyysissä sukelletaan robotiikkatutkimushankkeiden taloudellisiin ja poliittisiin motiiveihin sekä niitä ympäröiviin mediaspektaakkeleihin ja poliittisiin performansseihin. Hän osoittaa huolellisesti lukuisten konkreettisten esimerkkien kautta, kuinka yllä kuvattujen keskustelujenkin näkökulmasta olennaista ei välttämättä ole mihin robotit nykyisellään kykenevät, vaan ”millaisia lupauksia ne kykenevät

performanssillaan luomaan tekoälyn tulevaisuuksista” (238).

Tekoälyn etiikkaa

Oikeintekijöitä kaivattaneen koneiden moraalisesta ja juridisesta statuksesta riippumatta, sillä niitä käytetään jo merkittävässä päätöksentekoprosesseissa. Tekoälyn käyttö päätöksenteon tukena on esimerkiksi jo nykyisellään johtanut virheellisiin päätöksiin³ ja epäilyihin syrjinnästä oikeudellisissa prosesseissa⁴. Toki älyteknologian avulla voidaan tehdä hyvääkin. Polaris Koin ja Olli Heimon mukaan esimerkiksi ihmisen parantelua (engl. *enhancement*) voitaisiin tehdä laajemminkin olemassa olevankin tekoälypohjaisen medikaalisen teknologian avulla. Tämän ei heidän mukaansa tarvitsisi johtaa eriarvoistumiseen, kuten parantelun kriitikot ovat pelänneet, koska koneoppimiseen perustuvat parantelukeinot voidaan tehdä saataviksi kaikille. Teknologian saatavuus ei liene kuitenkaan ainoa ongelma eriarvoistumisen näkökulmasta. Medikaaliset teknologiat saattavat nimittäin toimia lähtökohtaisesti paremmin valtaväestön kohdalla johtuen viinonista niiden harjoitusdatassa⁵.

Olivatpa tekoälyjärjestelmät oikeintekijöitä tai eivät, niiden monimutkaisuuden vuoksi voi olla hankalaa tai jopa mahdotonta selittää, miten ne päätyivät toimimaan tietyllä tavalla. Tämä ”mustan laatikon” ongelma on ollut keskustelun aiheena erityisesti Euroopan yleisen tietosuojasetuksen asetettua ”oikeuden selitykseen saamiseen”: yksilöllä on oikeus tietää automatisoitujen päätösten perusteet. Arto Laitinen puolustaa tekoälyn selitet-

tävyyden vaatimusta yksilöllisestä ja yhteiskunnallisesta näkökulmasta: yksilöllä on paitsi oikeus selitykseen myös oikeus oikeutekseen. Demokraattisessa yhteiskunnassa ”oikeuden pitää paitsi toteutua, myös tulla tiedetyksi” (191).

Otsikon perusteella kirjaan tarttunut lukija saattaa jäädä kaipaamaan teokelta enemmän keskustelua ajankohtaisista aiheista, kuten algoritmien kiihdyttämästä yhteiskunnan eriarvoistumisesta, misinformaation leviämisestä ja hiipuvasta yksityisyydensuojasta. Kokonaisuutena *Tekoäly, ihminen ja yhteiskunta* on kuitenkin mainio osoitus suomalaisen filosofian ja kognitiotieteen annista tekoälyn polttaviin ja hiipuvampiinkin kysymyksiin.

Viihteet & Kirjallisuus

- 1 Raportti kollokviosta, ks. Otto Sahlgren, Oikeudenmukaisuutta ymmärtävä tekoäly – vain ykkösiä ja nollia? *niin & näin* 3/19, 126–128.
- 2 David Gunkel, *The Machine Question*. MIT Press, Cambridge (MA) 2012; Mark Coeckelbergh, *Growing Moral Relations*. Palgrave Macmillan, London 2012; Danaher, John, Welcoming Robots into the Moral Circle: A Defence of Ethical Behaviourism. *Science and Engineering Ethics*, 26(4), 2020, 2023–2049.
- 3 Kashmir Hill, Another Arrest, and Jail Time, Due to a Bad Facial Recognition Match. *The New York Times*, 29.12.2020. Verkossa: [nytimes.com/2020/12/29/technology/facial-recognition-misidentify-jail.html](https://www.nytimes.com/2020/12/29/technology/facial-recognition-misidentify-jail.html)
- 4 Julia Angwin, Jeff Larson, Surya Mattu & Lauren Kirchner, Machine bias. *ProPublica*, 23.5.2016. Verkossa: [propublica.org/article/machine-bias-risk-assessments-in-criminal-sentencing](https://www.propublica.org/article/machine-bias-risk-assessments-in-criminal-sentencing)
- 5 Ks. Amit Kaushal, Russ Altman & Curt Langlotz. Health Care AI Systems Are Biased. *Scientific American*, 17.11.2020. Verkossa: [scientificamerican.com/article/health-care-ai-systems-are-biased/](https://www.scientificamerican.com/article/health-care-ai-systems-are-biased/)

KIRJOITTAJALLE

Tarjoa artikkeli-, essee-, puheenvuoro-, suomennos-, arvostelu- tai muita käsikirjoituksia lehdessä julkaitavaksi. **Artikkelin ihannepituus** on 30 000–40 000 merkkiä välilyönteineen ja viitteineen, kolumnin 7 500. Kirja-arvioiden pituus on 4500–9000 merkkiä välilyönteineen. Tieteelliset tutkimus- ja katsausartikkelit käyvät läpi tieteellisen vertaisarvioinnin. *niin & näin* käyttää Tieteellisten seurain valtuuskunnan (TSV) vertaisarvionnusta ja on sitoutunut noudattamaan tunnuksen käytölle asetettuja ehtoja. Vertaisarvioidut artikkelit julkaistaan avoimesti ja viiveettä numeron verkkosivuilla; julkaistun version rinnakaistallennus avoimiin julkaisuarkistoihin sallitaan taitetussa pdf-muodossa (kustantajan pdf). Numerot viedään kokonaisuudessaan lehden verkkoiharkistoon kahden vuoden viiveellä.

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 etukäteen tarvittavien muutosten takia.

Älä käytä mitään tekstinkäsittelyohjelmien muotoiltoimintoja (ei tyylimäärityksiä, sarkaimia, sivunumerointia eikä tavutusta). Käytä vain *kursiivia* tekstin korostamiseen ja vieraskielisiin termeihin, ei lihavoitintia tai alleviivausta. Merkitse leipätekstiin kursiiivilla myös teosten nimet, mutta artikkelien nimet lainausmerkeissä. Käytä kaksinkertaisia lainausmerkkejä sitaateissa, korostaessasi tiettyä termiä ja ironisessa tms. merkityksessä. Käytä yksinkertaisia lainausmerkkejä käsitteiden korostamiseen sekä lainauksen sisällä. (Kaikenlaisia asioita kutsutaan ”työksi”. Professori toteaa: ”Työtä se on ’viherpiipertäjien’ filosofian.” Viime aikoina ’työn’ määrittely on noussut ”syvällisen” keskustelun aiheeksi.) Toisin kuin edellä, lainausmerkkien (kuten kursiiivin) 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...”. **Jaa teksti väliotsikoilla.** Huomaa, että lehtitekstissä hyvin pitkät kappaleet ja luvut ovat kankeita. Vältä myös liian pitkiä väliotsikoita. Jutun päätösisikossa voi olla alaotsikko. **Jos haluat merkitä sitaatin**, luettelon tms. erillisenä sisennettynä kappaleena, merkitse sen alkuun [SISENNYS] ja loppuun [SISENNYS LOPPUU].

Käytä viitteisiin tekstinkäsittelyohjelman viitetoimintoa. Käytä vain viitenumeroituja loppuviitteitä, ei ala- eikä teksti- tai sisäviitteitä. Ilmoita loppuviitteessä kirjoittajan nimi, vuosiluku ja sivunumerot (Drakulić 2007, 14–15). Toistuvaan viitteeseen viitataan merkinnällä ”Sama” + tarvittaessa sivunumerot. Huom: kirja-arviossa voit kuitenkin viitata arvosteltuun teokseen tekstin

sisäisellä sulkuviitteellä, mutta muihin teoksiin normaalisti loppuviitteellä.

Merkitse kirjallisuusluetteloon kirjoittajan sukunimi, teoksen nimi, kustantaja, kustantajan kotipaikka ja ilmestymisvuosi. Teos kursiiivilla, artikkelin nimi ilman kursiiivia. Aikakauslehtiartikkelista ilmoita julkaisun nimi, lehden numero ja sivunumerot. Koitelma-artikkeleista artikkelin nimi ensin, sitten teos kursiiivilla ja sen julkaisutiedot normaaliin tapaan. Mainitse suomennoksista myös alkuteoksen nimi, ilmestymisvuosi ja kääntäjä. Myös uudelleen julkaistuista klassikkoteksteistä on hyvä mainita alkuperäinen julkaisu. **Viitteissä ja lähdeluettelossa on, toisin kuin leipätekstissä, hyvä käyttää lyhenteitä (mm., esim., ks., vrt.).**

Dewey, John, *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education* (1916). Free Press, New York 1997.

Hacking, Ian, *Mitä sosiaalinen konstruktioinismi on?* (The Social Construction 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 *Immanuel 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 Pyyhtinen. *niin & näin* 4/06, 42–45.

Viittaukset kokonasiin toimitettuihin teoksiin (mutta mieluiten yksilöidysti artikkeleihin):

Ruokonen, Floora & Werner, Laura (toim.), *Visions of Value and Truth. Understanding Philosophy and Literature*. Societas Philosophica Fennica, Helsinki 2006.

Laajat kirjoittajaohjeet ja tarkempi kuvaus avoimen julkaisemisen käytännöistä löytyvät lehden kotisivuilta.

Laita kaikki kysymykset tai huomautukset saateviestiin. Lähetä kaaviot tai taulukot erillisinä tiedostoina. Tarkemmat muotoiluohjeet lähetetään pyydetessä.

Julkaistavaksi hyväksytyt kirjoitukset voidaan julkaista samalla tai myöhemmin myös lehden verkkosivuilla.

Neuvoja kirjoittajille

- Tarkista, että tekstin aikamuoto ei vaihdu perusteetta.
- Vältä liian pitkiä ja koukeroisia virkerakenteita.
- Vältä tarpeettomia kankeita ilmaisutapoja (kautta, taholla, myötä, välityksellä, johdosta, toimesta, koskien, liittyen, suhteen, nähden, osalta).
- Vältä anglismeja kuten: ”Olen kiinnostunut en vain metafysiikasta vaan myös etnografiasta.”; ”Se on hankalaa, että keskustelu puuroutuu.”