



# TAIDE, KOKEMUS JA MAAILMA

Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen

Toimittanut Yrjö Heinonen

UTU  
Utukirjat

**Taide, kokemus ja maailma  
Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen**



**Taide, kokemus ja maailma  
Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen**

Toimittanut Yrjö Heinonen





## Utukirjat 6

Utukirjat julkaisee monitieteistä kotimaista ja kansainvälistä taiteiden tutkimusta.

### Utukirjat-toimituskunta

Kaisa Ilmonen  
Tutta Palin (päätoimittaja)  
Viola Parente-Čapková  
Jaana Teinilä  
Marjaana Virtanen

### Kirjan toimituskunta

Yrjö Heinonen  
Veijo Hietala  
Altti Kuusamo  
Päivi Lappalainen  
Maija Leino  
Taru Leppänen  
John Richardson  
Liisa Steinby  
Annina Välimäki  
Susanna Välimäki

### Taitto

Päivi Valotie

ISBN 978-951-29-5661-6 (print)

ISBN 978-951-29-8004-8 (pdf)

ISSN 2341-9326 (print)

ISSN 2670-0832 (online)

© kirjoittajat ja Utukirjat 2014

Turun yliopisto 2020

University of Turku 2020

## Sisällys

<b>Johdanto</b>	9
<i>Yrjö Heinonen</i>	
<i>Veijo Hietala, Altti Kuusamo, Päivi Lappalainen, Taru Leppänen, John Richardson, Liisa Steinby ja Susanna Välimäki</i>	
Taide, kokemus ja maailma	10
Viisi risteystä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen	14
<b>Ääni</b>	21
<i>John Richardson ja Susanna Välimäki</i>	
<i>Yrjö Heinonen, Riitta Jyttilä, Hanna Meretoja ja Juha Torvinen</i>	
Ääni ilmiönä	21
Äänellinen minuus ja soiva maailma	27
Lauluääni	36
Soitinäänet	46
Ääni elokuvassa, audiovisuaalisessa mediassa ja ympäristössä	52
Ääni ja kirjallisuus	58
Kuulokulmia elämään, kulttuuriin, maailmaan	65
<b>Kuva</b>	77
<i>Altti Kuusamo</i>	
<i>Katve-Kaisa Kontturi, Marjaana Markkula ja Jukka Sihvonon</i>	
Kuvan käsitteen muutoksia	77
Kuva ja mimesis	79
Kuva, funktio, konteksti	81
Kuva ja muistijärjestelmät	83

Kuvan muuttuvat tarinat	85
Kuvan tulkinnan peruskäsitteistöä	89
Ikonografiasta merkkijärjestelmäverrantoihin	103
Kuva ja media	107
Kirjallisuuden kuvakielestä	113
Feministinen kuvantutkimus	117
Loppukatsaus: ”kuvat kulkevat”	124

## **Kieli** 133

*Päivi Lappalainen ja Liisa Steinby*

*Yrjö Heinonen, Veijo Hietala, Siru Kainulainen ja*

*Altti Kuusamo*

Arkikieli, tieteen kieli, taiteen kieli	133
Kielikäsitteet ja kirjallisuus	135
Kaunokirjallinen tyyli ja kirjallisuuden tyylikaudet	150
Kaunokirjallisen kielen erityisiä voimavaroja	164
Onko elokuva kieltä?	172
Kielen ja kuvataiteen suhteesta	177
Musiikki ja kieli	182
Kieli sanallisena ilmaisuvälineenä ja vastaavuusmallina	189

## **Väline** 203

*Veijo Hietala*

*Kaisa Ilmonen, Aino Mäkikalli, Riikka Niemelä,*

*Susanna Paasonen, Jukka-Pekka Puro, Jukka Sihvonon ja*

*Jasmine Westerlund*

Johdanto	203
Välineen mediatutkimuksellista käsittehistoriaa	205
Väline teknologiana ja kokemuksen muotona	209
Välineen mediafilosofiaa	212
Teatterin monet välineet	216

Kuva, väline, katsoja	223
Kirjallisuus minän ja maailman ymmärtämisen välineenä	229
Muutoksen välineet	235
<b>Sukupuoli</b>	<b>241</b>
<i>Taru Leppänen</i>	
<i>Marja-Leena Hakkarainen, Yrjö Heinonen, Veijo Hietala, Katve-Kaisa Kontturi, Lotta Käbkönen, Marianne Liljeström, Kukku Melkas ja Susanna Paasonen</i>	
Moninainen sukupuoli	241
Feministisiä ymmärryksiä sukupuolesta	244
Materiaalisuus, ruumiillisuus ja seksuaalisuus	249
Ero, toiseus ja kulttuuriset tekstit	256
Elävä kuva – elämän kuva?	264
Sukupuoli taiteentutkimuksessa	272
Kirjoittajat	278
Hakemisto	280



*Yrjö Heinonen*

*Veijo Hietala, Altti Kuusamo, Päivi Lappalainen, Taru Leppänen, John Richardson, Liisa Steinby ja Susanna Välimäki*

## **Johdanto**

Käsillä oleva kirja on tieteellinen mutta yleistajuisuuteen pyrkivä johdatus 2000-luvun alun taiteiden tutkimuksen lähtökohtiin, kysymyksenasetteluihin, suuntauksiin ja käsitteistöön. Kirja on toteutettu Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen oppiaineryhmän yhteisprojektina. Taiteiden tutkimuksen oppiaineet eroavat toisistaan ensisijaisen tutkimuskohteensa puolesta, mutta samalla monet kysymyksenasettelut, lähtökohdat ja lähestymistavat yhdistävät niitä toisiinsa. Kirja on tarkoitettu taiteiden tutkimuksen johdanto- ja oppikirjaksi, ja se on rakennettu siten, että jokaisessa luvussa tulee esiin sekä kunkin oppiaineen erityisyys että niiden välisiä yhtymäkohtia.

Taiteiden tutkimusta tarkastellaan kirjassa viiden taiteenaloja eri tavoin leikkaavan käsitteen tai ilmiön – ääni, kuva, kieli, väline ja sukupuoli – kautta. Ääntä, kuvaa ja kieltä käsittelevät luvut tarkastelevat kohdettaan ensinnäkin niiden tieteenalojen näkökulmasta, joiden ensisijaiseen tutkimuskohteeseen käsitteet liittyvät. Ääni-luvussa painottuu musiikkitiede, Kuva-luvussa taidehistoria ja Kieli-luvussa kirjallisuudentutkimus. Lisäksi luvut havainnollistavat, miten kukin näistä käsitteistä yhdistää taiteiden ja niiden tutkimuksen eri aloja. Väline- ja Sukupuoli-luvut poikkeavat edellisistä siinä, että väline ja sukupuoli ovat paitsi ”oman” taiteiden tutkimusta laajemman tutkimusalan – media- ja sukupuolentutkimuksen – pääkäsitteitä myös tärkeitä käsitteitä kaikissa taiteissa ja niitä koskevassa tutkimuksessa.

Kirja tuo viiden pääkäsitteensä kautta esille erilaisia ja eri aikakausille ominaisia käsityksiä taiteesta ja taiteen eri lajeista pyrkimättä kuitenkaan kattavaan yleisesitykseen taiteiden tutkimuksen oppihistoriasta tai tämänhetkisistä suuntauksista. Tutkimuksellisten lähestymistapo-

jen moninaisuus ja historiallinen vaihtuvuus tulevat kuitenkin esille eri luvuissa. Historiallisten taustoitusten tarkoitus on antaa yleiskuva siitä, miten nykyisin tunnettuihin käsityksiin taiteista ja taiteiden tutkimuksesta on tultu.<sup>1</sup>

Kirjoittajia yhdistää näkemys, että taidetta voidaan lähestyä kahden ääripään kautta, jotka ovat – karkeasti ilmaistuina – aistimus ja maailma. Taide koetaan aistien välityksellä: musiikki vetoaa ensisijaisesti kuulostaistiin, kuvataide näköaistiin ja kirjallisuus toimii aistimusvoimaisten mielikuvien varassa. Samalla nämä aistimukset ja mielikuvat kytkeytyvät niihin kokemussisältöihin, joiden varassa taide toimii ja jotka liittävät yksittäiset teokset taiteen traditioihin ja maailmaan.

Johdantoluvun alkupuoli taustoittaa lyhyesti kirjan pääotsikkoon sisältyviä käsitteitä taide, kokemus ja maailma. Kirjan kirjoittajat käyttävät näitä käsitteitä eri yhteyksissä eri merkitysvahteissa, joten tarkoituksena ei ole varsinaisesti määritellä näitä käsitteitä ja sitoutua etukäteen annettuihin määritelmiin. Sen sijaan tarkoituksena on tarjota tausta, johon lukija voi suhteuttaa näiden käsitteiden käyttöä kirjan eri luvuissa. Luvun loppuosa avaa tieteidenvälisyyden käsitettä kirjan tavoitteiden ja toteutuksen kannalta sekä esittelee tiiviisti eri lukujen sisällön.

## Taide, kokemus ja maailma

Taide on jokaiselle tuttu ja usein voimakkaita tunteita herättävä ilmiö. Kaikissa kulttuureissa tunnetaan esineitä ja esityksiä, joissa merkitysten sulautuminen muoto- ja ilmaisukieleen on kokijan erityisen huomion kohteena (Eldridge 2009, 12). Tällaisia esineitä ja esityksiä on tapana nimittää taideteoksiksi. Taide saa kuitenkin erilaisissa yhteyksissä erilaisia merkityksiä, minkä vuoksi se ei ole helposti määriteltävissä. Taiteen määrittely kuuluu perinteisesti taiteenfilosofian tehtäviin. Filosofit Richard Eldridge (2009) erottaa kahdenlaisia määrittely-yrityksiä: osa painottuu taideteosten tehtävän ja merkityksen valaisemiseen, osa taas taideteosten tunnistamiseen taideteoksiksi. Eldridgen esiin nostamat teoriat (vrt. Dickie 1981) antavat yleiskuvan siitä, miten taidetta on eri aikoina määritelty.

Taiteen tehtävän ja merkityksen valaisemiseen painottuneilla teorioilla on pitkä historia aina antiikin Kreikasta nykypäivään saakka. Nämä teoriat pyrkivät vastamaan siihen, miten ja miksi taide on merkityksellistä ja miksi sen pitäisi sitä olla. Taiteen funktion ja merkityksen valaisemisen kannalta ”vakuuttavimpina ja tärkeimpinä” Eldridge (2009, 31) nostaa esiin jäljittelyteorian (Aristoteles 1997), esteettisen arvon teorian (Kant 2009) ja ilmaisuteorian (Collingwood 1945). Jäljittelyteorian mukaan taide jäljittelee (kuvaa tai esittää) maailmaa, kun taas ilmaisuteoriassa taide ymmärretään taiteilijan tunteenilmaisuksi. Filosofi Immanuel Kantin esteettisen arvon teoria puolestaan pyrkii kehittämään välineitä, joiden avulla on mahdollista analysoida kokemuksia luonnossa ja taiteessa esiintyvistä kauneudesta. Edellisiin voi vielä lisätä käsillä olevan kirjan tematiikkaan läheisesti liittyvän teorian taiteesta kokemuksena (Dewey 2010).

Tunnistamiseen painottuvilla teorioilla on lyhyempi historia. Varhaisena esimerkkinä Eldridge mainitsee filosofi David Humen (2009), mutta varsinaisia systemaattisia esityksiä ovat vasta 1970-luvulla esitellyt institutionaalinen taiteenteoria (Dickie 1981) ja historiallinen kontekstualismi (Levinson 1979). Näiden teorioiden mukaan objektit – esineet ja esitykset – eivät ”itsessään” ole taideteoksia, vaan ne saavat taideteoksen aseman suhteessa historiallis-yhteiskunnallisiin käytäntöihin ja instituutioihin (esim. maalaus tunnistetaan taiteeksi, koska se on sijoitettu taidemuseoon).

Taide on aistimellista – jotakin, mitä koetaan aistien välityksellä. Käsitteenä kokemus voi viitata yksittäisen tapahtuman aiheuttamaan välittömään aisti- ja tunnevaikutelmaan (saks. *Erlebnis*), mutta sitä käytetään myös puhuttaessa kokemuseräisestä tiedosta (*Erfahrung*) tai elämäkokemuksesta (*Lebensfahrung*). Välittömään aisti- ja tunnevaikutelmaan perustuvasta kokemuksesta käytetään suomen kielessä usein sanaa elämys. Englannin kielessä kaikille näille merkityksille on vain yksi sana, *experience*. (Rickman 1979, 29–30; Williams 1985, 126–129.) Kokemus on ollut keskeinen käsite esimerkiksi pragmatistisessa taiteenfilosofiassa ja fenomenologiassa. Edellistä edustavan John Deweyn mukaan kokemus muodostuu kokevan subjektin, minän, ja maailman välisestä vuorovaikutuksesta (Dewey 2010, 299). Taiteen kokemuksellisuutta painottavissa teorioissa korostetaan aisteihin ja mielikuvituk-



seen perustuvaa välitöntä esteettistä mielihyvää, johon esteettinen kokemus perustuu (Shusterman 1997, 37). Fenomenologiassa (Husserl 2011, 145) havainnon kohdetta – esimerkiksi taideteosta tai -esitystä – tarkastellaan ensin sellaisena kuin se ilmenee kokijansa välittömässä tietoisuudessa, minkä jälkeen edetään havainnon sisällön erittelyyn kokemuseräisen ja teoreettisen tiedon pohjalta. Välittömään kokemukseen liittyy erottamattomasti myös affekti, joka on ajankohtainen tutkimusaihe esimerkiksi kulttuurintutkimuksessa (Grossberg 1995) ja uusmaterialismissa (Deleuze & Guattari 1983). Affekti sijoittuu aistimuksen ja tunteen välimaastoon; se on eriytymätön, intensiivinen ja hankalasti sanoin kuvailtavissa oleva tuntemus, kun taas affektiin perustuva tunne on eriytynyt ja nimettävissä (esim. ilo, suru, pelko, aggressio).

Taide tapahtuu maailmassa. Maailma ymmärretään usein olemassa olevien tai todellisten asioiden – objektien, ilmiöiden, prosessien – muodostamaksi kokonaisuudeksi, josta on mahdollista saada empiiristä eli kokemuseräistä tai teoreettista tietoa. Fenomenologiassa maailmaa ei ymmärretä joksikin kokemuksen ulkopuolella olevaksi kokonaisuudeksi, vaan sitä tarkastellaan sellaisena kuin se ihmiselle kokemuksessa ilmenee. Fenomenologian perustaja Edmund Husserl (2011, 48) käyttää kokemuksessa ilmenevästä maailmasta nimitystä *elämismaailma*. Husserlin oppilaan Martin Heideggerin mukaan taiteella on kaksi ulottuvuutta: taideteoksen aistein havaittava olomuoto sekä siinä avautuva maailma. Taideteoksessa tai -esityksessä avautuva maailma ei kuitenkaan ole pelkkä aistein tavoitettavissa oleva kokoelma objekteja ja ilmiöitä eikä pelkästään tätä kokoelmaa koskeva käsitteellinen kehikko vaan viittaus- ja merkityssuhteina hahmottuva historiallisen ihmisen tai yhteisön maailma. (Heidegger 1998, 41–44.) Tätä Heidegger havainnollistaa kreikkalaisen temppelein ja Vincent van Goghin kenkäparia esittävän maalauksen avulla. Ensimmäinen avaa kokijalle historiallisen kansan maailman, jälkimmäinen talonpoikaisnaisen maailman. (Heidegger 1998, 30–32, 41–43.) Näin ymmärrettynä taideteos on – *tapahtuu* – maailmassa, maailma ilmenee taideteoksessa ja taideteos saa merkityksensä suhteessa maailmaan.

Taiteella on myös oma sosiaalinen ja institutionaalinen maailmansa. Institutionaalisisessa taiteenteoriassa taidemaailma jakautuu taiteenloi-

hin, kuten esimerkiksi teatteri, kuvataiteet, kirjallisuus ja musiikki. Jokaisella alalla on oma institutionaalinen historiansa, johon nojaten ne asettavat alueeseensa kuuluvia objekteja – näytelmiä, maalauksia, veistoksia, runoja, romaaneja, sävellyksiä, elokuvia – taideteoksen asemaan. (Dickie 1992, 430.) Kullakin taidemaailman alueella on omat vakiintuneet tapansa tuottaa teoksia, asettaa niitä arvioitavaksi ja arvioida niitä (Dickie 1981, 88).

Taidemaailman käsitettä on kehitetty edelleen taiteen sosiologiassa (Becker 1982; Bourdieu 1987), missä siitä on tullut taidetta koskevien yhteiskunnallisten käytäntöjen ja arvojen analyysin väline. Tekijöiden (taiteilijat ja taiteilijaryhmät), välittäjien (tuottajat, intendentit, kustannustoimittajat) ja vastaanottajien (yleisö, kriitikot) katsotaan osallistuvan taiteen ja sen arvon määrittämiseen (Bourdieu 1987, 205). Sosiologit Howard S. Becker (1982, x) ja Pierre Bourdieu (1987, 205) korostavat taidemaailmaan kuuluvien toimijoiden yhteistyötä, neuvottelua ja kiistelyä taideteosten ja niiden arvon tuottamisessa. Eri taiteenlajeilla ja -teoksilla on erilainen ja eriarvoinen asema taidemaailmassa, mutta Beckerin (1982, x) sosiologinen taidemaailman määritelmä ei tee eroa ”korkean” ja ”matalan” taiteen välillä: esimerkiksi Tizianista ja sarjakuvista voi puhua samaan hengenvetoon, Shakespearen sonetti ja Nora Robertsin rakkausromaani ovat molemmat tutkimisen arvoisia kirjallisia teoksia ja Hollywood-elokuvamusiikista tai rap-kappaleesta voi keskustella yhtä vakavasti kuin Mozartin tai Beethovenin sinfonioista.

Taiteella on välineensä. Väline on yksi kirjan pääkäsitteistä, ja sille on omistettu oma lukunsa. Käsitettä väline ja sen latinankielistä vastinetta medium (mon. media) käytetään kirjassa kuitenkin useassa eri merkityksessä – jo edellä on puhuttu taiteen kokemisesta aistien välityksellä –, joten sitä on syytä käsitellä lyhyesti myös tässä. Kulttuurin- ja kirjallisuudentutkija Raymond Williams esittää medialle kolme merkitystä: (i) alkuperäinen merkitys väliin tulevana tai välittävänä toimijana tai aineena; (ii) tekninen merkitys, kuten erotettaessa joukkoviestimiä toisistaan; (iii) markkinataloudessa ja politiikassa käytetty erityismerkitys, jossa esimerkiksi sanomalehti tai televisio toimii varsinaisen tehtävänsä ohella mainonnan tai propagandan välineenä. (Williams 1985, 203–204.)

Jaottelu soveltuu myös taiteisiin. Ensimmäisessä merkityksessä väline voi viitata taiteenlajiin – musiikin, kuvataiteen, kirjallisuuden – ensisijaiseen materiaaliin tai aistiin, jonka kautta se välittyy, minkä lisäksi se voi viitata asianomaiseen taiteenlajiin merkitysjärjestelmänä. Toisessa merkityksessä väline voi olla esimerkiksi Blu-ray-levyn tai kirjan kaltainen materiaallinen esine tai laite, jolla tällaista esinettä käytetään (Blu-ray-soitin, televisio, tietokone). Kolmanteen merkitykseen liittyen taidetta voidaan käyttää ja käytetään yleisesti myös mainonnan tai propagandan välineenä. Kahdessa ensimmäisessä merkityksessä väline mahdollistaa taiteellisen kokemuksen ja sen jakamisen muiden ihmisten kanssa. Kolmannen merkityksen kohdalla taiteen käyttö on kirjaimellisesti välineellistä, sillä taiteellisen kokemuksen tuottaminen ei selvästikään ole sen ensisijainen tarkoitus (vrt. Eldridge 2009, 241–244). Kaikissa kolmessa merkityksessä väline kuitenkin liittyy kokevan subjektin ja maailman toisiinsa.

Käsillä olevan kirjan kirjoittajien lähtökohtana on, että taiteiden tutkimuksen on tehtävä oikeutta taiteen erityisluonteelle mutta samalla tarkastella sitä historiallisissa, yhteiskunnallisissa ja kulttuurisissa yhteyksissään. Taiteen erityisluonteen huomioon ottamisesta seuraa, että taiteen muoto- ja ilmaisukielen analyysi ja tulkinta on olennainen osa taiteentutkimusta. Taiteen erityisluonne ei kuitenkaan löydy irrallisista muotoelementeistä vaan siitä, miten taide muoto- ja ilmaisukielensä avulla ja rajoissa tulkitsee jotakin tärkeää inhimillisen kokemustodellisuuden osaa – miten se puhuu maailmasta ja vaikuttaa maailmassa. Puhumisen ja vaikuttamisen tavat muuttuvat maailman muuttuessa. Ymmärtääksemme taidetta meidän tulee tarkastella sitä suhteessa sekä taiteen omiin traditioihin että niihin kulttuurisiin ja sosiaalisiin konventioihin, arvoihin ja käytäntöihin, joiden varassa se toimii.

## **Viisi risteystä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen**

Tämän kirjan tarkoituksena on johdattaa *tieteidenväliseen* taiteiden tutkimukseen. Tieteidenvälisyys tarkoittaa tässä kolmea asiaa (vrt. van Leeuwen 2005). Ensinnäkin, kirja on *monitieteinen* sikäli, että siinä tuodaan esiin viiden eri tieteenalan lähtökohtia ja näkökulmia taiteiden

tutkimukseen. Toiseksi, kaikki edustettuina olevat viisi tieteenalaa ovat *itsessään* tieteidenvälisiä, sillä niissä sovelletaan lähtökohtia, teorioita ja menetelmiä sekä muilta taiteiden tutkimuksen aloilta että niiden ulkopuolelta. Kolmanneksi, kirja on *poikkitieteellinen*, koska siinä ei vain tuoda yhteen mukana olevien tieteenalojen lähtökohtia ja näkökulmia vaan ne asetetaan keskenään aitoon dialogiin, jonka tarkoituksena on lisätä ymmärrystä sekä taiteiden ja niitä tutkivien tieteenalojen erityisyydestä että niitä yhdistävistä tekijöistä. Kirjan eri luvut onkin tarkoitus ymmärtää ikään kuin taidetta tutkivia tieteenaloja yhdistäviksi risteyksiksi, joihin tullaan aina tietyn tieteenalan suunnasta mutta joista samalla avautuu polkuja muiden tieteenalojen suuntiin.

Ääni-luvussa ääni ymmärretään ennen kaikkea näkö- tai oikeastaan kuulokulmaksi, jota voidaan soveltaa melkein mihin tahansa taiteen ja kulttuurin piiriin kuuluvaan tutkimuskohteeseen ja -perinteeseen. Äänen käsitteen ja sen eri merkitysvivahteiden tarkastelun jälkeen edetään tarkastelemaan äänellisen minuuden ja soivan maailman suhdetta. Laulu- ja soitinääniä sekä niihin liitettyjä kulttuurisia merkityksiä käsitellään erillisinä alalukuinaan pitäen kuitenkin samalla mielessä, että suurin osa nykyisin kuultavasta musiikista sisältää sekä laulua että soittoa. Äänellä on keskeinen osuus paitsi elokuvassa ja muussa audiovisuaalisessa mediassa myös jokapäiväisessä elinympäristössä – olipa tuo ympäristö sitten urbaani metropoli, maalaiskylä tai aarniometsä. Luvun loppuksi tarkastellaan äänen ja kirjoitetun sanan välistä suhdetta kirjallisuuden tutkimuksen kannalta.

Kuva-luvussa kuvan käsite ymmärretään väljästi: se voi viitata visuaalisiin objektikategorioihin (maalaukset, veistokset, valokuvat jne.), mutta sitä käytetään yhtä lailla myös metaforisesti (mielikuva, kaupunkikuva, unikuva jne.). Kuva-luvussa tarkastelun kohteena ovat pääasiallisesti mielenulkoiset eli kehon pinnalla tai sen ulkopuolella olevat kuvat. Kuvaa lähestytään aluksi taidehistoriallisesta näkökulmasta ottaen huomioon, että jokainen aikakausi ja jokainen uusi taidekäsitelmä on määritelty kuvaa oman kulttuuritilanteensa ehdoilla. Kuvaa pohditaan muun muassa jäljittelyn (mimesis), funktion, kontekstin, muistin ja historian kannalta sekä esitellään kuvan tulkinnan peruskäsitteistöä. Luvun lopussa kuvaa tarkastellaan mediatutkimuksen, kirjallisuudentutkimuksen sekä feministisen kuvantutkimuksen näkökulmista.

Kieli-luvussa pureudutaan arkikielen, tieteen kielen ja taiteen kielen välisiin suhteisiin. Laajassa metaforisessa merkityksessä kieli viittaa eri taiteiden omiin ilmaisutapoihin ja -keinoihin, joiden avulla ne voivat esittää tai käsitellä asioita. Suppeammassa kirjaimellisessa merkityksessä kieli ymmärretään puhutuksi ja kirjoitetuksi (verbaaliseksi) kieleksi, jonka varaan kirjallisuus rakentuu. Luvun alussa esitetään historiallinen katsaus kielen ja kirjallisuuden suhteen tärkeimpiin käsittämistapoihin eri aikakausina. Tämän jälkeen tarkastellaan tyylin käsitettä ja niin kutsuttuja tyylikausia erityisesti kaunokirjallisuuden kannalta. Kirjallisuutta koskevan jakson päätteeksi tarkastellaan kaunokirjallisen kielen – erityisesti runouden – erityisiä voimavaroja verrattuna arkikieleen tai tieteen kieleen. Luvun lopussa pohditaan kielen ja kirjallisuuden suhdetta elokuvaan, kuvataiteisiin ja musiikkiin.

Väline-luvussa tarkastellaan taiteita ja mediaa välineellisyden näkökulmasta. Aihetta lähestytään aluksi lähinnä mediatutkimuksen käsitteenä. Luvun alussa avataan välineen käsitettä ja sen historiaa viestinnän tutkimuksen perinteessä, minkä jälkeen esitellään käytännöllisiä näkökulmia mediateknologioiden välineellisyyteen sekä mediafilosofian kysymyksenasetteluja. Luvun lopussa pohditaan, mitä väline merkitsee teatterissa, kuvataiteissa ja kirjallisuudessa. Kulttuurifilosofi- ja mediatutkija Marshall McLuhanin tunnetun iskulauseen mukaan ”väline on viesti”. Vaikka luvun kirjoittajat eivät tätä moniselitteistä teesiä kaikilta osin allekirjoitakaan, heidän mukaansa yksikään taiteen- tai viestinnäntutkija ei voi jättää välineellistä näkökulmaa kokonaan huomiotta.

Sukupuoli-luku jakautuu kolmeen aihekokonaisuuteen: (i) materiaalisuus, ruumiillisuus ja seksuaalisuus feministisessä taiteessa, (ii) toiseus ja kulttuurien kohtaaminen sekä (iii) audiovisuaalisen median merkitys todellisuuden muokkaajana. Sukupuolentutkimuksessa sukupuolta käsitellään suhteessa muihin identiteettiä rakentaviin eroihin, joita ovat esimerkiksi seksuaalisuus, kansallisuus ja etnisyys. Näistä lähtökohdista kirjoittajat pureutuvat sukupuolen moninaisuuteen ja antavat esimerkkejä siitä, kuinka yllä mainitut käsitteet voivat toimia välineinä pohdittaessa elämää ja taidetta sen osana. Sukupuolentutkimus haastaa vallitsevia käsityksiä siitä, mitä sukupuoli on. Taiteiden tutkimus kyseenalaistaa osaltaan niitä itsestäänselvyyksiä, joiden varaan ymmärryksemme sukupuolesta rakentuu.

## Kiitokset

Kirjaa valmisteli toimituskunta, johon kuului päätoimittajan ja eri lukujen päätoimittajien lisäksi kaksi opiskelijajäsentä, Maija Leino ja Annina Välimäki, joille kiitos osallistumisesta. Kiitämme myös ryhmän toimintaan aikaisemmissa vaiheissa osallistuneita Olli Löyttyä, Lea Rojola ja Jukka Sihvosta heidän panoksestaan. Erityinen kiitos hyödyllisistä kommentteista ja parannusehdotuksista kuuluu käsikirjoituksen vertaisarvioijina toimineille nimettömille asiantuntijoille ja Utukirjojen toimituskunnan jäsenille, mukaan lukien toimitussihteeri Tilda Junko ja toimituskunnan työskentelyyn loppumetreillä lyhyesti mutta tehokkaasti osallistunut Tutta Palin.

## Viitteet

<sup>1</sup> Lisälukemistona voi käyttää tässä johdannossakin lähteinä käytettyjä Eldridgen (2009) ja Dickien (1981) yleisesityksiä, jotka tarkastelevat erilaisin painotuksin taiteenfilosofiaa antiikin Kreikasta 1900-luvulle. Eldridgen kirja on julkaistu myöhemmin, ja siinä otetaan huomioon myös 1900-luvun lopun suuntaukset – mukaan lukien Dickien oma teoria. Taiteenfilosofiaa antiikista 1800-luvulle esitellään Reinersin, Sepän ja Vuorisen toimittamassa kirjassa *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin* (2009) sekä Vuorisen kirjassa *Estetiikan klassikoita* (1993). 1900-luvun taidekäsitteitä ja tutkimussuuntia tarkastellaan taiteensosiologian näkökulmasta esimerkiksi Seväsen, Saariluoman ja Turusen toimittamassa *Taide modernissa maailmassa* (1991) sekä kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta Koskelan ja Rojolan toimittamassa *Lukijan ABC-kirjassa* (2000).

## Lähteet

Aristoteles. 1997. *Retoriikka, Runousoppi*. Käänt. Paavo Hohti & Päivi Myllykoski. Teoksessa Aristoteles, *Teokset IX*. Helsinki: Gaudeamus.

Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bourdieu, Pierre. 1987. The Historical Genesis of a Pure Aesthetic. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46: 201–210.

Collingwood, R. G. 1945. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. 1983. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Käänt. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ilmestyi alun perin 1980.

Dewey, John. 2010. *Taide kokemuksena*. Käänt. Antti Immonen & Jaakko S. Tuusvuori. Helsinki: niin & näin. Ilmestyi alun perin 1934.

Dickie, George. 1981. *Estetiikka: Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia*. Käänt. Heikki Kannisto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

— — —. 1992. What Is Art? An Institutional Analysis. Teoksessa *Aesthetics. A Comprehensive Anthology*, toim. Steven M. Cahn & Aaron Meskin, 426–437. Malden: Blackwell. Ilmestyi alun perin 1974.

Eldridge, Richard. 2009. *Jobdatus taiteenfilosofiaan*. Käänt. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 2003.

Grossberg, Lawrence. 1995. *Mielihyvän kytkennät: Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Käänt. & toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.

Heidegger, Martin. 1998. *Taideteoksen alkuperä*. Käänt. Hannu Sivenius. Helsinki: Taide. Ilmestyi alun perin 1935/1936.

Hume, David. 2009. Maun standardista. Käänt. Lauri Mehtonen. Teoksessa *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*, toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen, 278–293. Helsinki: Gaudeamus.

Husserl, Edmund. 2011. *Eurooppalaisten tieteiden kriisi ja transsendentaalinen fenomenologia*. Käänt. Markku Lehtinen. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1962.

Kant, Immanuel. 2009. Arvostelukyvyyn kritiikki (osa). Teoksessa *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*, toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen, 333–348. Helsinki: Gaudeamus.

Koskela, Lasse & Rojola, Lea. 2000. *Lukijan ABC-kirja: Jobdatus kirjallisuuden nykysteorian ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ilmestyi alun perin 1997.

Leeuwen, Theo van. 2005. Three Models of Interdisciplinarity. Teoksessa *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis: Discourse Approaches to Politics, Society and Culture*, toim. Ruth Wodak & Paul Anthony Chilton, 3–18. Amsterdam: John Benjamins.

- Levinson, Jerrold. 1979. Defining Art Historically. *British Journal of Aesthetics* 19 (3), 21–33.
- Reiners, Ilona, Seppä, Anita ja Vuorinen, Jyri (toim.). 2009. *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rickman, H. P. 1979. Introduction. Teoksessa *Dilthey: Selected Writings*, toim. H. P. Rickman, 1–31. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sevänen, Erkki, Saariluoma, Liisa & Turunen, Risto. 1991. *Taide modernissa maailmassa: Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Shusterman, Richard. 1997. *Taide, elämä ja estetiikka: Pragmatistisen filosofian näkökulma estetiikkaan*. Käänt. Vesa Mujunen. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1992.
- Vuorinen, Jyri. 1993. *Estetiikan klassikoita*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Williams, Raymond. 1985. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press. Ilmestyi alun perin 1976.





*John Richardson ja Susanna Välimäki*

*Yrjö Heinonen, Riitta Jytälä, Hanna Meretoja ja Juha Torvinen*

## **Ääni**

### **Ääni ilmiönä**

Ääntä on kaikkialla. Sitä on kaupungeissa ja luonnonympäristöissä, taiteissa ja muissa kulttuurituotoksissa, ihmisten ja eläinten viestinnässä. Useimmiten ääni on jotain suoraan aistittavaa, konkreettisesti kuultavaa ja myös ruumiillisesti tuntuva. Aina ääni ei kuitenkaan ole kuulo- tai tuntoaistin välityksellä koettavaa. Ääni voi nimittäin olla myös täysin hiljainen, kuten esimerkiksi ollessaan tallennettuna tiedostoon, levyille tai ääninauhalle, tai vaikkapa sarjakuvan kuvaruutuun kirjoitettuna äänitehosteena. Ääni voi olla myös ”päänsisäinen”, kuten itsepitäisesti mielessä soiva melodiamuistuma tai piinaava korvien tinnitus.

Äänellä on inhimillisessä kulttuurissa monia tehtäviä ja rooleja. Äänen *kommunikatiivinen* tehtävä on vahvimmin esillä jokapäiväisessä puheessamme. Viestimme paitsi sanojen ja kirjainten äännteellisillä erityispiirteillä myös äänenpainoilla, jotka kertovat tunteista ja mielialoista. Vaikkapa toteamus ”Hienoa!” voi ilmaista äänensävyä riippuen innostusta, ironista välinpitämättömyyttä tai neutraalia kohteliaisuutta. Kielen ja puheen ohella yhteisöille on ominaista ylipäätään äänen mo-

---

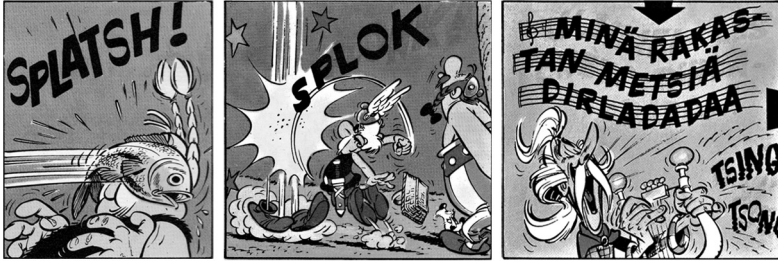
Ääni-luvun alalukujen kirjoittajavastuu jakautuu seuraavasti: Ääni ilmiönä (Juha Torvinen), Äänellinen minuuks ja soiva maailma (Susanna Välimäki), Lauluääni (John Richardson ja Yrjö Heinonen), Soitinäänet (John Richardson ja Yrjö Heinonen), Ääni elokuvassa, audiovisuaalisessa mediassa ja ympäristössä (Susanna Välimäki), Ääni ja kirjallisuus (Riitta Jytälä ja Hanna Meretoja) sekä Kuulokulmia elämään, kulttuurin, maailmaan (Susanna Välimäki ja John Richardson). Kiitämme Markus Manteretta luvun käsikirjoituksen kommentoinnista.

nipuolinen kommunikatiivinen käyttäminen erilaisina *merkkeinä* aina karjankutsuhuudoista sotalastrumpetin signaaleihin, konserttitalojen väliaikakelloista autojen merkinantotorviin ja mainoksia rytmittävästä *jingleistä* tietokoneen käynnistymisääneen. Myös eri esineillä ja olioilla on tunnusomaiset äänensä: ininä paljastaa hytтын ja sumutorvi laivan. Kilahduksen sävystä tiedämme, putosiko lattialle veitsi vai vesilasi. Äänen kaikkiallisesta läsnäolosta elämässämme kertoo myös se, että ääni tarjoaa suoraan tai välillisesti ammatin muusikoille, äänisuunnittelijoille, äänitaiteilijoille, musiikkitoimittajille, akustikoille, musiikkialan hallintotehtävissä toimiville, eri alojen tutkijoille, korvalääkäreille, puhelinkeskusille ja monille muille.

Äänen kulttuurisiin rooleihin kuuluu myös se, että erilaisten äänten kokonaisuudet muodostuvat ympäristöiksi, *äänimaisemiksi*, joilla on vahva merkitys tietyn maantieteellisen, kulttuurisen tai historiallisen paikan sekä niihin liittyvien yhteisöjen identiteetin kannalta (Schafer 1977; Järviluoma 2003; Uimonen 2005). Äänimaisemien, *kuulumien*, tallentamisesta onkin tullut viime aikoina yhtä tärkeää kuin näkyvien maisemien kuvaamisesta.

Ääni voi olla luonteeltaan myös *symbolinen*, *kuvitteellinen* tai *metaforinen*. Sanomme, että kansa äänestää vaaleissa tai että meitä soimaa omantunnon ääni. Myös itsessään ”mykät” alat, kuten perinteinen kuvataide ja kirjallisuus, ovat tulvillaan ääniin ja musiikkiin liittyviä teoksia sekä ylipäättään äänellisyyden kuvausta. Vaikka Pablo Picasson *Kolme muusikkoa* -maalauksesta (1921) tai Mikael Niemen *Populäärimusiikkia Vittulajänkältä* -kirjasta (2000) ei kuulukaan varsinaisesti mitään ääniä, ovat nämä teokset mielekkäitä vain kuultavien äänten, tässä tapauksessa musiikkina kuultavien äänten, olemassaoloa vasten. Kuvaa ja sanaa yhdistävässä sarjakuvassa ääntä ilmennetään piirroksen, tekstin, sanallisten äänitehosteiden ja typograffian keinoin. Esimerkiksi Goscinyn tekstittämälle ja Uderzon piirtämälle *Asterix*-sarjakuvulle ovat tyyppillisiä tappelua onomatopoeettisesti jäljittelevät äänitehosteet sekä musiikin kuvaukset (kuva 1).

Mytologisissa ja uskonnollisissa kertomuksissa ääni symboloi usein yli-inhimillistä voimaa. *Raamatussa* pasuunan<sup>1</sup> ääni kaataa Jerikon muurit ja ilmoittaa tuomiopäivästä. *Kalevalassa* tietäjä Väinämöisen



Kuva 1. Ääntä on kaikkialla, jopa mykässä mediassa, kuten sarjakuvissa: *Asterix seikkailu: Jumaltenrannan nousu ja tuho* -albumin äänitehosteita (Goscinný & Uderzo 1990 [1971], suomennos Jorma Kapari).

ylivoima ilmenee hänen laulussaan, joka upottaa kilpailijat suohon ja saa järvet läikkymään ja vuoret vapisemaan. Symbolinen ulottuvuus on esillä myös jokaisen ihmisen omassa äänessä. Filosofi Adriana Cavarenon (2005) mukaan juuri puhe- ja lauluäänien yksilölliset sävyt – pikemminkin kuin sanalliset sisällöt – paljastavat suorimmin sen, kuinka jokainen ihminen on ainutlaatuinen, muista ihmisistä erottuva olento.

Äänen vastakohtana pidetään äänettömyyttä, *hiljaisuutta*. Täydellisen hiljaisuuden mahdollisuus on kuitenkin kyseenalaistettu. Amerikkalainen säveltäjä John Cage huomasi, että vaikka kaikki ihmisen ulkopuolelta tulevat äänet poistetaan, jäljelle jäävät ihmisen oman elimistön äänet, kuten hermoston vinkuna, verenkierron pauhu, sydämen bassorumpu, hengityksen suhina ja ruuansulatuksen kuplinta. Hiljaisuuden ja äänen suhde onkin pikemmin jatkumo kuin kategorinen vastakkainasettelu. Hiljaisuus on siis *kontekstisidonnaista*: hiljaisuudeksi voidaan kokea ilmiöitä, joiden desibelit (eli mitatut äänenvoimakkuudet) eroavat toisistaan suuresti. Hiljaisuuden tutkiminen onkin aina äänen tutkimista myös siinä mielessä, että hiljaisuus voidaan ymmärtää erilaisten äänten poissaoloksi; hiljaisuuden luonne määrittyy sen mukaan, mitkä äänet milloinkin vaimenevat. Tarkastelemalla sitä, millaiset äänet missäkin tilanteessa ovat puuttuvia, ei-toivottuja tai jopa kiellettyjä, saadaan tietoa äänen poliittisista ulottuvuuksista ja kulttuurisista rooleista. (Torvinen 2009.)

Länsimainen filosofia on tuhansien vuosien ajan korostanut näkö-astia kuuloaistin kustannuksella (Ihde 2007, 3–15). Filosofit Aristoteleen (1990) mukaan ajassa etenevällä, jatkuvasti muuttuvalla ja näkymättömällä äänellä ei ollut riittävän kiinteää tai esineellistä olomuotoa toimiakseen varman tiedon kohteena. Siksi äänellisiä ilmiöitä ei pitkään aikaan juurikaan tutkittu itsenäisinä ilmiöinä vaan ainoastaan osana jotakin näkyvää kokonaisuutta. Yksi esimerkki tästä äänen ”esineellistämisestä” ja ”näkyväksi tekemisen tarpeesta” on myös musiikin samastaminen partituuriin eli silmillä nähtävään nuottikirjoitukseen.

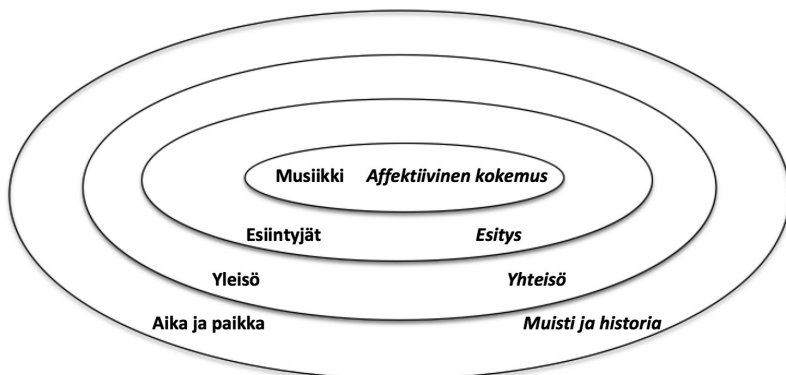
Äänelle on usein annettu merkitys tai tehtävä, joka liittyy sen näkymättömään luonteeseen. Filosofit Pythagoras huomasi jo antiikin aikana, että yksinkertaisimmat lukusuhteet kahden äänen värähdystajuu- den välillä tuottivat harmonisimmilta (konsonoivimmilta) kuulostavia intervaleja (oktaavi, kvintti, kvartti). Tästä pythagoralaiset päättelivät, että harmonia *kaikessa* olevaisessa perustuisi yksinkertaisille lukusuhteille. Ääni osoitti tämän maailmankaikkeuden harmonian suoraan havaittavassa muodossa, ja sen ominaisuuksia voitiin tutkia yksikielisellä soittimella, monokordilla. Sama periaate, jonka mukaan ääni voi kertoa meille jotakin sellaista, mikä ei ole läsnä välittömässä havainnossamme, ilmenee muuntuneena myöhemmässäkin filosofiasa, kuten esimerkiksi 1900-luvulla filosofi Theodor W. Adornon ja Ernst Blochin musiikkikäsityksissä, joiden mukaan musiikki kykenee heijastamaan ja jopa ennustamaan yhteiskunnallisia olosuhteita (esim. Huttunen 2008). Juuri näkymättömän eli ”salakavalan”, tietoisuudelta ja silmiltä huomaamatta vaikuttavan luonteensa takia musiikki on ollut ja on edelleen monissa yhteiskunnissa vallanpitäjien tarkan sensuurin kohde.

Äänen moniulotteista merkitystä kokemuksen, kulttuurin, tiedonmuodostuksen ja koko inhimillisen olemassaolon kannalta tutkitaan nykyisin lukuisilla tieteenaloilla. Esimerkiksi *mediatutkimus* huomioi elokuvien, internetin ja tiedotusvälineiden äänimaailman, *kirjallisuustieteessä* tutkitaan sanojen rytmiä, sointia ja äänellisyyden sanallisia kuvauksia, ja *kulttuurihistoriassa* pohditaan äänellisen todellisuuden merkitystä kulttuuristen identiteettien historiallisessa muotoutumisessa. *Filosofiasa* taas tarkastellaan äänen olemusta, ja akustiikka tutkii fyysikan näkökulmasta ääntä aaltoliikkeenä.

*Musiikkitiede* on tieteenala, jonka pääasiallinen tutkimuskohde on ääni kaikissa edellä mainituissa ulottuvuuksissa. Lähtökohta on useimmiten suoraan äänellisessä todellisuudessa sekä musiikin erilaisissa esiintymis- ja esitysyhteyksissä. Tutkimuksen kohteena on kaikki mahdollinen musiikkia ja ääntä sisältävä todellisuus: esimerkiksi yksittäiset sävellykset ja niiden esitykset, musiikin eri genret (lajit) ja niiden historiat, nykyiset ja menneet äänimaisemat, arjessa kuultava jokapaikanmusiikki (ubiikkimusiikki), elokuvien ja tietokonepelien musiikki ja äänimaailma, musiikkiteknologia, konserttikäytännöt, musiikki urheilussa, uskonnollinen ja poliittinen musiikki tai vaikkapa musiikin yhteys ympäristökriiseihin. Samalla musiikin, äänen ja äänitaiteen välinen raja on alkanut hälvetä (esim. Hamilton 2007). Nuottikirjoituksen ja partituurien tarkastelu on edelleen tärkeä osa musiikintutkimusta, mutta nykyisin nuottikirjoitus nähdään mielekkääksi vain vasten sellaista äänellistä ja merkitysten täyttämää sosiokulttuurista todellisuutta, jossa nuotit toimivat yhtenä musiikin tallentamisen ja levittämisen välineenä.

Musiikintutkimuksessa ollaan kiinnostuneita äänestä ja sen ominaisuuksista *elävänä todellisuutena*. Tämä tarkoittaa sitä, että ääni ymmärretään ensisijaisesti kokemukseksi eli välittömäksi soivaksi läsnäoloksi kuuntelijan nyt-hetkessä, mutta samalla sen ymmärretään väistämättä sijoittuvan myös laajempaan sosiaaliseen ja historialliseen kontekstiin. Etnomusikologit Jeff Todd Titon ja Mark Slobin (2002, 16) ovat havainnollistaneet tätä kulttuurisen musiikintutkimuksen perustavaa lähtökohtaa kirjassa *Worlds of Music* mallilla, joka koostuu neljästä sisäkkäisestä kehästä, joiden yhteisvaikutuksesta musiikki kulttuurisena käytäntönä rakentuu (kuva 2).

Sisimpänä kehänä eli musiikin ytimenä on konkreettinen soiva aines eli korvin kuultava *musiikki* kuulijassa välittömästi syntyvine ja kehossa tuntuvine *afekteineen* eli voimakkaine tunnesisältöisine kokemuksineen – nämä lienevätkin keskeisin syy sille, miksi ihmiset ylipäättään kuuntelevat musiikkia. Seuraavalla kehällä ovat *esiintyjät/esitykset*: esiintyjien ja heidän toimintansa välityksellä musiikki tulee olemassa olevaksi, soivaksi todellisuudeksi. Kolmannella kehällä on *yleisö/yhteisö* eli musiikin yhteisöllinen ulottuvuus. Yhteisöjä on monenlaisia, konsertti- ja festivaaliyleisöistä internet-yhteisöihin ja kansallisuuksista ala-



Kuva 2. Titonin ja Slobinin (2002, 16) pohjalta rakennettu malli, joka kuvaa musiikin kulttuurista luonnetta monine kokemuksellisine ja merkitsevine tasoineen. Mallissa on yhdistetty Titonin ja Slobinin alun perin kahtena eri kaaviona esittämät hahmotelmat.

kulttuureihin. Yhteistä näille kaikille musiikkiyhteisöille on se, että ne ylläpitävät perinteitä ja normeja, joiden puitteissa musiikkia voidaan esittää, kokea ja ymmärtää eli jotka aktivoituvat kuuntelukokemuksessa. Yleisö/yhteisö-kehän ulkopuolella on vielä yksi laajempi kehä *aika ja paikka / muisti ja historia*. Jokainen nyt-hetkessä tapahtuva musiikkiesitys – on se sitten reaalinen, virtuaalinen tai vain päänsisäinen – tapahtuu tietyssä ajassa ja paikassa. Tämä tarkoittaa sitä, että jokainen musiikkiesitys tapahtuu muistin ja historian ehdoilla. Voimme ymmärtää nykyhetkeä vain menneisyyden pohjalta, ja menneisyyden varaan rakennamme myös tulevaisuuden. Tähän liittyy myös se, että musiikkiesitykset synnyttävät uusia muistijälkiä ja vaikuttavat yhteiskuntaan ja maailmaan niiden osana.

Nämä neljä musiikin kulttuurista ulottuvuutta (soiva aines / affekti, esiintyjät / esitys, yleisö / yhteisö sekä aika ja paikka / historia ja muisti) eivät todellisuudessa ole toisistaan erillisiä vaan limittyvät toisiinsa monimutkaisin vuorovaikutuksellisin tavoin. Kehät on todellakin ymmärrettävä musiikin soivaan ainekseen tiukasti kiinnittyviksi mutta samalla laajalle koko kulttuuriin levittäytyväksi verkostoksi. Malli tuo ilmi sen kulttuurisen musiikintutkimuksen korostaman lähtökohdan, että ih-

misten välisenä ja ajassa kehkeytyvänä ilmiönä musiikki tapahtuu aina jossakin määrättyssä kulttuurisessa kontekstissa eli tietyssä ajassa ja paikassa sekä tietyissä aineellisissa ja sosiaalisissa olosuhteissa. Siksi kulttuurinen musiikintutkimus on nostanut tutkimuksen keskiöön muun muassa kysymykset musiikista ja affektista, kehollisuudesta, identiteetistä, sukupuolesta, vallasta, ideologiasta, uskonnosta, politiikasta ja ympäristöstä sekä musiikin suhteesta muihin taiteisiin ja medioihin.

Edellä kuvattua mallia vasten voidaan myös hahmottaa sitä, miten erityyppiset tutkimukset kohdistuvat ja painottuvat musiikin eri ulottuvuuksiin riippuen siitä, minkälaiseen kysymykseen vastausta etsitään. Mallin kokemuslähtöisyys (vrt. sisin kehä) tarjoaa kuitenkin musiikintutkimukselle kohdistetusti *musiikkilähtöisen* ja siten *musiikkitieteellisen* ponnauslautan: musiikin ytimen muodostaa soiva aines. Niin ikään mallin keskipisteeseen voidaan ajatella musiikkia laajempi *äänänen* käsite. Samalla tavalla kuin musiikki myös ääni on affektiivinen, välittyvät, yhteisöllinen sekä aikaan ja paikkaan sitoutunut ilmiö.

## Äänellinen minuus ja soiva maailma

Kuuloaisti kehittyi jo sikiöllä kohdussa tarkaksi. Ihmisalun olemassaolo ja kokemusmaailma onkin voimakkaasti äänellistä. (Sonnenschein 2001, 72; Kuljuntausta 2006, 16–17.) Tuntoaistin kautta sikiö saa tietoa lähinnä äidin kehosta ja siihen liittyvistä asioista mutta kuuloaistin kautta myös suoraan maailmasta äidin kehon ulkopuolelta (Partanen et al. 2013).<sup>2</sup> Kuuloaistin on usein havaittu olevan myös viimeinen aisti, joka toimii ennen kuolemaa, ja sen on todettu toimivan tajuttomuuden tiloissakin (Sonnenschein 2001, 72; Kuljuntausta 2006, 16–17). Nämä ovat vain joitakin esimerkkejä siitä, miten syväälle ihmisen minuuteen, ruumiiseen ja olemassaoloon ääni – ja musiikki äänellisen ilmaisuuden erityisluontona – kytkeytyy.

Ääni on kuulijansa kokonaisvaltaisesti ympäröivä tilallinen ja kaikkiallinen viestin. Etäisyydet tuntuvat katoavan ääniaaltojen heijastuessa pinnoilta kaikkialle ja tunkeutuessa kuulijan ruumiiseen. Kuulemme ääniä joka puolelta, myös sieltä, minne emme näe, emmekä voi suojautua ääniltä siten kuin visuaaliselta tietotulvalta: silmät voi sulkea mutta



korvia ei (Chion 1999, 17). Näiden seikkojen takia kuulo tekee näköaistiin verrattuna heikomman erottelun minän ja maailman välille. Ääni tai musiikki pikemminkin liittää meidät ympäristöön kuin erottaa meidät siitä. Äänellinen ja musiikillinen kokeminen on siten voimakkaasti samastavaa, mikä tekee ymmärrettäväksi musiikin voiman identiteettitekijänä.

Kiistellessään musiikkiensa paremmuudesta ihmiset eivät puolusta vain omaa musiikkiaan vaan itseään eli omaa minuuttaan, jota ylläpidetään merkittävällä tavalla musiikin avulla. Arkielämässä tästä puhutaan usein makuna, mutta kyse on syvällisemmästä, minuuden perustuksiin ulottuvasta asiasta: soivasta identiteetistä. Voimme sanoa, että musiikki toimii yksilön olemassaolon *akustisena peilinä*, josta hän tunnistaa itsensä (Välimäki 2005, 144–145, 241–243; Falck 1996, 24–25; Schwarz 1997, 16–22). Edellinen pätee myös äänimaisemaan, joka sekin voidaan kokea osaksi omaa minuutta. Itselle tärkeässä (ääni)ympäristössä ihminen kokee voivansa hyvin, olevansa turvassa ja läsnä erityisen voimallisesti: hän kuulee itsensä. Eri yhteisöillä eli identiteettiryhmillä aina eri sukupolvista moninaiisiin alakulttuureihin onkin tyypilliset, juuri heitä luonnehtivat musiikki- ja äänimaisemansa.

Akustinen peili on alun perin psykoanalyttikko Guy Rosolaton (1974; ks. myös Välimäki 2005, 241–242) kehittämä käsite, joka kuvaa ei-vielä-puhuvan lapsen ja tätä läheisesti hoitavan henkilön (usein äidin) välistä äänellistä viestintää, joka perustuu myötäelävälle kuuntelulle ja vokaaliselle matkimiselle. Tätä kieltä edeltävää viestinnän maailmaa voidaan pitää monessa mielessä musiikinomaisena. Sanallisten sisältöjen sijaan tärkeitä ovat toistuvat rytmit, äänenvärit ja soinnit, voimakkuuden kasvut ja vähenemiset sekä melodiset kulut: kielen ”musiikilliset” piirteet. Kielitiede ja puheoppi viittaavat niihin kielen paralingvistisinä eli puhetta myötäilevinä piirteinä. Tämänkaltainen ei-kielellinen ja kehollinen kokemisen, havaitsemisen ja ilmaisun muoto on musiikissa keskeisellä sijalla ja selittää osaltaan musiikin luonnetta affektiivisena kokemuksena (vrt. Titonin mallin sisin kehä).

Mikä tahansa musiikki sisältää kehon toimintoja muistuttavia soiniteja, eleitä ja rakenteita, kuten sydämen sykkeen ja hengityksen tuntua, hermojärjestelmää tai verenkiertoa muistuttavaa kohinaa sekä kehollisia

liikevaikutelmia, kuten kävelyn, ratsastuksen ja tanssin rytmejä. Musiikkia käytetäänkin kulttuurissa liikuttajana ja liikkeiden säätelijänä aina armeijan paraateista kuntosaleihin ja taitoluistelulukaloista rentoutuskasetteihin. Monissa kulttuureissa musiikilla ja tanssilla on niin tiivis yhteys, ettei käsitteitä edes eroteta toisistaan. Sellainenkin konserttimusiikki, jota on tarkoitus kuunnella penkillä istuen, on usein täynnä tanssirytmeyttä ja muuta liiketuntoa. Juuri musiikin *liiketunto* eli kinesteisia saa aikaan sen, että musiikkia kuunnellessa tekee monesti mieli liikua ja saatamme huomaamattammekin heiluttaa kehoamme, naputella sormia tai jalkoja, moshata, hyppiä ja soittaa ilmasoittimia.

Musiikin liiketunto kertoo osaltaan siitä, miten tärkeää kehollinen havaitseminen musiikissa on. Se saa meidät huomaamaan kehollisuutemme ja elävöittää perustavanlaatuisella tavalla koko olemisemme niin, että mieli ja ruumis ovat yhtä. Toisaalta myös soittaminen tai laulaminen on fyysisenä toimintona hyvin kehollista. Ääriesimerkkejä ovat laulaja tai beatboxaaja, jonka soitin on oma ruumis. Ihmisen omaa ääntä – puhetta, laulua ja muuta äänellistä ulosantia – pidetäänkin kulttuurissa tärkeänä minuuden tunnusmerkkinä ja ilmentymänä, joka kertoo hänestä jotakin oleellista. Puhe- ja lauluääni on identiteettitekijä ja persoonan akustinen siluetti.

Äänellä ja musiikilla on monia fysiologisia ja psykologisia ulottuvuuksia ja vaikutuksia, jotka ovat kehoeräisiä. Esimerkiksi voimakkaat ja matalat äänet tuntuvat kehossa värinä. Niinpä metallimusiikin nopeat bassorumpukuviot (ns. tuplabasarit) ravistavat kuulijan kehoa aina varpaista päänahkaan: matalat taajuudet eli pitkät ääniaallot lävistävät kehon ja korkeat desibelit lisäävät kokemuksen voimaperäisyyttä (kuva 3). Samoin äärimmäisiä bassotehoja käyttävä dancehall tai dub luo voimakkaan ympäristöön (tanssitilaan) sulautumisen kokemuksen (esim. Veal 2007), ja nykyaikaisen elokuvateatterin äänentoisto tärisyttää koko salia ja yleisöä sen mukana. Hiljainen, harmonisesti vakaa ja ei-jännitteinen musiikki taas koetaan usein rauhoittavaksi, etenkin jos sen tempo myötäilee lepopulssia, kuten kehtolauluissa. Musiikki kykenee jäljittelemään ruumiin perussignaaleja, jotka yhdistyvät kokonaisvaltaisiin, väkevästi ruumiinsa tuntuviin tunnetiloihin eli affekteihin. Rauhallinen syke kertoo, ettei ole syytä huoleen. Hyvin kiihkeä syke taas muistuttaa



Kuva 3. Musiikki vaikuttaa kuulijan kehoon monin tavoin. Metallimusiikin ääriopeat bassorumpukuviot väristävät konserttikävijän kehoa tehokkaasti. Metallin lyömäsoitin-estetiikkaa merkittäväällä tavalla kehittänyt, thrasmetallibändi Slayerin rumpali Dave Lombardo käyttää kahta bassorumpua. Kuva: Mdnghstshdw: *Slayer Mayhem-festivaalilla 2009* / CC-BY-SA-3.0.

sydämentykytystä, joka liittyy jännittyneeseen mielentilaan, kuten odo-  
tukseen, pelkoon tai ahdistukseen.

*Tappajahai*-elokuvan (*Jaws* 1975, ohj. Steven Spielberg, mus. John Williams) haita kuvaava johtoaihe on hyvä esimerkki. Se koostuu sahalaitaisesta, kahden vierekkäisen sävelen kiihtyvistä toistokuvios-  
ta, joka kuvaa niin verenheimaisen hirviön väistämätöntä lähestymistä  
kuin tämän uhrin ja elokuvan katsojan kokemaa uhkaa ja kauhua. Mu-  
kaan sekoittuu kolmaskin piinaava lähisävel sekä aksentit, jotka tuntu-  
vat tulevan mihin sattuu, varoittamatta: hai voi hyökätä koska tahan-  
sa. Armotonta väkivaltaa kuvataankin musiikissa usein korostetuilla  
epäsäännöllisillä iskuilla, mistä kuuluisa esimerkki on Igor Stravins-  
kyn *Kevätuhri* (1913). Sen sijaan Katri-Helenan tunnetuksi tekemässä  
käännösiskelmässä ”Vasten auringon siltaa” (1975) kiihkeät ja epäsaan-

nölliset iskut luovat aivan toisenlaista affektiivista sisältöä: rakastetun kohtaamista intohimoisesti odottavan ihmisen – laulun minän – sydän alkaa pamppailla villisti bassorummun epäsymmetrisinä iskuina ennen kertosaäkeistöön menoa.<sup>3</sup>

Musiikin kehollisuuteen liittyy usein aistillisuutta ja eroottisuutta. Musiikki on täynnä seksuaalisesti virittyneen ruumiin kuvausta aina suorasukaisesti ehdottelevista diskokappaleista lemmenkohtauksia pursuaviin oopperoihin. Richard Wagnerin ooppera *Tristan ja Isolde* (kantaesitys 1865) on oikeastaan yksi jättimäinen – nelituntinen – kiihottumisen tila, joka vasta aivan lopussa saa purkauksensa. Musiikillis-seksuaalinen vimma rakentuu jatkuvassa paisumisen tilassa olevasta, ylinouseviin ja vähennettyihin sointuihin perustuvasta yltiöjännitteisestä harmoniasta, joka on jatkuvasti ajautumassa huipennukseensa, muttei kuitenkaan pääse toden teolla laukeamaan ennen kuin aivan viimeisissä tahdeissa (H-duuri-sointuun) (ks. esim. Taruskin 2009, luku 10). Lisää vettä myllyyn heittävät kiihkeärytmiset edestakaiset liikkeet, hurmioituneesti laajentuvat rakenteet sekä päähenkilöiden toisiaan hankaavat äänet, jotka etsivät yhtymistä unisonoon eli yksiaänisyyteen.

Äänen, musiikin, seksuaalisuuden ja sukupuolen välisten kytkösten tutkiminen on yksi keskeinen musiikintutkimuksen alue, ja varsinkin juuri oopperaa (esim. McClary 1991; Clément 1988), elokuvamusiikkia (esim. Gorbman 1987; Flinn 1992), musiikkivideoita (esim. Kaplan 1987; Vernallis 2004) sekä populaarimusiikkia (esim. Whiteley 1997, 2000; Hawkins 2009) on tutkittu tältä kannalta paljon. Feministinen sekä lesbo-, homo- ja queer-musiikintutkimus ovat erikoistuneet tähän alueeseen (esim. Moisala 1994; Rojola & Väättäinen 2004; Leppänen et al. 2003), mutta sukupuolen huomioon ottaminen on tärkeää yleensäkin kulttuurisessa äänen ja musiikin tutkimuksessa, koska sukupuoli on perustava identiteettitekijä ja keskeinen kategoria kulttuurin ja yhteiskunnan arvojärjestelmissä. Sukupuolen ja seksuaalisuuden ohella vastaavia identiteettitekijöitä ovat etnisyys, kansallisuus, paikallisuus, uskonto, ikä ja yhteiskuntaluokka, joihin liittyviä merkityksiä musiikki viestii niin ikään tehokkaasti.

Yksi viimeaikaisen musiikintutkimuksen huomattavia tutkimusalueita ja peruslähtökohtia on juuri musiikin tutkiminen *identiteettinä* ja *ideologiana*. Esimerkiksi musiikkivideoita, elokuvamusiikkia, mainos-

musiikkia ja populaarimusiikkia yleensäkin voidaan pitää *kulttuurisina teknologioina* (Foucault 1994; Lauretis 2004), jotka syöttävät meille muun muassa sukupuolta, seksuaalisuutta, etnisyyttä, kansallisuutta, paikkaa, ikää, yhteiskuntaluokkaa, uskontoa, maailmankatsomusta ja politiikkaa koskevia käsityksiä. Musiikki voi kulttuurisella kuvastollaan – soinnutuksella, rytmiikalla, saundeilla, sanoituksilla ja yhdistettynä vaikka liikkuvaan kuvaan – esittää esimerkiksi, minkälainen on ihanteellinen nainen, haluttava miesruumis, kunnon suomalainen tai hyvä elämä. Musiikkikappale voi ylläpitää konservatiivisia arvoja tai ilmaista yhteiskuntakritiikkiä. Musiikilla on yhteiskunnassa tärkeä rooli normien, arvojen, aatteiden ja identiteetin tunnistamisen, työstämisen ja viestimisen alueena.

Kuuntelemme ääniä ja musiikkia pitkälti esitietoisesti, joten emme usein edes huomaa rekisteröivämme soivaa informaatiota ja siten äänen tai musiikin vaikutusta itseemme. Musiikintutkija kuitenkin paneutuu äänen ja musiikin usein salakavalastikin välittämiin merkityksiin ja kykenee yksityiskohtaisesti selittämään, mihin soiviin tekijöihin ja sosiokulttuurisiin ehtoihin jonkin musiikin tai äänen merkitys ja vaikutus perustuvat. Perustavia musiikkianalyttisiä ulottuvuuksia, joita tällöin musiikin soivassa aineksessa tarkastellaan, ovat esimerkiksi rytmi ja tempo, melodia ja säveltasot, motiivit, teemat ja riffit, harmonia, muoto, saundi/sointi ja orkestraatio, kudostyyppi, genre, tyyli ja sovitus, sävelmaalailu, figuurit, topokset<sup>4</sup> ja muu konventionaalinen symbolikuvasto, affekti ja kehollisuus, musiikkiin liittyvät tekstit sekä audiovisuaalisuus ja muut esitykselliset tekijät. (Välimäki 2013.)

Musiikin kehollisuuden, kuten liiketunnon ja ruumiin kuvien, tietoinen kuuntelu on yksi analyttinen tekniikka. Musiikintutkija kuuntelee omaa kehoaan käyttäen hyväksi sitä, minkälaisia kehon toimintoja muistuttavia piirteitä musiikissa on ja mihin soinnillisiin ja rakenteellisiin aineksiin ne perustuvat. Niin ikään tutkija pohtii, minkälaista mielen tilaa tai tunnetilaa (affektia) kyseinen kehon kuva rakentaa. Samalla tarkastellaan musiikin historiaa, lajeja, tyyliä ja konventionaalista symboliikkaa sekä kulttuuria koskevan tietämyksen varassa sitä, minkälaisia esteettisiä, filosofisia, yhteiskunnallisia, aatteellisia, poliittisia, uskonnollisia, psykologisia, maailmankatsomuksellisia ynnä muita merkityk-

siä tarkastelun alla oleva musiikki soivilla tekijöillään viestii. (Välimäki 2013.) Siinä missä *fenomenologinen* musiikintutkimus korostaa keholisuutta ja kokemusta (esim. Torvinen 2007), *musiikkihermeneutiikka* painottaa symbolisuutta ja merkitystä. Molemmat ovat kulttuurisen musiikintutkimuksen peruslähtökohtia; musiikki on keholisuuden ja affektien ohella ajatuksia ja kertomuksia. Merkityksen käsite on tärkeä: se luo sillan ruumiillisuuden ja symbolisuuden välille sekä sitoo musiikin rakenteellisen ja sisällöllisen tason toisiinsa. (Välimäki 2013.)

Ajatellaan vaikka ”Jouluyö, juhlayö” -laulua (säv. Franz Guber, 1818). Rauhallinen tempo, 6/8-tahtilajissa kulkeva keinunta, yksinkertaiset, lähes paikallaan pysyvät sopusointuisat harmoniat ja urkupisteet sekä pisteellinen kolmikkoaihe ovat *sicilianoksi* kutsutun ilmaisutyylin (topoksen) merkkejä (esim. Ratner 1980, 16). Sillä tavalla on länsimaisessa musiikissa ainakin renessanssista alkaen tavattu ilmaista Jeesuksen syntymää, ja tyylillä on tuttu muun muassa J. S. Bachin *Jouluoratorion* (1734) toisen osan alusta (*Sinfonia*). Kyseessä on musiikillinen vastine seimi-asetelmalle, joka kuvaa Luukkaan evankeliumin tapahtumia. Yksinkertaiset soinnut viittaavat maaseutuun, urkupisteet paimenten säkkipilleihin, heijaus kehtoon ja suloiset terssit enkelten lauluun. Pisteellistä kolmijakoista rytmiä sekä urkupisteitä eli (pitkään) paikallaan pysyviä säveliä on kautta aikojen pidetty vaikutuksiltaan tyynnyttävänä. *Sicilianolla* ilmaistaankin myös joulusta irrotettuna pysähtymisen, hartauden, mietiskelyn, pyhyden ja totuuden merkityksiä. (Välimäki 2013.)

Taipumus kuulla musiikissa tarinoita heijastaa ihmisen perustavaa tapaa hahmottaa elämää ja maailmaa kertomuksina eli *narraatioina*. Kuulemme musiikissa alkua, eteenpäin kulkua, käännteitä, koetuk-sia, huipennuksia ja loppuja. Kuulemme myös toimijoita eli eräänlaisia hahmoja, henkilöitä tai kertojia, silloinkin kun kyse ei ole laulu- tai ohjelmamusiikista, jossa on mukana kertovat sanat. (Esim. Sivuoja-Gunaratnam 1996, 1997; Tarasti 1994; Heinonen 2010.) Esimerkiksi klassis-romanttiselle soitinmusiikille tavanomainen sonaattimuoto noudattaa länsimaiselle kulttuurille tyypillistä kerrontakaavaa, jossa sankari lähtee matkaan (esittelyjakso), kokee koettelemuksen (kehittelyjakso) ja palaa kotiin entistä vahvempana (kertausjakso). Sonaattimuodon pääteema edustaa päähenkilöä ja sivuteema sivuhenkilöä, jonka kanssa päähenkilö

mittelee kehittelyjaksossa ja jonka hän ”voittaa” eli alistaa omaan sävel-lajiinsa kertausjaksossa. (Välimäki 2001, 25–28; 2013; McClary 1991.) Kuulemme siis soitinmusiikissa ääniä myös sanan vertauskuvallisessa merkityksessä: kuulemme musiikillisen kertomuksen hahmojen ilmaisevan itseään ja toimintaansa. Niin ikään voimme kuulla musiikissa pait-si musiikin tekijöiden, kuten säveltäjien ja muusikoiden, myös kuunte-lijoiden eli ylipäättään erilaisten ihmisryhmien vertauskuvallisia ”ääniä”.

Kuten jo aiemmin on tullut ilmi, äänen käsitteeseen vertauskuvalli-sena ilmaisuna liittyy kysymys vallasta eli siitä, kenen ääni pääsee kuulu-viin, kenen ääntä ja kertomusta kuunnellaan musiikissa ja yhteiskunnas-sa. Voidaan esimerkiksi kysyä, kenellä on valtaa määrätä ja säädellä niitä äänellisiä ja musiikillisia ympäristöjä, joissa arjessa ja juhlassa elämme (DeNora 2000). Kenellä on oikeus määrätä, mikä on hyvänä tai arvok-kaana pidettyä musiikkia tai minkälainen musiikki sopii esimerkiksi kir-kossa tai kouluissa esitettäväksi, mistä musiikin lajeista sanomalehtien tulisi kirjoittaa kulttuurisivuillaan ja kenellä on oikeus harrastuksen-omaiseen tai ammattimaiseen musiikkikoulutukseen ja kenen varoilla?

Feministinen musiikintutkimus on tuonut esiin, miten naissäveltäji-en ja -muusikoiden toimintaa on historiassa rajoitettu monin keinoin, liittyen naisten alistaiseen asemaan ja syrjintään patriarkaalisessa<sup>5</sup> yh-teiskunnassa (esim. Citron 1993; McClary 1991; Moisala & Valkeila 1992). Ennen 1900-lukua naisten julkinen esiintyminen ja musiikin ammattiopiskelu oli yleensä lailla tai muilla institutionaalisilla määräyk-sillä kielletty tai soveliaisuussäännöin ehkäisty. Keskeinen syy kastraat-tilaitoksen syntyyn barokin Italiassa olikin se, että naisten laulaminen kirkossa oli kielletty, mutta kirkkokuoroihin haluttiin kuitenkin korkei-ta, enkelimäisiä ääniä.<sup>6</sup> Säveltäjä Fanny Hensel taas antoi 1800-luvun alkupuolella omia sävellyksiänsä julkaistavaksi veljensä Felix Mendels-sohnin nimissä, koska kunniallisen naisen ei sopinut säveltää tai aina-kaan julkaista. Vaikka naisilla on Suomessa ollut vuodesta 1901 alkaen täydet opinto-oikeudet yliopistoon ja Helsingin musiikkiopisto (nykyi-nen Sibelius-Akatemia) hyväksyi alusta alkaen naisia opiskelijoikseen, on vuosisatoja kestäneen naisia syrjivän kulttuurin kitkeminen ollut hi-das prosessi. Esimerkiksi länsimaisen klassisen musiikin kaanoniin eli arvokkaiksi koettujen, usein konserteissa soitettujen ja musiikinhisto-



rian kirjoissa mainittujen teosten joukkoon on ollut naisten tekemän musiikin vaikea päästä. Kuitenkin jo varhaisin nimeltä tietämämme historiallinen säveltäjä on nainen: n. 2 300 vuotta eaa. elänyt akkadialainen Enheduanna (Burkholder et al. 2010, 7). Feministisen musiikin historian yksi pyrkimys onkin muuttaa syvälle juurtuneita asenteita.

Vastaavaa syrjimistä on kohdistunut ei-eurooppalaiseen, ei-valkoiseen ja ei-klassiseen musiikkiin. Kulttuurinen musiikintutkimus perustuu kuitenkin näkemykseen, että kaikki maailman musiikkiperinteet ja -kulttuurit ovat yhtä arvokkaita tutkimuksen kohteita. Musiikki on niin loputtoman monimuotoinen kenttä, että uusille, eri lajeihin, eri näkökulmista ja erilaisiin musiikillisen elämän ulottuvuuksiin tarttuville tutkimuksille on jatkuva tarve. Musiikintutkija tekeekin kirjoittaessaan paljon valintoja muun muassa sen suhteen, mitä hän oikeastaan tarkoittaa musiikilla. Hän voi tutkia esimerkiksi eri musiikin lajeja ja perinteitä, muusikoita ja yhtyeitä, teoksia, musiikin harrastajia, musiikkiyhdistyksiä, musiikkikritiikkiä, konserttilaitoksia, orkestereita, oppilaitoksia, musiikkiteollisuutta, musiikkiteknologiaa, soittimia – kaikkea musiikkiin ja musiikkielämään liittyvää. Hän voi tarkentaa huomionsa erilaisiin ihmisryhmiin ja yhteiskunnan kerroksiin, kuten vaikkapa lasten tai maahanmuuttajien musiikkiin. Eri tutkimukset antavat äänen erilaisille toimijoille musiikin historiassa ja nykypäivässä.

Myös musiikintutkimus on siis vallankäyttöä valitessaan, mitä ääniä se päästää kuuluviin akateemisessa maailmassa ja yhteiskunnassa eli minkä ihmisryhmän musiikkia se tutkii ja mistä tai kenen näkökulmasta. Musiikintutkimukseen voikin liittyä avoimen poliittisia pyrkimyksiä. Esimerkiksi feministinen musiikintutkimus voi edistää sukupuolten tasa-arvoa. Queer-musiikintutkimus tuo esiin sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen ääniä ja pyrkii siten edistämään moniarvoisempaa kulttuuria. Siihen myötävaikuttaa myös musiikkiin kohdistuva kriittinen mies- ja maskuliinisuuden tutkimus luomalla tilaa vaihtoehtoisille maskuliinisuuksille. Etnisyyteen huomiota kiinnittävät musiikintutkimuksen suuntaukset edistävät niin ikään monikulttuurisuutta sekä kiinnittävät huomion vähemmistöjen asemaan valtakulttuurissa. Ekomusikologia puolestaan koettaa kasvattaa ihmisten ekologista tietoisuutta, ajattelua ja toimintaa tutkimalla musiikkia ja ääntä ihmisen



ympäristösuhteen näkökulmasta. Äänimaisematutkimuksen tavoitteena on lisätä ihmisten aktiivista kuuntelua sekä ymmärrystä ääniympäristöjen ja äänisuunnittelun merkityksestä ihmisen ja yhteisön hyvinvoinnille.

Musiikintutkimus kokonaisuudessaan pyrkii syventämään ihmisten tietoutta ja kokemusta äänellisestä ja musiikillisesta maailmassaolosta. Maailma soi, ja kuuloaistilla, äänellisellä kommunikaatiolla sekä ylipäättään auditiivisuudella on erityinen merkitys ihmisen minuuden ja maailmasuhteen muotoutumisessa sekä kulttuurin ja yhteiskunnan rakentumisessa ja ylläpidossa.

## Lauluääni

Lauluääntä on usein pidetty musiikillisista ja ylipäättään äänellisistä välineistä ilmaisuvoimaisimpana. Näin muun muassa siksi, että se samanaikaisesti sekä kytkeytyy suoraan arkiseen fysiologiaamme (ihmisen äänenkäyttöön) että käyttää tätä arkista fysiologiaa eli ihmisääntä varsin poikkeavalla, huomiota herättävällä ja vaikuttavalla tavalla. Lauluääni kertoo jo itsessään – sointina, värinä, tyylinä – jotakin kantajastaan maailmassa toimivana yksilönä: lauluääni on laulajapersoonan akustinen siluetti ja tärkein identiteettitekijä. Samalla lauluesitys on kommunikaatiota toisten ihmisten, kuten kanssamuusikoiden tai yleisön, kanssa, joten laulu on perustavalla tavalla yhteisöllistä. Siten lauluääni ei ilmennä vain yksilöä (laulavaa persoonaa) vaan myös tämän suhdetta yhteisöön ja ympäristöön.

Laulu on aistillinen ja affektipitoinen kokemus. Laulun viestimät sisällöt eivät kuitenkaan rajoitu vain esityshetkessä aistittaviin tuntemuksiin, vaan siinä välittyy myös muun muassa kielellistä sisältöä (sanat), historiallista tietoa genrestä ja tyylistä, viestejä laulajan imagosta, persoonasta, fyysisestä olemuksesta, yhteiskunnallisesta asemasta ja kulttuuri-identiteetistä. Lauluäänen voidaan katsoa toimivan näiden sisältöjen *metonymiana* eli ilmaisuna, jossa se edustaa tiettyä ihmistä, yhteisöä tai ympäristöä. Kuulemme laulajan äänen, mutta samalla kuulemme koko ihmisen ja hänen suhteensa muihin ihmisiin, laulun sanojen kertomaan tarinaan, yhteisöön ja lopulta koko maailmaan: kuu-

lemme yhdessä äänessä monia ääniä, jotka viestivät yksilön ja yhteisön lukemattomista kulttuurisista ulottuvuuksista.

Näin ymmärrettyä lauluääni on verrattavissa venäläisen kirjallisuuden ja kulttuurin tutkijan Mihail Bahtinin käsityksiin kirjallisuudessa piilevistä *puheäänistä*. Puheääni on eräänlainen ”puhuva persoonallisuus”, jolla on omat halunsa ja äänensävyensä mutta joka myös edustaa niitä sosiaalisia ryhmiä ja identiteettikategorioita, joihin puhuja kuuluu (Bakhtin 1981; 408, 434). Lukija hahmottelee lukiessaan näitä ääniä mielessään ja luo niiden avulla lukemastaan mielekkään kertomuksen. Erilaisten henkilöhahmojen ja muiden kertojien puheäänien vuorovaikutus synnyttää monitahoisen merkitysprosessin: Bahtin puhuikin tekstien polyfoniasta eli moniäänisyydestä, lainaten käsitteen musiikin teoriasta. Polyfonisessa teoksessa kenenkään yksittäisen puhujan ääni ei nouse hallitsevaksi muihin nähden, vaan kokonaisuuden merkitys muodostuu näiden yhteistuloksena (esim. Steinby 2013). Lisäksi yhdessä ja samassa äänessä voidaan kuulla viitteitä erilaisiin kulttuurisiin, yhteiskunnallisiin ja historiallisiin kerrostumiin. Sama pätee lauluäänen. Sekä kirjalliset puheäänit että soivat lauluäänit sisältävät monimutkaisia merkitysverkostoja, kuten erilaisia historiallisia ja identiteettillisiä tasoja.

Musiikin kuuntelija ei kuitenkaan joudu hahmottelemaan mielessään lauluääntä siten kuin kirjallisen tekstin lukija hahmottelee mielessään puheäänen, vaan lauluääni koetaan konkreettisesti ja välittömästi tässä ja nyt. Monesti laulaja myös nähdään, jolloin laulu on moniaistinen kokonaisuus, johon liittyy audiovisuaalisia merkityskerrostumia. Usein lauluääni myös tuntuu kuuntelijan kehossa, kuten musiikki yleensäkin (vrt. liiketunto, affektiivisuus ja kehon perussignaalit). Kehollisuus on kuitenkin lauluäänessä aivan erityisellä tavalla läsnä: laulu syntyy ihmisen (laulajan) kehossa ja koetaan ihmisen (kuuntelijan) kehossa. Tämä osaltaan selittää laulumusiikin voimakasta affektiivisuutta. Laulu liikuttaa, koska sen takana ovat laulajan fyysiset liikkeet, joita lauluun samastuva kuuntelija peilaa omassa kehossaan ja jotka ilmentävät perustavanlaatuisia affekteja (Frith 1996; Tarvainen 2012; Tiainen 2012).

Mutta minkälaisia lauluäänit ovat konkreettisesti, ja miten niitä voidaan tutkia, kuvata ja eritellä? Klassisessa musiikissa lauluäänit on perinteisesti jaettu kuuteen *perusäänialaan*. Naisääniä ovat sopraano, mezzo-

sopraano ja altto; miesääniä tenori, baritoni ja basso. Näiden ohella on erikoisäänialoja, kuten kontra-altto (poikkeuksellisen matala naisääni), kontratenori (poikkeuksellisen korkea miesääni, sama ääniala kuin altolla) ja sopranista (sopraanon äänialassa falsettiteknikalla laulava miesääni). Bassobaritoni taas sijoittuu basson ja baritonin väliin. Korkeat äänet – kastaatit, tenorit ja sopraanot – ovat kautta aikojen olleet ihailuimpia, ja niille on kirjoitettu kaikkein virtuoosisimmat roolit.

Äänialojen sisällä puhutaan lisäksi äänen eri rekistereistä sen perusteella, missä ääni fyysisesti ja kokemuksellisesti resonoi. Tavallisimmin puhutaan rinta-, keski- ja pää-äänistä sekä falsetista. (Sundberg 1999.) Perinteisen klassisen äänenmuodostuksen mukainen ihanne on ääni, jossa rekisterinvaihdokset eivät kuulu. Äänialojen sisällä on tapana luokitella myös erilaisia *äänityyppejä*. Esimerkiksi tenorityyppejä ovat muun muassa sankaritenori, dramaattinen tenori, lyyrinen tenori, karaktääritenori ja buffotenori. Äänialat, äänityypit ja vokaalitekniikat kantavat vakiintuneita kulttuurisia merkityksiä, joista tavallisimmat liittyvät sukupuolisiin stereotyyppeihin. Näitä stereotyyppiejä sekä ylläpidetään että puretaan oopperateoksissa.

*Lyyrinen sopraano* viestii usein viattomuutta tai romanttisuutta (esim. Mimì Giacomo Puccinin oopperassa *Boheemielämää*), *koloratuurisopraano* diivamaista ja yliveraista virtuositeettia (esim. Yön kuningatar W. A. Mozartin *Taikaahuilussa*) ja *dramaattinen sopraano* ylitsevuotavaa dramaattisuutta (esim. Isolde Wagnerin *Tristan ja Isolde* -oopperassa). Sopraano mielletään usein jo pelkän korkeutensa perusteella erityisen feminiiniseksi, mutta barokin aikana kaikkein korkein ääni merkitsi maskuliinisuutta taiturillisten kastaattien esittäessä oopperoiden tärkeimmät ja sankarillisimmat miesroolit. Juuri kastaattitähdistä itse asiassa sai alkunsa moderni fani- ja diivakulttuuri, joka nykyään oopperamaailmassa liittyy erityisesti naislaulajiin. Tänä päivänä korkein miesääni, jota ei tuoteta erikoisteknikalla (falsetilla), on tenori, joka liitetään yleensä miehuulliseen ja sankarilliseen maskuliinisuuteen, kun taas baritoni ja basso tarjoavat monivivahteisempia maskuliinisuuksia. Bassoääni edustaa usein auktoriteettia (esim. Komtuuri Mozartin *Don Giovannissa*) mutta toisinaan myös koomista hahmoa (ns. *buffobasso*, esim. Leporello *Don Giovannissa*). Baritonit esittävät hyvin-

kin monenlaisia hahmoja, niin ”pahiksia” kuin ”hyviksiäkin”, ja usein kyseessä on sivuhenkilö.

Mezzosopraanon ja varsinkaan alton ei ole perinteisesti katsottu ilmentävän yhtä ”puhtaasti” tai ”kauniisti” – siis stereotyyppisesti – ihan-teellista feminiinisyttä kuin kaikkein korkeimpien naisäänten. Mezzot ja altot ovatkin esittäneet paljon niin sanottuja housurooleja eli rooleja, joissa naisääni esittää miesroolia (esim. Cherubino Mozartin *Figaron häissä*), sekä vanhuksia ja monenlaisia epätavanomaisia tai ”epäilyttäviä” hahmoja eli ”ei-niin-ihanteellisia” naistyyppisiä. Jälkimmäisiin lukeutuvat esimerkiksi seksuaalisesti aktiiviset eli ”vaaralliset” naiset (esim. Carmen Georges Bizetin *Carmenissa*), noidat (esim. Kundry Wagnerin *Parsifalissa*) ja ylipäättään ”naispahikset” (esim. Lady Macbeth Giuseppe Verdin *Macbethissa*). Harvemmin matalia naisääniä kuullaan romanttisissa pääosissa. Naisäänten korkea–matala-akselia sävyttääkin usein patriarkaalinen kahtiajako madonna/huora tai nainen/ei-nainen (sukupuoleton, epänainen). Nämä nais- ja miesäänten sukupuolistereotyypit koskevat kuitenkin lähinnä klassis-romanttista oopperaa; esimerkiksi barokkioopperassa äänien rooliperinne on erilainen.

Nykyoopperat rikkovat usein perinteisiä sukupuolistereotyyppioita. Esimerkiksi Benjamin Brittenin *Kesäyön unelmassa* (1960) ja Philip Glassin *Akhnatenissa* (1983) kuullaan kontratenoria. *Akhnatenissa* on myös epätavallinen naisääni: kuningatar Nefertitin kontra-altto seikkailee niin matalalla kuin korkeallakin ja vieläpä korostaen eri rekisterien välistä eroa, mikä tuottaa vokaalista ”androgyniaa”. Nais- ja miesääniä myös yhdistellään yllättävillä tavoilla. Stereotyyppisen ”tenori saa sopraanon” tai ”basso jahtaa sopraanoa” -kaavan sijaan *Akhnaten* parittaa yhteen erikoismatalan kontra-alton ja erikoiskorkean kontratenorin, mikä kääntää perinteiset käsitykset sävelkorkeuden ja sukupuolen välisestä kytköksistä ylösalaisin (kuva 4). (Richardson 1999; Wood 1994.) Elizabeth Wood (1994) on kuvaillut tällaisia epätavanomaisia äänenkäytön tapoja *sappisiksi* ääniksi; käsite juontuu antiikin runoilija-säveltäjä Sapphosta (n. 600 eaa.), jonka ei ole katsottu mahtuvan sukupuolten ja seksuaalisuuksien normatiivisiin määritelmiin (Hekanaho 2006, 51). Tällaiset ns. queer-äänit eivät piittaa perinteisistä lauluäänen liitetystä sukupuolistereotyyppioista (Wahlfors 2013; Välimäki 2005).



Kuva 4. Philip Glassin *Akhnaten*-ooppera ei noudata perinteisiä sukupuolistereotyyppioita: faarao Akhnaten (Brennan Hall, keskellä) on kontratenori ja hänen vaimonsa Nefertiti (Sarah Ballman, oikealla) kontra-altto. Vasemmalla Akhnatenin äiti, kuningatar Ty (Shannon Love, sopraano). Indianan yliopiston ooppera & Indianapolisin ooppera 2013. Lähde: <http://music.indiana.edu/iumusiclive/streaming/>.

Kaavamaisia sukupuolirooleja voidaan horjuttaa myös vastakarvaan kuuntelemalla. Esimerkiksi mahdottomasta tai kielletystä rakkaudesta kertovaa oopperaa, kuten *Tristania ja Isoldea*, voi queer-korvalla kuunnella samaan sukupuoleen kohdistuvan rakkauden kuvauksena, onhan samaan sukupuoleen kohdistuva rakkaus ollut monina aikoina ja monissa kulttuureissa se kaikkein mahdottomin tai kielletyin rakkaus *par excellence*.

Oopperassa on itse asiassa koko olemassaolonsa ajan, aina 1600-luvulta alkaen, ollut runsaasti tarttumapintaa sukupuolella ja seksuaalisuudella leikittelyyn, mikä on tehnyt siitä suosittun taidemuodon homo- ja lesbokulttuurissa (sama pätee musikaaliin ja balettiin). Yksi oopperan homovastaanotossa paljon tutkittu ilmiö on ns. *opera queenit* eli oopperaa ja tiettyjä laulajia intohimoisesti fanittavat homomiehet. Fanitus kohdistuu yleensä naissopraanoon, *diivaan*, johon fani samastuu. Keskeistä samastumismekanismeissa ovat sopraanoiden esittämät traagiset roolit, joihin liittyy kielletty tai mahdoton rakkaus, roolihahmojen sukupuolinen monimielisyys sekä diivojen elämää suuremmat persoonat,

henkilöhistoriat rakkaussuruineen ja muine ongelmineen, ääritunteellinen esittäminen sekä poikkeuksellisen virtuoosinen laulu, ”jumalainen ääni”. (Koestenbaum 1993; Morris 1993; oopperasta ja lesbokulttuurista esim. Blackmer & Smith 1995.)

Feministit (esim. McClary 1991; Clément 1988) ovat huomautta- neet etenkin 1800-luvun oopperoiden naisvihamielisyydestä. Nais- päähenkilöt eli korkeat sopraanot useimmiten kuolevat (”tapetaan”) lopussa ja juuri kuolemaisillaan päästävät ilmoille taiturillisimmat aari- ansa. Tästä yleisö nauttii yhä uudelleen ilta illan jälkeen. Vaihtoehto- nen kuuntelutapa on kuitenkin mahdollinen myös tässä. Carolyn Ab- bate (1993) kehottaa kiinnittämään huomiota traagisten juonten sijaan naislaulajien vokaaliseen virtuositeettiin. Ylivoimaisessa teknisessä ky- vykkyydessään kuolemaa esittävä sopraano on pikemminkin ”voittaja” kuin ”häviöjä”.

Populaarimusiikissa on kuitenkin monesti – tosin genrestä riippuen – pidetty teknistä osaamista tärkeämpänä sitä, että laulajalla on kiin- nostusta herättävä, ilmaisuvoimainen, välittömästi tunnistettava ja kuu- lijaa puhutteleva ääni (Hennion 1983, 182–183). Populaarimusiikissa lauluääni on kiinteästi sidoksissa teknologiaan ja sen kehitykseen. Esi- merkiksi mikrofoniin keksiminen ja yleistymisen 1920–1930-luvuil- la johti uudenlaiseen äänenkäyttöön: se mahdollisti intiimimmän ja tunteellisemmän laulutyylin. Naislaulajien (esim. Helen Morgan, Billie Holiday) kohdalla puhuttiin ”nyyhkylaulusta” (engl. *torch song*), kun taas miesten (esim. Bing Crosby, Frank Sinatra) kohdalla tyylin nimek- si tuli *crooning* (vrt. engl. *croon* = hyräillä, kuiskata). Mikrofonin mahdol- listi aiempaa hiljaisemmat sävyt, puhemaiset vaikutelmat ja uudenlaisen äänenvärien hienomekaniikan, kun laulajan ei tarvinnut enää keskittyä äänensä kantavuuteen.

Lauluääntä muokataan usein studiossa. Stan Hawkins (2009) käyt- tää käsitettä *vocal masking* (suom. äänen naamiointi, ”äänimaski”) ku- vaamaan erilaisia laulutekniikkaan ja ääniteknologiaan liittyviä keino- ja, joilla laulajan ääntä muokataan kuulostamaan persoonallisemmalta. Ensinnäkin nämä keinot liittyvät lauluäänen ja äänenmuodostuksen perustekniikoihin ja tyyliihin sekä kielellisiin tekijöihin, kuten murtee- seen ja ääntämykseen. Toiseksi äänittäjä ja tuottaja muokkaavat usein

laulajan ääntä monin keinoin. Niitä ovat esimerkiksi mikrofonien asetelu, kompressointi (äänenvoimakkuuden vaihteluiden tasaaminen), ekvalisointi (äänen taajuusalueiden muokkaus) ja flanger-efekti (vaihesiirto). Tavallisia ovat niin ikään kaiku ja viive, äänen kaksintaminen sekä äänen sijoittaminen stereokuvaan. Äärimmäisiä esimerkkejä ovat vokooderi (*vocoder*, robottimaisen äänen tuottaja) ja *autotune* (automaattinen laulun sävelpuhtauden korjaaja).

Serge Lacasse (2000) puhuu *äänilavastuksesta* (engl. *vocal staging*) viitatessaan siihen, miten ääniteknologian avulla dramatisoidaan laulua, laulusuoritusta ja laulajan imagoa. Esimerkiksi R&B-genre suosii kompressointia, jotta ääni kuulostaisi pehmeältä ja sulavalta. Intiimillä lähimiksaus tekniikalla laulajan ääni saadaan kuulostamaan aistilliselta ja seksikkäältä. Useita keinoja yhdistämällä taas voidaan luoda vaikka futuristisia ja fantasiamaaisia ääni-identiteettejä.

David Bowien *Heroes*-levy (1977) on hyvä esimerkki siitä, miten laulutekniikoita ja teknologista äänenmuokkausta vaihtelemalla voidaan luoda yksittäisiin kappaleisiin moniulotteista ilmaisu (Hawkins & Richardson 2007). Levyn nimikkokappaletta äänitettäessä tuottaja Tony Visconti muokkasi Bowien ääntä kuulostamaan kylmältä ja kovalta, jotta se sopi levyn kylmän sodan aikaiseen berliiniläistunnelmaan. Tilaan sijoitettiin kolme mikrofonia eri etäisyyksille ja äänityksessä käytettiin portti- eli gate-efektiä (kohinan ja vuodon poistaminen), jolloin mikrofonit alkoivat äänittää vasta tietyn äänenvoimakkuuden ylittyessä. Laajassa tilassa kauimmaiseksi sijoitettu mikrofoni tallensi luonnollisen, kovankuuloisen ”hallikaiun” (engl. *reverb*). Eri mikrofonien vuorotellulla saatiin syntymään ”Heroes”-kappaleen laululle tunnusomainen, ”betonimaisen” raaka ja kova estetiikka. (Hawkins 2009, 158–159.)

Klassisen laulun tavoin populaarimusiikissakin erilaiset lauluäänet liittyvät sukupuolisiin stereotyyppeihin. John Shepherd (1987) on erottanut 1960- ja 1970-luvun populaarimusiikissa neljä sukupuolista stereotyyppiä: machomies, hoivaajanainen, naapurinpoika ja seksiobjekti-nainen. Tyypillinen macho-lauluääni on kova ja karkea, kuten esimerkiksi Mick Jaggerin ääni kappaleessa ”Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow”. Äänen tuottaminen tapahtuu pääosin kurkussa ja suussa, ja siinä on hyvin vähän rinta- ja pääresonanssia. Hoi-

vaajanaisen ääni, kuten esimerkiksi Anne Murrayn ääni ”Snowbird”-laulussa, on pehmeä ja lämmin, ja sen tuottaminen perustuu rentoutu-neisiin äänihuuliin ja rintaresonanssin käyttöön. Naapurinpojan ääni, kuten esimerkiksi Paul McCartneyn ääni ”Yesterday”-kappaleessa, on niin ikään pehmeä ja lämmin, mutta nojaa enemmän pää- kuin rinta-resonanssiin. Niinpä naapurinpojan ääni on kevyt ja ohut verrattuna hoivaajanaisen tummaan ja rikkaaseen ääneen, ja se myös edustaa haa-voittuvaa ja tunteellista, hoivaa kaipaavaa (nuorta) miestä. Seksiobjekti-naisen äänenlaatu sen sijaan on kova. Se sijoittuu ns. ”maskiin” (kitala-en ja nenän alueelle), ja siinä on ennen muuta pääresonanssia. Tällaista ääntä edustaa esimerkiksi Shirley Bassey kappaleessa ”Big Spender”. Hoivaajatyyppin perinteisen feminiinisen eli tunteellisen ”sydämen” (vrt. rintaresonanssi) tilalla on fallisempi ja laskelmoivampi – siis maskulii-nisempi – ”pää” (vrt. pääresonanssi). (Shepherd 1987, 165–168.) Perin-teisen maskuliininen on esimerkiksi Leonard Cohenin ”karismaattisen” matala ääni ja feminiininen taas Dolly Partonin ”tyttömäinen” ja tun-teellisesti värisävä ääni.

Lauluääneen liitettyjä sukupuolistereotyyppioita voidaan populaari-musiikissa yhtä lailla haastaa ja kumota kuin ylläpitää. Sukupuoliste-reotyyppioita haastaneita laulajia ovat esimerkiksi Boy George, Rufus Wainwright ja Lady Gaga. Seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjä avoi-mesti edustavien laulajien läpimurto alkoi 1980-luvun lopulla. Yksi sen tunnetuimmista hahmoista on ollut k. d. lang. Kantrilaulajana aloitta-neen langin ääntä luonnehtii taiturillinen liikkuminen eri äänialojen, rekistereiden, äänityyppien, laulutapojen ja -tekniikoiden välillä sekä korostunut aistillisuus runsaine huokailuineen, liukumineen, vibratoi-neen ja pitkine sävelineen, jotka eivät purkaudu tavanomaisilla tavoilla. Tärkeää on myös hänen butch-imagonsa (korostuneen maskuliininen tyyli naisella) ja julkilesbous. (Esim. Burns 1997; Bruzzi 1997; Välimä-ki 2005.) Islantilaisen Sigur Rós -yhtyeen solistin Jónsi Birgissonin run-sas falsetti taas mielletään hänen homouteensa liittyväksi (Miller 2003).

Sukupuoli on kuitenkin vain yksi identiteettitekijä, jota laulussa – tai musiikissa yleensä – kuuntelemme. Yhtä tärkeitä ovat esimerkiksi kansallisuuteen, kieliryhmiin, paikkoihin, yhteiskunnallisiin aatteisiin, maailmankatsomukseen, eri alakulttuureihin, yhteisöryhmiin ja vähem-



mistöihin liittyvät merkitykset. Nämä ulottuvuudet vaikuttavat niin klassisessa laulussa kuin populaarimusiikissa, kansanmusiikissa ja ulko-eurooppalaisissa musiikkikulttuureissa.

Etnomusikologi John Blacking (1989) on tarkastellut eri puolilla maailmaa tavattavia musiikillisia käytäntöjä vertailemalla niiden yksitai moniäänisyyttä vallitseviin poliittisiin järjestelmiin. Yksiaäneninen eli monofoninen musiikki tarkoittaa yhdestä melodisesta äänilinjasta rakentuvaa säestyksetöntä musiikkia. Tätä yhtä äänilinjaa voi laulaa tai soittaa joko yksi musisoija tai useampi musisoija unisonossa. Moniäänisyydellä taas voidaan viitata useampaankin musiikilliseen kudos- eli tekstuurityyppiin. Laajassa mielessä se kattaa kaiken useammasta kuin yhdestä äänilinjasta koostuvan musiikin. Suppeammassa merkityksessä se viittaa *polyfoniaan* eli kahdesta tai useammasta samanaikaisesta ja itsenäisestä melodisesta äänestä rakentuvaan musiikkiin. Tässä mielessä sen vastakohta on *homofonia*, jossa voidaan erottaa kaksi päätyyppiä: (1) kaikki äänet etenevät samanaikaisesti samassa tai lähes samassa rytmissä ja (2) tekstuuri jakautuu selkeästi melodiaan ja säestykseen. Yksitai moniäänisyyden välimuotona voidaan pitää *heterofoniaa*, jossa kaksi tai useampi ääni etenee pääsääntöisesti unisonossa mutta eroaa toisistaan paikka paikoin. Tällainen heterofonia hahmotetaan usein koostuvaksi yhdestä päääänestä, jota muut äänet ikään kuin muuntelevat samanaikaisesti.

Blackingin (1989) mukaan moniäänisyys on kytköksissä demokraattiseen järjestelmään. Kahden tai useamman itsenäisen eli tasa-arvoisen äänen samanaikainen yhteissointi onkin usein kuultu demokratian perusajatuksen äänelliseksi ilmentymäksi (Vice 1997, 112). Blackingin mukaan heterofoninen laulutyylit taas syntyi Englannissa ja Hollannissa aikana, jolloin työvoima vapautui poliittisesti. Vastakohtana tälle kehitykselle oli yksiaäneninen kirkkolaulu, joka oli sidotumpi katolisen kirkon valtarakenteisiin. Vaikuttavimmat Blackingin esimerkit löytyvät hänen eteläafrikkalaista Venda-heimoa koskevasta tutkimuksestaan. Blackingin (1989) mukaan moniääniset esitykset kytkeytyvät eri tavoin muuhun samanaikaisesti tapahtuvaan toimintaan, kuten tanssiin; tämän lisäksi kaikki yhteisön jäsenet voivat vapaasti osallistua esitykseen, eli ketään ei suljeta esityksen ulkopuolelle.

Myös yksiääninen laulu voi edetä dialogissa eli vuoropuhelumaisesti sisältäen siten ajatuksen useampien ”äänten” rinnakkainelosta ja vuorovaikutuksesta. Katolisessa kirkkolauluperinteessä tunnetaan *antifoninen* kuorolaulu, joka etenee kahden kuoron välisenä vuorolauluna. Lisäksi yksiääniseen lauluun voi sisältyä vuorottelua myös kahden tai useamman solistin välillä. Näin on esimerkiksi arktisen alueen inuiittien laulukilpailussa, jossa kaksi laulajaa laulaa kasvokkain, ja häviäjä on se, joka lopettaa laulunsa naurunpurskahdukseen.

Monissa maailman musiikkikulttuureissa tavataan esilaulajan ja kuoron vuorotteluun perustuvaa kysymys–vastaus-rakennetta. Käytäntö on tyyppilinen monille afrikkalaisille laulukulttuureille mutta yhtä lailla myös esimerkiksi itämerensuomalaisen runolaulun esityksperinteelle. Rakennetta käytetään myös työlauluissa ympäri maailman: esilaulajan ja kuoron vuorottelu rytmittää työtä sekä kohottaa samalla työntekijöiden mielialaa. Myös populaarimusiikista tuttu säkeistö–kertosäkeistö-rakenne, jossa solistin laulama säkeistö ja kahden tai useamman laulajan laulama kertosäkeistö vuorottelevat, noudattaa samaa periaatetta.

Christopher Smallin (1987, 24–29) mukaan populaarimusiikin kysymys–vastaus-rakenteessa kiteytyy useita maailman kulttuureille keskeisiä musiikillisia ja yhteisöllisiä toimintamalleja ja piirteitä. Näitä ovat esimerkiksi musiikin erottamattomuus muista kulttuurin alueista ja arkielämästä, rytmisen sykkeen keskeisyys, osallistavuus, improvisaatio sekä musiikin ja tanssin erottamaton yhteys. Samalla kysymys–vastaus-rakenne heijastaa, jäsentää ja vahvistaa yhteisöllisiä toimintarakenteita kulttuurille keskeisten vastakohtaparien avulla. Niitä ovat esimerkiksi johtaja–seuraajat, yksilö–yhteisö ja innovaatio–perinne. Kysymys–vastaus-rakenteeseen kuuluu usein myös vuorottelu esiintyjien ja yleisön välillä: yleisö voi osallistua esitykseen huudahdusten, taputusten, mukana laulamisen tai muun vastavuoroisen ilmaisullisuuden muodossa. Solistin äänessäolo ei siten välttämättä merkitse johtajan autoritaarista erityisasemaa vaan voi pikemminkin olla merkki hänen ja yhteisön välisestä tasa-arvoisesta vuoropuhelusta tai neuvottelusta.

Musiikin yhteiskunnallisista funktioista puhuttaessa pitää kuitenkin varoa yliyleistämistä. Tämä pätee sekä laulu- että soitinmusiikkiin. Musiikin yhteiskunnallisuutta koskevat väitteet voidaan perustella vain his-

toriallisiin konventioihin nojautuen, minkä lisäksi ne vakuuttavat parhaiten palautuessaan konkreettisiin käytäntöihin, mukaan lukien itse esitykset sekä esittäjien ja yleisöjen roolit niissä. Mitä abstraktimmasta ja tyylytellymmästä musiikista on kysymys, sitä epäsuorempia ja horjuvampia kytkökset ovat (esimerkiksi tyylytellyt tanssit barokin ajan tanssisarjoissa tai romantiikan ajan pikkukappaleissa). Silti ne voivat herättää – ja usein herättävät – ”ulkomusiikillisia” mielikuvia. Musiikin käyttöyhteys vahvistaa usein tällaisia mielikuvia, kuten tapahtuu esimerkiksi elokuvamusiikissa, missä merkitykset voivat olla hyvin selvästi määriteltyjä. Musiikin funktiot ja sen myötä myös musiikkiin liitetyt merkitykset muuttuvat historiallis-yhteiskunnallisten olosuhteiden muuttuessa. Kulttuurisessa musiikintutkimuksessa musiikki pyritäänkin aina kiinnittämään johonkin kontekstiin, oli se sitten historiallinen ja rekonstruoiva tai esityksellinen ja ympäristöön kytkeytynyt. Molemmat tasot yhdistämällä päädytään kenties vakuuttavimpiin tulkintoihin.

## Soitinäänet

Soitinääni edustaa metonymisesti soittavaa yksilöä (ja tämän yhteisöä) vastaavalla tavalla kuin lauluääni edustaa laulavaa yksilöä (ja tämän yhteisöä). Vastaavasti myös soitinkokoonpanojen ja kulttuurin yhteisöllisten rakenteiden välillä on todettu merkittäviä yhtäläisyyksiä. Etnomusikologi Alan Lomaxin mukaan instrumenttien koko ja määrä sekä yhtyeen tai orkesterin sisäinen yhtenäisyys lisääntyvät kulttuurissa hallinnon keskittymisen, monimutkaistumisen, hierarkisoitumisen ja poliittisen kontrollin lisääntymisen myötä. Suuret orkesterit ovat leimallisesti suurvaltojen ja imperiumien orkestereita. Jatkumon toisessa päässä ovat afrikkalaiset keräilykulttuurit, joissa miehet tanssivat naisten polyrytmisten käsien taputusten tahdissa. (Lomax 1976, 27.)

Konsertto on yksi esimerkki länsimaisesta soitinmusiikista, joka toimii yhteiskunnallisten rakenteiden ja yhteisöllisten suhteiden vertauskuvana. Konserttoa pidetään solistin ja orkesterin välisenä vuoropuheluna, jossa soolo-osuus edustaa yksilöä ja orkesterin osuus kollektiivia, yhteiskuntaa. Kapellimestarin tehtävänä on koordinoida solistin ja orkesterin osuuksia. Joskus solisti voi itse johtaa orkesteria, kuten esimer-

kiksi Vladimir Ashkenazy teki Einojuhani Rautavaaran kolmannen pianokonsertin kantaesityksessä (Virtanen 2007). Vaikka kyseessä onkin vertauskuvallisten suhteiden verkosto, yksilön (solistin) ja yhteisön (orkesterin) välistä eroa alleviivataan sekä ajallisesti että tilallisesti. Ajallisesti sitä korostaa konsertin muotorakenne, joka perustuu yleensä orkesterin ja solistin vuorottelulle. Tilallisesti eroa tähdennetään sijoittamalla solisti lavan etualalle, jolloin orkesteri jää sivuille ja taakse säestäväksi mutta samalla solistin kanssa vuorovaikutuksessa olevaksi tekijäksi. Lisäksi solisti erottuu orkesterista musiikillisella virtuositeetillaan.

Romantiikan ajan sinfoniassa ja sinfonisessa runossa ei ole samanlaisia soittajiston kokoonpanoon perustuvaa vastakkainasettelua subjektin/yksilön ja ympäristön/yhteisön välillä kuin konsertossa, mutta silti esimerkiksi romantiikan ajan sinfoniat luovat toistuvilla teemoillaan ja kerronnallisilla muotorakenteillaan väkeviä tarinoita yksilöstä ja tämän seikkailuista – romantiikan ajan romaanien tapaan. Romanttisen orkesterimusiikin *homofoninen* ja *yhtenäinen* tekstuurityyppi toimii yksilöllisen subjektiivisuuden vertauskuvana, etenkin verrattuna sellaiseen musiikkiin, joka koostuu pirstaleisemmasta ja moniäänisemmästä aineksestä. Elokuvamusiikin tutkijan Caryl Flinnin (1992, 26) mukaan romanttisen ja jälkiromanttisen orkesterimusiikin sävelkieli on niin suosittua elokuvamusiikissa juuri siksi, että romanttinen suuri orkesteri korostaa elokuvasanakarien paisutettua yksilöllisyyttä. Romantiikan perinteelle perustuvan ns. klassisen Hollywood-elokuvamusiikin tärkein tehtävä onkin luoda elokuvaan vahva tunteellisuuden tuntu sinänsä, ja se saadaan aikaan juuri affektiivisella, voimaperäisellä sävelvyöryllä (Gorman 1987).

Klassisen musiikin esityskäytäntöjä on tutkittu myös orkesterin ja kapellimestarin sekä esittäjien ja yleisön välisen suhteen valossa. Christopher Small (1998) lähestyy sinfoniakonserttia rituaalina, joka rakentaa ja vahvistaa vertauskuvallisesti yhteiskunnallisia eroja ja valtasuhteita. Voidaan esimerkiksi kysyä: Miksi rakennus, jossa konsertti pidetään, on sen kokoinen ja näköinen kuin se on? Miksi konserttisali on jaettu selkeästi esiintyjille ja yleisölle varattuihin tiloihin? Miksi esittäjien ja yleisön pukeutumiskoodit ovat sellaiset kuin ovat? Miksi yleisö istuu hiljaa esityksen aikana eikä juurikaan ole vuorovaikutuksessa soittajien

kanssa? Smallin mukaan konserttikäytännöt ylläpitävät keskiluokkaisia käyttäytymismalleja ja kouluttavat konserttyleisön passiiviseksi ja valalle kuuliaisiksi (vrt. myös Tiekso 2013).

Konserttikäytännöt – kuten musiikilliset käytännöt yleensäkin – kytkettyvät monimutkaisin tavoin kulttuurin vakiintuneisiin valtarakenteisiin. Konserttikäytännöt eivät ole luonnollisia tai annettuja, vaan ne ovat syntyneet tietystä historiallis-yhteiskunnallisesta tilanteesta ja niitä vahvistetaan ritualisoituja esitystilanteita toistamalla. Ennen romantiikan aikakautta yleisö osallistui musiikkiesityksiin aktiivisemmin ja käyttäytyminen oli myös paljon vapaampaa rampin kummallakin puolella verrattuna tämän päivän klassisen musiikin konserttiin. Nykypäivänä harjoitetaan myös kokeellisia esityskäytäntöjä, jotka haastavat vakiintuneita konserttirituaalin malleja ja musiikkikäsitteitä (Nyman 1974; Tiekso 2013). Negatiiviseksi/positiiviseksi mielletty käsitepari passiivinen/aktiivinen on kuitenkin vain yksi näkökulma näihin käytäntöihin. Yleisön rooli passiivisena vastaanottajana on mahdollista ymmärtää myös vapauttavaksi ja nautinnolliseksi (esim. Cusick 1994; Scruton 1997). Tärkeintä on oivaltaa, että kaikki konserttikäytännöt ovat sosiaalisesti ja historiallisesti rakentuneita eli muuttuvia.

Länsimaisessa klassisessa musiikissa on perinteisesti tehty jako laulu- ja soitinmusiikkiin. Myös useimmissa eurooppalaisissa kansanmusiikkikulttuureissa vallitsee vastaava ero laulettuun ja soitettuun musiikkiin välillä (Rice 2000, 8). Merkittävä osa niin eurooppalaisesta kuin ulko-eurooppalaisestakin musiikista sisältää kuitenkin sekä laulua että soittoa. Populaarimusiikissa soittimin säestetty laulu on ollut käytännössä normi viimeistään 1960-luvulta alkaen; instrumentaalihitit ovat harvinaisia poikkeuksia. Laulu- ja soitinmusiikin yhdistyminen yhdeksi esitykseksi – ja mahdollisesti liittyminen vielä osaksi laajempaa ääniympäristöä – monimutkaistaa soivan aineksen sisältöjä sekä ääniin liittyviä kulttuurisia ulottuvuuksia, sosiaalisia kytkentöjä ja niiden välisiä suhteita entisestään.

Klassisessa laulumusiikissa, kuten oopperassa ja liedissä, sanojen ja musiikin muodostamaa tekstuuria voidaan tarkastella kolmella perustasolla, joita ovat (1) laulun sanojen muodostama verbaalinen taso, (2) laulettu melodian taso, joka yhdistää sanat ja laulettavan melodialinjan, sekä (3) vokaalis-instrumentaalinen taso, jossa laulaja ”upottaa” lau-

lamansa melodialinjan soitinosuuteen (piano, orkesteri jne.). Laulettu melodia tulkitsee eri keinoin – sävellaji, tempo, tahtilaji, ääniala, fraseeraus jne. – laulettuun tekstin, kuten runon tai libreton, merkityksiä. Soitinosuudet taas selventävät, vahvistavat ja täydentävät laulun rakentamia merkityksiä. (Cone 1974, 23, 27–29.) Vastaavan kaltaisia erittelyjä voidaan tehdä myös populaarimusiikista, kansanmusiikista ja Euroopan ulkopuolisista musiikkikulttuureista.

Yksittäisen kielisoittimen säestämää soololaulua tavataan lukuisissa musiikkikulttuureissa ympäri maailmaa. Soittimena voi olla esimerkiksi harppu, lyra, sitra, kitara, kantele, balalaikka, shamisen, banjo tai luutu. Tyypillisiä esimerkkejä ovat viisikielisellä kanteleella säestetty ”kalevalainen” laulu, japanilainen shamisenin säestämä kouta-laulu ja espanjalainen kitarasäestyksinen flamenco-laulu. Tanssiesityksissä flamenco voidaan kuitenkin hahmottaa kolmetasoiseksi tekstuuriksi, joka muodostuu laulusta, kitarasta ja perkussioäänistä (mm. taputukset, tanssijan kenkien kopina sekä kitaran koppaan lyödyt golpe-iskut). Toisenlaista kolmitasoista tekstuuria edustaa eteläintialaiseen Karnataka-perinteeseen kuuluva soitinyhtyeen säestämä laulu. Ensimmäisen tason muodostaa laulusolistin yleensä yhdessä toisen laulajan tai soolosoittimen (esim. näppäilysoitin veenan) kanssa esittämä melodia. Toisen tason muodostaa yhden tai kahden tanpura-luutun bordunaääni (urkupiste, drone) ja kolmannen tason lyömäsoitinten rakentama rytmien perusta. (Reck 2002, 260.)

Afrikkalaisen Ewe-kansan agbekor-tanssiesitys puolestaan rakentuu monikerroksisen polyrytmisen lyömäsoitinkudoksen pohjalle, jonka päälle solistin ja kuoron kysymys–vastaus-tyyppisesti vuorotteleva laulu lisää uusia kerroksia. Laulu etenee siten, että solisti laulaa säkeen tai säeparin, jonka kuoro toistaa välittömästi. Myös kelloista, kalistimista ja erikokoisista rummuista koostuvaan lyömäsoitinkudokseen sisältyy solistisia osuuksia. (Locke 2002, 94–95, 108.) Samantyyppisiä laulusolistin ja kuoron vuorotteluun sekä lyömäsoitinyhtyeen monikerroksiseen polyrytmiseen tekstuuriin perustuvia tyyplejä löytyy myös muista länsiafrikkalaisista musiikkiperinteistä.

Populaarimusiikissa laulu- ja soitinänten muodostama tekstuuri voidaan usein pelkistää kolmeksi tasoksi, jotka ovat lauluääni, rytmisektio ja ”ekstrat” (Hennion 1983, 171–174, 182). Sanojen ja melodian

yhdessä muodostama lauluääni puhuttelee kuulijaa välittömällä tavalla. Rummuista, bassosta ja kitarasta muodostuva rytmisektio taas tarjoaa kappaleen rytmisen perustan, ”sydämensykkeen”, johon laulajan ääni kiinnittyy. ”Ekstrat”, jotka sisältävät muun muassa taustalaulun, kosketinsoittimet, jousisoittimet, puhaltimet ja ylimääräiset perkussiot, tulkitsevat, vahvistavat ja täydentävät laulun tunnelmaa sekä muodostavat ”sillan” laulajan ”puheen” ja rytmisektion ”sydämensykkeen” välille.

Valtavirran popkappaleessa laulaja ja hänen välittämänsä kokemusmaailma ovat keskiössä, jolloin muut musiikilliset, visuaaliset sekä kielelliset ilmaisukeinot tukevat ja värittävät laulajan kertomusta. Liveesityksissä laulaja esiintyy usein lavan etuosassa keskellä ja hänen äänensä panoroidaan eli sijoitetaan stereokuvaan keskelle. Studioäänitteiden miksauskäytännöissä jäljitellään usein live-esityksiä, jolloin lauluääni niin ikään sijoitetaan keskelle stereokuvaan. (Richardson 2011, 119–221; Moore 2012, 29–44.) Laulu- ja soitinäänten sijoittamisella stereokuvaan voidaan myös luoda identiteettiin liittyviä mielikuvia. Esimerkiksi Philip Tagg on kiinnittänyt huomiota siihen, miten Abba-yhtyeen ”Fernando”-laulussa tehdään ero ”meidän” (minän, tutun ja turvallisen kodin) ja ”muiden” (ei-minän, vierasmaalaisuuden ja vaaran) välille sijoittamalla ”meitä” edustava laulu stereokuvan keskelle ja ”muita” edustavat, Etelä-Amerikkaan viittaavat panhuilut stereokuvan laiduille (Tagg 2000, 97). Näin syntyy vaikutelma musiikillisesta turismista, johon myös laulun sanoitus viittaa ja joka vahvistaa vastakkainasettelua tutun kodin ja pelottavan tai myyttisen ulkomaailman välillä.

Studioäänityksissä ei kuitenkaan välttämättä pyritä aina jäljittelemään elävän musiikin esityskonventioita vaan äänet voidaan myös ”vapauttaa” niiden vakiosijainneista. Esimerkiksi dubissa, elektronisessa tanssimusiikissa, progressiivisessa rockissa ja kokeellisessa populaarimusiikissa laulajaa ei välttämättä sijoiteta keskelle ja soittimienkin sijoittelu vaihtelee enemmän. Tällöin myös tekijyyttä ja toimijuutta siirtyy tähtiesiintyjältä, kuten esimerkiksi laulajalta, huomattavissa määrin tuottajalle tai miksaajalle. (Richardson 2011, 119–221.)

Musiikkiesityksessä kuultavan äänen ei tarvitse aina olla kirjaimellisesti esiintyjän oma ääni. Esimerkiksi sämplätyssä musiikissa kuullaan konkreettisesti muiden ihmisten ääniä osana uutta musiikillista koko-

naisuutta. Bahtinilainen moniäänisyys toteutuu tällaisessa tapauksessa varsin suoralla tavalla: sämplätyt äänet kuuluvat tosiasiallisesti tai alun perin muille kuin esittäjille itselleen. Yleensä ne myös tunnistetaan tällaisiksi ”muualta tuleviksi” historiallisiksi kerroksiksi, jotka luovat vuoropuhelun nykyhetkessä tapahtuvan uuden esityksen ja menneisyyden äänien välille. Kysymys voi olla esimerkiksi jonkin klassikon aseman saavuttaneen musiikillisen aineksen kontekstualisoinnista uudessa yhteydessä, osana uutta teosta, jonka tekijä kunnioittaa sämpläämiään esikuviaan. Näin on asianlaita esimerkiksi rap-musiikissa, jossa funk- ja jazz-esikuvia, kuten James Brownia tai Miles Davisia, sämplätään juuri tällä tavalla. Sämpläyksiä, lainauksia ja muita viittauksia aiempiin teoksiin tai tekijöihin voidaan tulkita myös nostalgian näkökulmasta (esim. Heikkinen 2005; Reynolds 2011). Kyse voi kuitenkin olla myös monisävyisemmästä neuvottelusta nykyhetken ja menneisyyden välillä.

Sämpläys on nostanut esiin kysymyksiä luovuuden luonteesta, tekijänoikeuksista ja musiikin omistamisesta – esimerkiksi siitä, mitä on musiikillinen omaperäisyys, onko musiikin tekeminen pikemmin yksilöllistä kuin yhteisöllistä toimintaa ja miten lainaaminen eroaa varastamisesta (Richardson 2011, 226–239). Oman kulttuurin ulkopuolisen ja erityisesti kaukaisten kulttuurien tai kulttuuriryhmien musiikin kierrättäminen lisää ja monimutkaistaa kysymyksiä entisestään. Etnomusikologit ovat kiinnittäneet huomiota tapauksiin, joissa vieraassa kulttuurissa tehtyjä kenttä-äänityksiä on käytetty omiin tarkoituksiin ilman, että siihen on kysytty lupaa kenttä-äänityksissä esiintyviltä ihmisiltä. Tällöin alkuperäiset esiintyjät eivät saa korvausta tai edes moraalista oikeutta tekijyyteen, jolloin lienee oikeutettua puhua toisen äänen varastamisesta. Joskus tällaiset kenttä-äänitykset ovat olleet peräisin uskonnollisesta tai vastaavasta rituaalista, jolloin kenttä-äänityksen irrottaminen alkuperäisestä yhteydestään ja liittäminen osaksi jotakin muuta kokonaisuutta on saattanut olla alkuperäiskulttuuria loukkaavaa. (Feld & Kirkegaard 2010.)

Kaiken kaikkiaan sämpläys- ja remix-kulttuuri ei ole eettisesti ongelmattonta. Usein on oikeutettua kysyä, keiden äänistä näissä esityksissä on kysymys, miten ääniä käytetään, millainen suhde vallitsee alkuperäisen ja sämplätyn esityksen välillä sekä missä määrin erilaiset taloudel-



liset, poliittiset tai kulttuurisiin identiteetteihin liittyvät seikat (esim. etnisyys, yhteiskuntaluokka, sukupuoli jne.) vaikuttavat näissä neuvotteluissa.

## **Ääni elokuvassa, audiovisuaalisessa mediassa ja ympäristössä**

Ääni tai musiikki esiintyy nykykulttuurissa usein mediassa, esimerkiksi musiikkivideona, televisio- tai radio-ohjelmassa, osana elokuvaa tai videopeliä (esim. Richardson, Gorbman & Vernallis 2013). Myös eri medioita yhdistävä esitystaide aina teatterista sirkukseen sekä äänitaide käyttävät musiikkia tai ääntä, joka on usein teknologisesti välittyntä. Niin ikään elävät musiikkiesitykset, kuten konsertit, musikaalit ja oopperat, ovat visuaalisesti näyttäviä tapahtumia ja hyödyntävät usein audiovisuaalista teknologiaa. Monesti niistä myös tehdään audiovisuaalisia tallenteita.

Voidaan sanoa, että perinteiset taidemuodot, kuten teatteri, kuvataide, kirjallisuus ja musiikki, ovat 2000-luvulla tulleet yhä moniaistisemmiksi, teknologisemmiksi ja audiovisuaalisemmiksi, ja ääni on monessa mukana. Nykyteatterissa musiikki on olennainen ilmaisukeino, kirjoja kuunnellaan äänikirjoina, ja äänirunous, installaatiot, performansit, ympäristötaide sekä monet muut kuvataiteen nykymuodot sisältävät akustisen ulottuvuuden. Myös populaarikulttuuri ja ylipäätään koko nykykulttuuri urheilutapahtumista julkisiin kaupunkitiloihin ovat teknologisoitumisen myötä äänellistyneet yhä voimakkaammin. Kulttuuri soi, ja ääni voi olla näkö- tai kuulokulma mihin tahansa taiteen tai kulttuurin kenttään.

Elokuvan äänen ja musiikin tutkimus muodostaa audiovisuaalisen musiikintutkimuksen ytimen, jonka piirissä syntyneitä perusmenetelmiä sovelletaan muualle audiovisuaalisen musiikin tutkimukseen. Elokuvamusiikin tutkimus on laaja tutkimusalue. Elokuvilla on keskeinen sija kulttuurissamme, ja elokuvateollisuus on merkittävä musiikin tuottaja ja välittäjä. Elokuvista voi olla mitä tahansa musiikkia, joten tässä mielessä se myös kattaa kaikki mahdolliset musiikin lajit ja perinteet – koko musiikkikulttuurin. Juuri elokuvista opimme tuntemaan monia musiikin lajeja, tyylejä ja perinteitä.

Musiikintutkija ottaa elokuvaa tutkiessaan nykyään yleensä huomioon elokuvan äänellisen merkityksenannon kokonaisuudessaan eli koko ääniraidan: puheen, musiikin ja äänitehosteiden soivan jatkumon. Musiikkia ja ääntä ei kuitenkaan irroteta elokuvan audiovisuaalisesta kokonaisuudesta vaan niitä tutkitaan yhdessä kuvan kanssa. Kuvan ja äänen suhde on vastavuoroinen: molemmat vaikuttavat toisiinsa eli elokuvan merkitykset syntyvät kuvan ja äänen yhteistyöstä.

Elokuvan ääntä ja musiikkia tutkitaan monin tavoin (Juva 1995, 2008; Kassabian 2001; Kärjä 2005; Richardson & Hawkins 2007; Välimäki 2008; Richardson, Gorbman & Vernallis 2013). Voidaan tutkia esimerkiksi elokuvamusiikin tai äänisuunnittelun historiaa, kerronnallisia ja ilmaisullisia keinoja, esteettisiä tyylejä ja teknologioita muutoksia. Useimmiten kuitenkin tarkastellaan äänen ja musiikin luomia merkityksiä ja vaikutuksia jossakin tiettyssä elokuvassa sitä yksityiskohtaisesti lähikuunnellen. Musiikilla ja äänellä on monia perustehtäviä elokuvassa: kohtausten rytmittäminen, tunnelman luonti, aikaan, paikkaan ja identiteetteihin liittyvien merkitysten rakentaminen, toiminnan tehostaminen sekä elokuvan sisältöjen ja teemojen äänellinen ilmentäminen.

Perinteisesti elokuvan ääniraita on jaoteltu kolmeen perustekijään: (1) puhe eli vuorosanat, (2) äänitehosteet sekä (3) musiikki. Jako toimii hyvin 1930–40-luvuilla vakiintuneen ns. klassisen Hollywood-elokuvan tarkastelussa (Gorbman 1987; Kalinak 1992). Esimerkiksi *Casablancassa* (1942, ohj. Michael Curtiz, mus. Max Steiner) erotamme helposti toisistaan Humphrey Bogartin esittämän kapakanpitäjän lakonisesti narisevat sanat, viskilasin kitkan puupöydällä ja jousivoittoisen orkesterimusiikin, joka sisältää viitteitä Herman Hupfeldin säveltämään ”As Time Goes By” -kappaleeseen. Elokuvaa varten sävelletty alkuperäismusiikki toimii vuorosanoille ja kuvalle alisteisena lisänä, joka luo tunnelmia, myötäilee tapahtumia, vahvistaa aikaan ja paikkaan liittyviä merkityksiä sekä takaa elokuvallisen yhtenäisyyden ja jatkuvuuden (Gorbman 1987; Kalinak 1992). Ennen kaikkea musiikki on ”tunteen merkki sinänsä” (Gorbman 1987, 73). Äänitehosteet taas rakentavat kertomuksen realistisuutta, ja puhe kuljettaa vuorosanoja.

Hollywoodin kultakauden elokuvamusiikille tärkeä tekniikka on johtoaiheen käyttö, mihin viitattiin jo edellä *Tappajahain* yhteydessä. Johtoaihe on musiikillinen aihe, ele, teema tai muu tunnistettava tekijä,

joka tulee toiston kautta liitetyksi elokuvan hahmoon, tilanteeseen, asiointilaan, ajatukseen, sisällölliseen teemaan tms. (Kalinak 1992; Hickman 2006.) Esimerkiksi *Casablanca*-elokuvassa toistuvasti erilaisina versioina kuultava ”As Time Goes By” -teema merkitsee Rickin ja Ilsan (traagista) rakkautta. *Tähtien sota* -elokuviissa (*Star Wars* 1977–2005, ohj. George Lucas, säv. Williams) on omat johtoiheet keskeisille hahmoille, ja pystymme silmät kiinnikin päättelemään, milloin esimerkiksi Darth Vader ilmestyy kuvaan. Johtoiheissa tapahtuvat muunnokset ovat oleellinen kerronnan keino. Muunnokset kertovat, miten henkilöillä menee – esimerkiksi miten hyvin milloinkin voima on Luke Skywalkerin hallussa. (Hickman 2006, 330–337.) Myös ääniefektit (äänisuunn. Ben Burt), kuten valomiekkojen surinat, robottien piipitykset, paineovien puhkut ja Darth Vaderin hengityssuhina, ovat keskeisellä sijalla ja erottuvat klassisen Hollywood-käytännön mukaisesti selkeästi omaksi ääniraidan osa-alueekseen.

Klassisen Hollywood-mallin ohella on olemassa toisenlaisiakin elokuvamusiikin käytäntöjä ja tyylejä. On esimerkiksi elokuvia, joissa äänitehosteet ja musiikki ovat toisiinsa niin sulautuneita, ettei niitä ole mielekästä erottaa toisistaan. Tällöin puhutaan muun muassa kokonaisvaltaisesta äänisuunnittelusta (Välimäki 2008, 33), elokuvallisesta äänimaisemasta (Stilwell 2001, 167) tai yleisestä äänitekstistä (Chion 1994, 189). Esimerkiksi *Blade Runner* -elokuvaa (1982, ohj. Ridley Scott, mus. Vangelis) luonnehtii kokonaisvaltainen äänimaisema, jossa syntetisaattorivoittoinen musiikki ja äänitehosteet ovat sulautuneet yhdeksi kelluvaksi ambientiksi, jota hallitsevat elektroniset, teolliset ja konemaiset äänet, kuten suhinat, huminat, piipitykset, hälytykset ja räjähdykset, järeät bassot, urkupisteet ja alaspäiset liukumat sekä valtaiset kaiut. Äänimaisema äänellistää ja monumentalisoii elokuvan perusajatuksen jättä läismäisen ympäristökatastrofin määrittämästä maailmanlopun metropoliksesta, jossa on pimeää ja sataa jatkuvasti ja jossa jäljitellään elämää keinotekoisesti teknologian avulla. Tällä tavoin musiikki tai äänimaisema voi toimia kuvaraitaan verrattavana *akustisena rinnakkaistodellisuutena*, joka rakentaa äänellisin keinoin elokuvan perusajatuksia, tematiikkaa ja vertauskuvallisia merkityksiä (Brown 1994, 239–241).

Elokuvan ääniraita laaditaan jälkituotantovaiheessa, jolloin suurin osa äänitehosteista luodaan. Nykyelokuvassa kuvausvaiheessa on yleensä



Kuva 5. *Tunnit*-elokuvassa kuullaan paljon erilaisten kellojen ääniä, ja ne sulautuvat saumattomasti elokuvan mekaanisesti tikittävään musiikkiin.

sä äänitetty korkeintaan vuorosanat sekä mahdollisesti jotakin muuta suoraa kuvauspaikan ääniainesta tehosteäänien rakentamista varten. Lopullinen ääniraidan muoto rakentuu miksausvaiheessa erityyppisistä äänistä, kuten puheesta, foley- ja muista äänistä sekä musiikista. *Foley*-äänit ovat äänen jälkikäsitteilyvaiheessa luotavia tehosteita, jotka yleensä liittyvät tiukasti kuvassa nähtävien hahmojen toimintaan. Tavanomaisia foley-ääniä ovat muun muassa lyönnit (tuotetaan esim. vesimelonin sisustaa peukaloimalla), luun murtava isku (bambukepin tai keräsalaatin kannan katkaisu), hevosen laukka (kookospähkinän kuorien koputtelu toisiaan vasten) ja askeleet lumessa (maissijauhon puristelu). (Välimäki 2008, 37; ks. myös Sonnenschein 2001.)

Tutkimuksen kannalta onkin tärkeää ymmärtää, että elokuvan äänet eivät ole neutraalia tai ”luonnollista” tapahtumien äänellistä kuvittamista, vaan ne ovat hienosyisesti konstruoituja viestejä, jotka rakentavat voimakkaita affektiivisia ja vertauskuvallisia merkityksiä. Esimerkiksi *Tunnit*-elokuvassa (*The Hours* 2002, ohj. Stephen Daldry, mus. Philip Glass) kuullaan paljon kellon tikitystä. Se voidaan ymmärtää konkreettiseksi, ympäristöön realistisesti kuuluvaksi ääneksi, kun kuva liittyy sen esimerkiksi yöpöydällä olevaan herätyskelloon. Mutta kellon tikitystä

kuullaan elokuvassa myös ilman, että kuvassa näkyisi tai kuvan ympäristöön olisi ajateltavissa kelloa, mikä korostaa tikityksen merkitystä vertauskuvallisena äänenä. Osana elokuvan Laura-nimisen henkilöahmon psyyken maisemaa tikitys kuvaa hänen ahdistuneisuuttaan ja mekaanista, tyhjää elämäänsä, joka voi räjähtää käsiin hetkellä millä hyvänsä. Samalla kellon tikitys on elokuvan nimen (*Tunnit*) äänellinen symboli, joka tiivistää elokuvan perusajatuksen elämän jatkuvasta virtaamisesta ja käänteentekevästä hetkestä (kuva 5). (Välimäki 2012.)

Myös ihmisäänellä (engl. *voice*) on elokuvassa sanallisten merkitysten ohella runsaasti vertauskuvallisia merkityksiä luovia soinnillisia ulottuvuuksia. Tärkeää ei ole vain se, mitä hahmo sanoo vaan miten hän sen sanoo. (Chion 1999.) Äänen ei-sanallisilla piirteillä, kuten äänen värillä, korkeudella, sävyllä, voimakkuudella, murteella sekä muulla ääntiöllisellä ja tunnepitoisella ulosannilla, kuten huokauksilla, yskinnällä ja hengityksellä, on ratkaiseva merkitys hahmon luonteen rakentamisessa (Pramaggiore & Wallis 2005, 212–218). Esimerkiksi puheeseen voidaan lisätä bassoa lämpimämmän tai johtajamaisemman hahmon rakentamiseksi. Hengitystä eli ”ilmaa” taas voidaan lisätä ahdistuneisuuteen tai eroottisuuteen liittyvien merkitysten luomiseksi. (Sonnenschein 2001.)

Elokuvien ohella musiikkivideot ovat keskeinen audiovisuaalisen musiikin tutkimuksen kohde ja varsinkin populaarimusiikkia tutkittaessa usein myös yksi analyttinen ulottuvuus muiden ohella. Musiikkivideoista tuli 1980-luvulla satelliitti- ja kaapeliteknologian sekä mainosrahoitteisten televisiokanavien kehityksen myötä oleellinen tekijä populaarimusiikin markkinoinnissa ja levityksessä sekä uusi populaarimusiikin kulutuksen muoto. Musiikkivideokulttuurin edelläkävijöinä toimivat musiikkiaiheiset elokuvat sekä erityisesti 1960-luvun nuorisomusiikkikulttuurin myötä kehittynyt rock- ja popmusiikin visualisointi, joka synnytti myös uudenlaisia musiikkiohjelmaa televisioon. Ensimmäinen ympärivuorokauden musiikkivideoita lähettänyt kaapelikanava, yhdysvaltalainen MTV (Music Television) aloitti lähetyksensä vuonna 1981. Musiikkivideoita voidaan lähestyä eräänlaisina lyhytelokuvina, joiden rakenne ja kerronta on poikkeuksellisen voimakkaasti musiikin määräämää.

Musiikkivideoita on tutkittu monin tavoin (Kaplan 1987; Goodwin 1992; Frith, Goodwin & Grossberg 1993; Vernallis 2004). Erityisen kiinnostavaa usein on, miten kappaleen tyyli, genre, sisältö tai rakenne heijastuu musiikkivideossa sekä miten kuva ja musiikki luovat yhdessä kappaleen merkityksiä. Tarinankerronnan tai sanojen kuvituksen sijaan musiikkivideoille on usein ollut tyyppillistä unenkaltainen, (uus)-surrealistinen ja (uus)futuristinen eli postmoderni pop-estetiikkaa, johon kuuluu muun muassa voimakas audiovisuaalinen flow, nopeat ja rytmikkäät leikkaukset, soinnillisten vaikutelmien kuvittaminen, katkelmallisuus, intertekstuaalisuus, animaatiot ja visuaaliset erikoistehosteet (Richardson 2011). Tavallisia ovat myös kuvat soittajista jäljittelemässä esitystä erilaisissa paikoissa. Eri musiikin genreillä on tyyppilliset estetiikkansa ja kuvastonsa. Esimerkiksi metallimusiikki suosii goottikauhu-kuvastoa ja hiphop-videoissa pyöritään urbaaneissa ympäristöissä, ”kulmilla”.

Yksi viime aikojen kasvavia audiovisuaalisen musiikin tutkimuksen alueita on pelimusiikintutkimus (Collins 2008; Saarikoski 2011). Pelin äänimaailma poikkeaa elokuvasta toiminnallisuutensa, vuorovaikutteisuutensa ja mukautuvaisuutensa takia: äänimaailma reagoi ja muuntuu sen mukaisesti, miten pelaaja peliä pelaa, eikä peli ole koskaan ihan samanlainen kahta kertaa. Pelien kohdalla onkin mielekkäämpää puhua ääniympäristöstä kuin ääniraidasta. Pelin musiikki- ja äänimaailma vaikuttaa huomattavalla tavalla *immersioon* eli pelaajan välittömään sulautumiseen ja eläytyvään uppoutumiseen pelin virtuaalitodellisuuteen. Keskeisiä tutkimusteemoja ovat myös pelimusiikin tai pelin ääniympäristön luomat dramaturgiset, kerronnalliset ja vuorovaikutteiset toiminnot ja merkitykset sekä pelimusiikin harrastus. Niin ikään peliäänien/musiikin teknologiset, esteettiset ja toiminnalliset muutokset aina 8-bittisestä musiikista tämän päivän monikanavaisen MIDI-äänien ja suurelliseen sinfoniamusiikkiin sekä suhteellisen samanlaisena pysyvistä musiikista herkästi pelaajan toimintaan ja hahmojen tilanteeseen reagoivaan äänimaailmaan.

Suurin osa ihmisen musiikkikokemuksesta on nykyarjessa median ja teknologian välittämää. Kuuntelemme musiikkia muun muassa levyiltä, tietokoneelta, internetistä, puhelimesta, televisiosta ja radiosta. Myös

musiikin tekeminen on usein pitkälle teknologisoitunutta ja musikko voi perinteisten akustisten tai sähköisten soittimien sijaan tai ohessa tehdä musiikkia erilaisilla laitteilla, kuten tietokoneohjelmilla. Onkin tärkeää tutkia sitä, miten erilaiset musiikin tekemisen ja välittämisen teknologiat aina gramofoneista mp3-soittimiin ja nuottilaitoksista internetin musiikkipalveluihin ovat muokanneet musiikkikulttuuria, kuuntelemisen tapoja sekä musiikkia koskevia käsityksiämme. Musiikin, median ja teknologian kytkösten tutkimiseen kuuluvat myös muun muassa musiikkiteollisuuden, musiikkijournalismin sekä ääniympäristöjen tutkimus.

Erityisesti äänimaisematutkimus tutkii erilaisia ääniympäristöjä kulttuurisina eli merkityksellisinä tiloina sekä nykypäivässä että menneisyydessä. Kohteena voivat olla esimerkiksi urbaanit arjen äänimaisemat tai vaikka menneisyyden äänimaisemia koskevat muistelut (Järviluoma et al. 2006). Äänimaisema tarkoittaa sitä äänen kenttää tai tilaa, jossa kulloinkin olemme ja joka voi koostua erilaisista luonnon ja kulttuurin äänistä (Schafer 1977; Järviluoma 2003). Esimerkiksi urheilutapahtumilla, jumalanpalveluksella, ravintoloilla, työpaikoilla ja kaupunkitiloilla on omat äänimaisemansa, jotka heijastavat yhteisön arvoja. Äänimaisemat ovat äänellistä kommunikaatiota (Truax 1984; Uimonen 2005) eli merkityksellisiä elämisen ympäristöjä. Musiikin ja äänellisen kulttuurin tutkimuksen keskeisiä kysymyksiä on, miten musiikkiteknologia on muuttanut äänimaisemia ja minkälaisessa ääniympäristössä haluamme nyt ja tulevaisuudessa elää.

## Ääni ja kirjallisuus

Ääni on keskeinen käsite myös muiden kuin konkreettiseen ääneen perustuvien taiteenlajien ymmärtämisessä. Tämä pätee erityisesti kirjallisuuteen. Sen läheinen suhde ääneen kumpuaa osin siitä, että kirjallisuus on ollut alun perin ääneen puhuttua tai laulettua ja siten konkreettisetikin ääntä: sen juuret ovat suullisessa perinteessä. Lukeminen yksin hiljaisuudessa on historiallisesti varsin myöhäinen vaihe kirjallisuuden historiassa. Esimerkiksi antiikin suuret tragediat eivät eläneet kirjoitettuna vaan esitettyinä, ja niissä kuoro edusti yhteisön ääntä. Juuri draama on

se kirjallisuudenlaji, joka edelleen elää selkeimmin äänen kautta: draamakirjallisuus on puhetta dialogin ja monologin muodossa. Kuitenkin ääni on olennainen myös muille kirjallisuuden lajeille. Kielen äänteellisellä tasolla on tärkeä merkitys sille, miten kirjallisuus koetaan ja miten sen merkitykset muodostuvat. Konkreettisen äänellisyyden lisäksi kirjallisuudessa kuuluu kokevan, puhuvan ja kertovan subjektin ääni. Tässä alaluvussa tarkastellaan ääntä kirjallisuudessa ensin äänteellisen tason ilmiönä, sitten metaforisena, subjektin problematiikkaan liittyvänä ilmiönä. Pääpaino on jälkimmäisessä, koska kirjallisuuden äänteellistä tasoa tarkastellaan yhteydessä kieleen tämän kirjan luvussa Kieli.

Kielen äänteellisen tason merkitys korostuu etenkin lyriikassa. Siinä ääni on konkreettisesti läsnä, luetaan runoa sitten hiljaa tai lausutaan ääneen. Lyriikassa painottuvat sekä kielen materiaalisuus että sen musikaalisuus, joka tuodaan esiin alku-, sisä- ja loppusointujen sekä muiden sointuisuustekijöiden välityksellä. Kielen äännetaso on ratkaisevassa roolissa erityisesti monissa kokeellisen runouden muodoissa. Esimerkiksi itävaltalaisen Ernst Jandlin äännerunoissa (*Lautgedichte*) kieltä jäsennetään ensisijaisesti akustisesta ja rytmisestä näkökulmasta. Runojen kohdalla voidaan puhua äänimaisemien rakentamisesta, joka voi perustua vaikkapa vokaalien toistoon: ”oton mopsi koputtaa / otto: tule mopsi tule / oton mopsi tulee / oton mopsi oksentaa / otto: voiluojavoiluuoja” (”ottos mops klopft / otto: komm mops komm / ottos mops kommt / ottos mops kotzt / otto: ogottogott”, Jandl 1985, 422, suom. Maarit Jaakkola). Ääneen luetuiksi tarkoitettuihin puherunoihin (*Sprechgedichte*) ja toimintarunoihin (*Aktionsgedichte*) Jandl jopa liitti lausuntaohjeita – O-kirjain tulee lausua posket äärimmilleen puhallettuina, A posket sisään vedettyinä – ja kehotuksia yhdistää puhetta muihin ääniin kuten pöydän koputteluun ja nuuskimiseen. (Jaakkola 2010, 273.)

Kirjallisuuden äänellisyys konkretisoituu juuri ääneen esitetystä sanataiteesta, joka ei aina ole välttämättä kiinteästi sidoksissa teksteihin vaan voi elää nimenomaan esitysten muodossa (tarkemmin esityksellisyydestä draaman ja teatterin yhteydessä ks. Väline-luku). *Oralituren* ja suullisen kirjallisuuden käsitteillä puolestaan viitataan kirjallisuuteen, jota määrittävät suullinen perinne ja sille keskeiset lajityypit, kuten runonlaulu, kaskut, sananlaskut ja riimittelyt (Petrilli & Ponzio 2001). Näistä edellistä on käytetty erityisesti yhteydessä afrikkalaisesta



tarinankerronnan perinteestä ammentavaan kreolikirjallisuuteen, joka pyrkii kertomaan siirtomaavallan näkökulmaa kyseenalaistavia vastakertomuksia. Myös suomalaisessa kirjallisuudessa näkyy voimakkaasti suullisen perinteen vaikutus. Esimerkiksi vuosituhannen vaihteen runobuumi, johon liittyivät erilaiset ääneen esittämiseen keskittyvät runotahtumat sekä alueellisia identiteettejä vahvistavat murrerunot, kertoo siitä, että kirjallisuudella ja sen ääneen esittämisellä on edelleen selkeästi yhteisöllistä merkitystä.

Konkreettisen äänellisyyden lisäksi ääni määrittää kirjallisuutta metaforisella tasolla: kirjallisuudessa kuuluu puhuvan subjektin ääni. Draamassa seurataan repliikkejä esittävien henkilöhahmojen puhetta toisilleen, itselleen ja yleisölle, runon lukija kuuntelee lyyrisen minän tai runon puhujan ääntä ja kertomakirjallisuuden lukija kertojan ja henkilöhahmojen ääniä. Kaikessa kirjallisuudessa voidaan ajatella olevan josakin mielessä kyse puheesta, kommunikaatiosta, jossa kirjailija puhuu lukijalle kertojan, runon puhujan ja henkilöhahmojen äänen välityksellä. Kirjallisuudentutkijoita kiinnostaa, miten kaunokirjallisissa teoksissa risteävät ja kohtaavat monet erilaiset kertovat ja ilmaisevat – kirjailijan, kertojan, runon puhujan, henkilöhahmojen – äänet, jotka ovat usein monimutkaisessa suhteessa sekä toisiinsa että ympäröivään maailmaan. Kirjallisuuden ajattelemisen niin ilmaisun kuin kommunikaation kuvaston kautta merkitsee kirjallisuuden ajattelemista nimenomaan äänen kautta.

Ajatus kirjallisuudesta puheena liittyy kiinteästi näkemykseen kirjallisuudesta kokemusten välittäjänä ja ilmaisijana. Kansanperinteessä – niin kertovassa kuin lyyrisessä – on kyse yhteisön tavoista hahmottaa, välittää, vahvistaa ja siirtää eteenpäin yhteistä kokemusmaailmaa. Sen sijaan modernin, painetun ja yksin hiljaa luetun kirjallisuuden keskeisiä lähtökohtia on ajatus kirjallisuudesta puheena, joka välittää kokevan yksilösubjektin äänen. Etenkin modernissa kirjallisuudessa 1700-luvun lopulta lähtien on korostunut ajatus niin tekijästä, lyyrisestä minästä kuin teoksen keskushenkilöstä yksilönä, jonka ääni ilmentää hänelle ominaista, ainutkertaista olemisen ja kokemisen tapaa. Tällöin syntyi ajatus kirjailijan ”omasta äänestä”, jonka kautta tämä ilmaisee oman maailmannäkemyksensä. Se on erottamattomasti sidoksissa romanti-

kan aikakauden ilmaisuestetiikkaan: uudenlaiseen käsitykseen kirjailijasta uusien ilmaisumuotojen luoja ja luomiensa teosten omistajana ja alkuperänä. Vastaavasti 1700-luvun lopulla syntyneessä kehitysromaanissa (*Bildungsroman*) kuvattiin yksilöitä, jotka etsivät omaa yksilöllistä itsensä ilmaisemisen tapaa ja tähän liittyen paikkaansa maailmassa (Saariluoma 1999).

1700–1800-lukujen vaihteessa muotoutunut ilmaisuestetiikka joutui voimakkaan kritiikin kohteeksi 1900-luvulla niin kirjallisuudessa kuin kirjallisuusteoriassa. 1900-luvun alun avantgarde ja kokeellisen kirjallisuuden eri suuntauksat korostivat monin tavoin kaunokirjallisen puheen tekstuaalista, kielen materiaalisuuteen ja kirjallisiin konventioihin perustuvaa luonnetta. Kielen äänteellisyydellä ja materiaalisuudella leikkelti esimerkiksi dadaismi – ja sen vanavedessä monet muut kokeellisen runouden muodot, kuten edellä mainitut Jandlin äännerunot. Avantgardesuuntauksat myös tekivät näkyväksi äänimetaphoran lukemista ohjaavana konventiona eli sen, miten kaunokirjallinen teksti (tai tekstinkohta), jota ei voi käsittää jonkun puheeksi jollekulle, koetaan vaikeaselkoiseksi ja hämmentäväksi. Lukija pyrkii ikään kuin automaattisesti ”luonnollistamaan” kaunokirjallista tekstiä lukemalla sitä jonkun puhuvan subjektin äänen ilmauksena eli tulkitsemalla sitä jonkun puhujan puheeksi jollekulle. Esimerkiksi ranskalaisen ”uuden romaanin” (*nouveau roman*) edustajan, Alain Robbe-Grillet’n *Labyrinthissa* (*Dans le labyrinthe*, 1959) on romaani, jonka seuraavanlaiset, kielen aikamuodoilla leikittelevät virkkeet vastustavat naturalisoivaa lukutapaa: ”Ulkona sataa lunta. Ulkona on satanut lunta, satoi lunta, sataa lunta.” (Robbe-Grillet 1964, 11.) Kuten strukturalistinen kirjallisuudentutkija Jonathan Culler huomauttaa, mikä tahansa teksti voidaan periaatteessa ymmärtää jonkun puheeksi: mitkä tahansa erikoisuudet tekstissä voidaan selittää oletetun kertojan erikoisuudella (Culler 1994; 194, 200). *Labyrinthissa*-romaanin kaltaiset itsetietoiset teokset kuitenkin ohjaavat lukijan huomion luonnollistavan lukutavan rajoihin ja siihen, miten puhuva subjekti ja tämän ”ääni” rakentuvat erilaisten tekstuaalisten strategioiden pohjalta.

Osin avantgarde- ja kokeellisen kirjallisuuden vaikutuksesta ja formalististen, strukturalististen ja jälkistrukturalististen ajatteluvirtaus-

ten myötä (näistä tarkemmin Kieli-luvussa) 1960-luvulta lähtien kirjallisuudentutkimuksessa alettiin kyseenalaistaa aiempaa voimakkaammin ajatus kirjallisuudesta puhuvan subjektin itseilmaisuna ja korostaa tekstin anonyymisyyttä, niiden luonnetta tekstuaalisina käytäntöinä. Subjekti alettiin nähdä diskurssien eli sosiaalisesti määrittynyiden puhe-  
tapojen tuotteena, ja esimerkiksi Roland Barthes esitti, että kirjoitus hukuttaa kaikki äänet (Barthes 1993; Foucault 1979).

Edellä oli puhetta venäläisen kirjallisuustieteilijän Mihail Bahtinin moniäänisyyttä koskevasta ajattelusta. Bahtinia strukturalistisen kieli-  
tieteen pohjalta tulkinneet jälkistrukturalistit korostivat, että kirjallisuus rakentuu aina intertekstuaalisesti eli tekstienvälisesti, se perustuu aina jo kirjoitettuun. Uutta kirjallisuutta tuotetaan toistamalla ja varioimalla kulttuurissa vallitsevia puhe- ja esitystapoja. Etenkin 1900-luvun jälkipuoliskon postmodernistiseksi kutsutussa kirjallisuudessa korostuu uuden kirjallisuuden rakentuminen – ironisessa, parodisessa, leikkisästi jäljittelevässä – suhteessa aiempaan kirjallisuuteen. Jälkistrukturalismissa ja postmodernismissa äänistä tuntui toisinaan tulevan ääniä, jotka eivät kuulu kenellekään eivätkä paikannu mihinkään. Kun jälkistrukturalistinen intertekstuaalisuuden käsite korosti tekstienvälisyyttä, Bahtinin pohjalta dialogisesti ymmärretyssä intertekstuaalisuudessa sen sijaan korostuu ääntenvälisyys ja intersubjektiivisyys eli äänen ja subjektien välinen vuorovaikutus. (Bakhtin 1981; Meretoja 2010; 184–210, 240, 321; Steinby & Klapuri 2013.) Dialogisuuden pohjalta kirjallisuutta voidaan tarkastella maailmaa koskevana puheena, jota määrittää suhde aikaisempaan puheeseen ja sen välittämiin kokemuksen tapoihin. Esimerkiksi Volter Kilpi (1944) ja Eira Stenberg (1993) ovat omista historiallisista lähtökohdistaan käsin kirjoittaneet teokset, jotka toimivat Jonathan Swiftin klassikkoromaanin *Gulliverin matkat* (1726) uudelleentulkintoina. Uudelleenkirjoitukset ilmentävät kukin omaa aikakauttaan ja toimivat dialogisessa suhteessa sekä alkuperäisiin teksteihin (ns. pohjateksteihin) että ympäröivään maailmaan.

Kysymys siitä, kenen äänellä tarina kerrotaan tai kuka runossa puhuu, on olennainen kirjallisuuden tulkinnassa. Äänen käsite niveltyykin erilaisiin tapoihin ymmärtää kirjallisuuden (eri tasoilla ilmenevät) puhuvat subjektit: kertoja/runon puhuja, tekijä ja henkilöhahmo. Lyriikan tutkimuksessa ääni toimii lyyrisen minän ja runon puhujan rinnakkais-

käsitteenä viittaamassa puhumiseen ja kuulemiseen. Äänen käsitteeseen sisältyy tällöin erottamattomasti sävy, asenne aiheeseen ja kuulijaan. (Hökkä 1995; Haapala & Seutu 2013.) Kertomuksia tarkastelevassa narratologiassa puolestaan äänen käsitteellä on viitattu ilmaisun alkuperään, tietoisuuteen ja näkökulman koherenssiin: kysymykseen siitä, kuka puhuu (Genette 1980; Bal 1997, 223–224). Aina ei kuitenkaan voida selkeästi osoittaa puheen lähdettä tai erottaa kertojan ja henkilöahmon puhetta toisistaan (esim. Mäkelä 2011; Rojola 2013). Vaikapa Virginia Woolfin *Majakassa* (*To the Lighthouse*, 1927) kuvataan henkilöahmojen tajunnan virtaa – muistojen, havaintojen, assosiaatioiden limittymistä toisiinsa heidän kokemuksessaan – jolloin kertojan ja henkilöahmojen äänet eivät erotu toisistaan. Kun klassisessa narratologiassa analysoitiin ääntä ja äänten hierarkioita teksteissä siten, että ääni irrotettiin puhuvan subjektin kokemuksesta pitkälti tekniseksi kysymykseksi, nykyisessä kertomuksen tutkimuksessa pohditaan myös ääneen liittyvää kokemuksellisuutta. Ylipäätään kirjallisuuden tekstuaalista rakentuneisuutta korostavan vaiheen jälkeen kirjallisuudentutkimuksessa on jälleen alettu kiinnittää enemmän huomiota kokemuksen tapoihin, joita erilaisten äänten kautta välitetään.

Kun ääntä tarkastellaan kirjailijan ja kertojan/runon puhujan suhdetta koskevana kysymyksenä, se liittyy väistämättä myös fiktion ja todellisuuden rajankäynnin ongelmaan. Kertoja/runon puhuja on tapana erottaa tekijästä siten, että kertojan/puhujan ääni nähdään fiktiivisenä, kuvitteellisen puhujan äänenä. Näiden jyrkkä vastakkainasettelu saattaa kuitenkin vaikeuttaa tekijän osallisuuden tai vastuullisuuden pohtimista suhteessa luomaansa maailmaan. Myös käsitteiden historiallisuus on hyvä pitää mielessä. Jako kirjailijan ja kertojan välillä ei ole perustava tai ”luonnollinen”, vaan se on kehittynyt vallitsevaksi tietyn historiallisen prosessin myötä (Fludernik 2009, 58). Esimerkiksi kirjallisuuden retoriset lähestymistavat kyseenalaistavat jaottelun yksioikoisuutta näkemällä kerronnan kommunikaation taiteena ja lähestymällä tekstiä tekijän ja yleisön välisenä vuorovaikutuksena, jossa keskustelun kohteena ovat erilaiset ihmisten välisiä suhteita ja maailmassa yhdessä toimimista koskevat eettiset kysymykset (esim. Phelan 2005; Walsh 2010). Tällöin myös tekijä nähdään osana merkityksenmuodostumisen prosessia.

Äänen problematiikka kytkeytyy monella 1900-luvun kirjailijalla äänen alkuperää sekä yksilöllisyyttä ja identiteettiä koskevien kysymysten pohdintaan. Esimerkiksi Paavo Haavikon runossa pohditaan: ”Mistä ääni meissä tulee? Mitä on silmissä? / Puhe virtaa virtaavassa maailmassa, / puhe virtaa virtaavassa maailmassa, / ja sinun täytyy itse tietää miltei kaikki.” (Haavikko 1963, 211.) Eira Stenbergin romaanissa *Paratiisin vangit* (1984) monimutkaistetaan äänen ja subjektin välistä suhdetta kaksoisolentomotiivin avulla. Kertojan ja hänen sisarensa välinen suhde problematisoidaan juuri äänen kautta:

Minä olen eräällä tavalla identtinen Annan kanssa. Tosin minä olin ilkeä ja hän kaunis, niin se oli, mutta ääni meillä oli samanlainen. Se oli aika huvittavaa ja minä käytin sitä puhelimessa usein hyväkseni. Meidän äänemme olivat identtiset kaksoset, ei edes äiti tunnistanut kumpi oli kumpi. Kun hän kutsui Annaa, minä usein kiusallani vastasin. Hän meni lankaan. (Stenberg 1984, 39.)

Ääni on usein liitetty yksilön ainutkertaisuuteen (Cavarero 2005). Kaksosten yhteinen ääni hämmentää ajatusta yksilöstä omana riippumattomana persoonanaan. Stenbergin romaanissa ääni muodostuu suhteessa johonkin toiseen ääneen: se ei ole vain yksilön persoonan ilmaus vaan henkilöiden välisten suhteiden ilmentäjä. Molemmat henkilöt ovat taiteilijaksi haluavia naisia, ja äänen ongelma kytkeytyy kulttuuriseen tilanteeseen, jossa nainen ymmärretään pikemmin katseen kohteeksi kuin aktiiviseksi, äänelliseksi subjektiksi. (Jytälä 2014.)

Samaan tapaan kuin musiikissa ja muilla taiteenaloilla myös 1900-luvun kirjallisuudessa äänen antaminen erilaisille marginalisoiduille ihmisryhmille – esimerkiksi naisille sekä etnisille ja seksuaalisille vähemmistöille – on liittynyt ajatukseen, että jokaisella on oikeus kertoa omalla äänellään omista kokemuksistaan ja saada äänensä kuuluviin. Näiden ryhmien kokemukseen ja sen representoimiseen keskittyvässä tutkimuksessa ääni on näyttäytynyt tärkeänä poliittisen toimijuuden ja subjektiksi tulemisen metaforana (esim. Lanser 1992; Kaplan 1996). Viime aikoina on kiinnitetty yhä enemmän huomiota myös siihen, että ääni suuntautuu aina kohti kuulijaa ja tähtää siten vuorovaikutukseen. Latinan kielen ääntä tarkoittava sana *vox* tuleekin kutsumista, puhutte-

lua tai vetoamista tarkoittavasta verbistä *vocare* (engl. *call, invoke*). (Cavarero 2005, 169.) Tästäkin näkökulmasta hedelmällinen lähtökohta äänten tarkastelulle kirjallisuudessa on kirjallisuuden lähestyminen dialogisuuden näkökulmasta, useiden erilaisten äänten välisenä vuoropuheluna.

Viime vuosikymmeninä äänen merkitys kirjallisuuden ymmärtämisessä on korostunut entisestään. Äänen käsitteen avulla painotetaan kielen sosiaalista ja maailmaan kiinnittyvää luonnetta. Tästä lähtökohdasta erityisen huomion kohteeksi on noussut äänen käsitteen eettinen merkityksellisyys, samaan tapaan kuin musiikintutkimuksessakin. Bahtinilainen tapa käsitteellistää kirjallisuus äänimetaphoran kautta onkin usein nähty hedelmälliseksi lähtökohdaksi myös kirjallisuuden eettisen ulottuvuuden pohtimiselle (Erdinast-Vulcan 2008; Eskin 2000; Newton 1995; Aczel 1998, 2001). Näimme edellä, että ajatus kirjallisuuden rakentumisesta suhteessa aiempiin teksteihin voidaan käsittää Bahtinin ajattelun pohjalta dialogisuudeksi siten, että kirjallisuus käy aina dialogia, vuoropuhelua, aiemman kirjallisuuden kanssa, mutta tässä dialogissa on samalla kyse maailmaa ja ihmisenä olemista koskevasta moniäänisestä puheesta. Bahtinilainen ajattelu mahdollistaakin sekä sen pohtimisen, miten kirjalliset subjektit muotoutuvat suhteessa toisiinsa, että subjektien ajattelemisen aktiivisina maailmassa toimijoina. Tällöin korostuu, ettei merkitys synny yhdestä äänestä vaan äänien välisestä vuorovaikutuksesta. Samalla huomio kiinnittyy äänten moninaiseen välittyneisyyteen: siihen, miten äänemme ovat kulttuurisesti ja historiallisesti määrittäneitä sekä useiden meitä ympäröivien ja meille välittyneiden äänten läpäisemiä. Niin nykykirjallisuus kuin nykyinen kirjallisuudentutkimus korostavat monin eri tavoin kaunokirjallisuuden luonnetta erilaisten sosiaalisesti ja kulttuurisesti muotoutuneiden äänten kohtaamispaikkana ja yhteisöllisenä vuorovaikutusprosessina.

## **Kuulokulmia elämään, kulttuuriin, maailmaan**

Tässä luvussa on pyritty osoittamaan, että ääni tarkoittaa ennen kaikkea ”näkökulmaa”, jota voidaan soveltaa melkein pä mihin tahansa taiteen ja kulttuurin tutkimuksen tutkimuskohteeseen ja tutkimusperinteeseen –

siis kuulokulmaa. Äänen käsite korostaa soivan aineksen ja kuuntelun ohella ylipäättään aistimista, aistillisuutta, kokemuksellisuutta ja keholisuutta: äänellistä maailmassaoloa ja ihmisenä oloa, yksilön ja yhteisön akustista ja soivaa vuorovaikutusta. Musiikkia, äänimaisemia, elokuvia, teatteria, performanssia, kuvia ja kirjoja tarkasteltaessa ei riitä, että keskitytään niiden sisältämän äänen sisäiseen logiikkaan tai pelkkään soivaan ainekseen, sillä äänellisesti välittyvät merkitykset syntyvät aina tekstin ja kontekstin vuorovaikutuksessa, vastaanottajan oman historian sekä koko kulttuurin ehdoilla tiettyssä ajassa ja paikassa.

Kuuntelemalla tarkemmin sitä, mistä äänet tulevat, minkä luonteisia ne ovat ja minkälaisia ominaisuuksia ne sisältävät, miten eri äänet asettuvat vuoropuheluun toistensa sekä muun kulttuurin kanssa, keiden äänet saavat tilaa ja keiden ääniä vaimennetaan missäkin yhteydessä ja kuka siitä saa päättää, voimme saavuttaa syvällistä ymmärrystä maailmamme äänellisistä ulottuvuuksista: opimme kuuntelemaan paremmin, emme vain musiikkia ja ääntä, vaan myös toisiamme tässä maailmassa, joka on meidän kaikkien yhteinen.

## Viitteet

<sup>1</sup> Kyse on tarkkaan ottaen juutalaisesta perinnesoitimesta *shofarista*, joka on eläimen sarvesta tehty torvi.

<sup>2</sup> Kiitämme Minna Huotilaista, joka päivitti tietojamme sikiön kuulokyvystä ja aistimaailmasta.

<sup>3</sup> Alkuperäisen italiankielisen kappaleen *Alle porte del sole* tekijät ovat Corrado Conti, Mario Panzeri ja Lorenzo Pilat, ja sen teki tunnetuksi Gigliola Cinquetti vuonna 1973. Suomenkieliset sanat ovat Chrisse Johanssonin käsialaa, ja Olli Heikkilän sovitus myötäilee alkuperäistä. Kiitämme Sami Mertsaloa, joka alun perin kiinnitti huomiomme kappaleen erikoiseen bassorumpuun.

<sup>4</sup> Musiikissa *topos* tarkoittaa tunnistettavaa rytmis-melodis-soinnillista aihetta tai ilmaisutyylä, jolla on vakiintunut perussisältönsä. Klassisia topoksia ovat esimerkiksi torvikutsu, kalmantanssi, metsästystyyli, sotilastyyli, ylhäinen hevonen, pastoraali ja siciliano. Käsite juontuu kirjallisuudentutkimuksesta, jossa se tarkoittaa myöhäisantiikista tai keskiajalta periytyvää, yleisesti tunnettua runokuvaa, allegoriaa tai aihetta. Ks. myös Kieli-luku.

<sup>5</sup> *Patriarkaalisessa yhteiskunnassa* taloudellinen ja poliittinen valta on miehillä ja nainen on karkotettu pois julkisuudesta kodin piiriin. Länsimaisessa maailmassa ihmis- ja kansalaisoikeudet koskivat pitkään vain miehiä ja naiset pyrittiin sulkemaan niin tieteen, taiteen kuin politiikankin vakavan harjoittamisen ulkopuolelle.

<sup>6</sup> *Kastraatti* on mieslaulaja, joka on lapsena kastrotu äänenmurroksen estämiseksi. Pojan äänen yhdistyminen aikuisen miehen keuhkokapasiteettiin ja resonanssitalaan saattoi johtaa äärimmäisen voimakkaaseen, loisteliaaseen ja virtuoosiseen ääneen. Kastraatteja tuotettiin erityisesti barokin Italiassa katolisen kirkon kuoroihin sekä oopperataloihin. Vielä 1800-luvun alussa Vatikaanin kirkkokuorossa oli kastraatteja. Julmaa ja väkivaltaista käytäntöä on tutkittu musiikintutkimuksessa paljonkin (esim. Barbier 2001).

## Lähteet

Abbate, Carolyn. 1993. Opera, or The Envoicing of Women. Teoksessa *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, toim. Ruth A. Solie, 225–258. Berkeley: University of California Press.

Acel, Richard. 1998. Hearing Voices in Narrative Texts. *New Literary History* 22 (3), 467–500.

— — —. 2001. Understanding as Over-Hearing: Towards a Dialogics of Voice. *New Literary History* 32 (3), 597–617.

Aristoteles. 1990. *Metafysiikka*. Käänt. Tuija Jatakari & Kari Näätsaari & Petri Pohjanlehto. Helsinki: Gaudeamus.

Bakhtin, Mihail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, toim. Michael Holquist. Käänt. Carol Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bal, Mieke. 1997. *Narratology: Introduction to the Theory of Narratology*. Toronto: University of Toronto Press. Ilmestyi alun perin 1985.

Barbier, Patrick. 2001. *The World of the Castrati: The History of an Extraordinary Operatic Phenomenon*. Käänt. Margaret Crosland. London: Souvenir Press. Ilmestyi alun perin 1989.

Barthes, Roland. 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Käänt. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.



- Blacking, John. 1989. *A Commonsense View of All Music: Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blackmer, Corrine E. & Smith, Patricia Juliana. 1995. *En travesti: Women, Gender, Subversion, Opera*. New York & London: Columbia University Press.
- Brown, Royal S. 1994. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley & London: University of California Press.
- Bruzzi, Stella. 1997. Mannish Girl: k.d. lang from Cowpunk to Androgyny. Teoksessa *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, toim. Sheila Whiteley, 191–206. London: Routledge.
- Burkholder, J. Peter & Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V. 2010. *A History of Western Music*. 8. painos. New York: Norton.
- Burns, Lori. 1997. 'Joanie' Get Angry: k.d. lang's Feminist Revisions. Teoksessa *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, toim. John Covach & Graeme M. Boone, 93–112. New York: Oxford University Press.
- Cavarero, Adriana. 2005. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Käänt. Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press. Ilmestyi alun perin 2003.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*, toim. ja käänt. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. Ilmestyi alun perin 1990.
- — —. 1999. *The Voice in Cinema*, toim. & käänt. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press. Ilmestyi alun perin 1982.
- Citron, Marica. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clément, Catherine. 1988. *Opera, or the Undoing of Women*. Käänt. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ilmestyi alun perin 1979.
- Collins, Karen. 2008. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge: The MIT Press.
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Culler, Jonathan. 1994. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Uudistettu painos. London: Routledge.
- Cusick, Suzanne. 1994. On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight. Teoksessa *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian*

- Musicology*, toim. Philip Brett & Elizabeth Wood & Gary Thomas, 67–83. New York: Routledge.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Erdinast-Vulcan, Daphna. 2008. The I that Tells Itself: Bakhtinian Perspective on Narrative Identity. *Narrative* 16 (1), 1–15.
- Eskin, Michael. 2000. *Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam, and Celan*. Oxford: Oxford University Press.
- Falck, Daniel. 1996. Nautinnollisia ääniä: Lakanilainen tulkinta Jane Campionin elokuvasta Piano. *Etnomusikologian vuosikirja* (8), 23–43.
- Feld, Steven & Kirkegaard, Annemette. 2010. Entangled Complicities in the Prehistory of 'World Music': Poul Rovsing Olsen and Jean Jenkins Encounter Brian Eno and David Byrne in the Bush of Ghosts. *Popular Musicology Online* 4/2010. Osoitteessa <http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/feld.html> [Sivulla käyty 17.5.2013]
- Flinn, Caryl. 1992. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Fludernik, Monika. 2009. *An Introduction to Narratology*. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 1979. What Is an Author? Teoksessa *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, toim. Josue V. Harari, 141–160. New York: Cornell University Press. Ilmestyi alun perin 1969.
- — —. 1994. *Seksuaalisuuden historia: Tiedontahto, Nautintojen käyttö, Huoli itsestä*. Käänt. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin kolmessa osassa 1976, 1984, 1984.
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew & Grossberg, Lawrence, toim. 1993. *Sound and Vision: the Music Video Reader*. London & New York: Routledge.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Goodwin, Andrew. 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indianapolis: Indiana University Press.

- Gosciny & Uderzo. 1999. *Asterix seikkailee 14: Jumaltenrannan nousu ja tuho*. Suom. Jorma Kapari. Tampere: Sanomaprint. Ilmestyi alun perin 1971.
- Haapala, Vesa & Seutu, Katja. 2013. Runon puhuja ja puhetilanne. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, toim. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby, 236–251. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Haavikko, Paavo. 1963. *Runot 1951–1961*. Helsinki: Otava.
- Hamilton, Andy. 2007. *Aesthetics & Music*. London & New York: Continuum.
- Hawkins, Stan. 2009. *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture*. Farnham: Ashgate.
- — — & Richardson, John. 2007. Remodeling Britney Spears: matters of intoxication and mediation. *Popular Music and Society* 30 (5), 605–629.
- Heikkinen, Olli. 2005. Dialektinen digikuva: sämplätyn rahinan ironia ja nostalgia. *Musiikki* 3/2005, 3–14.
- Heinonen, Yrjö. 2010. Arktisen allegorinen representaatio Erik Bergmanin orkesteriteoksessa *Arctica*. *Etnomusikologian vuosikirja* 22, 109–143. Osoitteessa [http://kotisivukone.fi/files/etnomusiologia.julkaisee.fi/EVK2010/ss\\_109-143\\_heinonen.pdf](http://kotisivukone.fi/files/etnomusiologia.julkaisee.fi/EVK2010/ss_109-143_heinonen.pdf) [Sivulla käyty 31.10.2013]
- Hekanaho, Pia Livia. 2006. *Yhden äänen muotokuvia: Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hennion, Antoine. 1983. The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song. *Popular Music* 3 (Producers and Markets), 159–193.
- Hickman, Roger. 2006. *Reel Music: Exploring the 100 Years of Film Music*. New York: Norton.
- Huttunen, Matti. 2008. Musiikin historianfilosofia. Teoksessa *Johdatus musiikki-filosofiaan*, toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen, 196–226. Tampere: Vastapaino.
- Hökkä, Tuula. 1995. Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse.: Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*, toim. Pirjo Lyytikäinen, 106–130. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ihde, Don. 2007. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. 2. painos. Albany: State University of New York Press.
- Jaakkola, Maarit. 2010. Ernst Jandl ja kielen vapauttava kosto. Teoksessa *Muisti-jälkiä: Esseitä saksankielisestä nykykirjallisuudesta*, toim. Lotta Kähkönen & Hanna Meretoja, 267–279. Helsinki: Avain.

- Jandl, Ernst. 1985. *Gesammelte Werke 1: Gedichte*. Darmstadt: Luchterhand.
- Juva, Anu. 1995. *Valkokangas soi: Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- — —. 2008. ”Hollywood-syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa: Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa. Turku: Åbo Akademis Förlag.
- Jytilä, Riitta. 2014. *Soraääniä, sitaatteja ja suunnitelmallisuutta: Moniäänisyys Eira Stenbergin romaanituotannossa*. Turku: Turun yliopisto.
- Järviluoma, Helmi. 2003. Äänimaisematutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toim. Tuomas Eerola & Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala, 347–355. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Järviluoma, Helmi & Ari Koivumäki & Meri Kytö & Heikki Uimonen, toim. 2006. *Sata suomalaista äänimaisemaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1100. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Kaplan, Carla. 1996. *The Erotics of Talk: Women’s Writing and Feminist Paradigms*. New York: Oxford University Press.
- Kaplan, E. Ann. 1987. *Rocking around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. London & New York: Routledge.
- Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York & London: Routledge.
- Kilpi, Volter. 1944. *Gulliverin matka Fantomimian mantereelle*. Helsinki: Otava.
- Koestenbaum, Wayne. 1993. *The Queen’s Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Books.
- Kuljuntausta, Petri. 2006. *Äänen eXtreme*. Helsinki: Like
- Kärjä, Antti-Ville. 2005. ”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”: Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 16. Helsinki & Turku: Suomen Etnomusikologinen Seura & k&h.
- Lacasse, Serge. 2000. *‘Listen to My Voice’: The Evocative Power of Voice in Recorded Rock Music and other Forms of Vocal Expression*. University of Liverpool, PhD Dissertation.
- Lanser, Susan. 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Lauretis, Teresa de. 2004. Sukupuolen teknologia. Teoksessa *Itsepäinen vietti*, toim. Anu Koivunen. Käänt. Tutta Palin & Kaisa Sivenius, 35–76. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1987.

Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko & Sivuvoja-Gunaratnam, Anne. 2003. Musiikin naistutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toim. Tuomas Eerola & Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala, 225–231. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen seura.

Locke, David. 2002. Africa: Ewe, Mande, Dagbamba, Shona, BaAka. Teoksessa *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's People*, toim. Jeff Todd Titon, 4. painos, 87–149. Belmont: Schirmer / Thomson Learning.

Lomax, Alan. 1976. *Cantometrics: An approach to the anthropology of music*. Berkeley: The University of California Extended Media Center.

McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota: Minnesota University Press.

Meretoja, Hanna. 2010. *The French Narrative Turn: From the Problematisation of Narrative Subjectivity in Alain-Robbe Grillet's Dans le Labyrinthe to Its Hermeneutic Rehabilitation in Michel Tournier's Le Roi des Aulnes*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B, Humaniora, osa 329. Turku: Turun yliopisto.

Miller, Edward D. 2003. The Nonsensical Truth of the Falsetto Voice: Listening to Sigur Rós. *Popular Musicology Online* 2/2003. Osoitteessa <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/miller.html> [Sivulla käyty 14.5.2013]

Moisala, Pirkko, toim. 1994. Musiikin naistutkimus, feministinen kritisismi ja sukupuoliastava musiikintutkimus. Teemanumero. *Musiikki* 3/1994.

— — — & Valkeila, Riitta. 1992. *Musiikin toinen sukupuoli*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.

Morris, Mitchell. 1993. Reading as an Opera Queen. Teoksessa *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, toim. Ruth A. Solie, 184–200. Berkeley: California University Press.

Mäkelä, Maria. 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset: Kirjalliset tajunnan-kuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere University Press.

Newton, Adam Zachary. 1995. *Narrative Ethics*. Cambridge & London: Harvard University Press.

Nyman, Michael. 1974. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Toinen painos. Cambridge: Cambridge University Press.

- Partanen, Eino & Teija Kujala & Risto Näätänen & Auli Liitola & Anke Sambeth & Minna Huotilainen. 2013. Learning-induced neural plasticity of speech processing before birth. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 110 (37), 15145–15150.
- Petrilli, Susan & Augusto Ponzio. 2001. Telling Stories in the Era of Global Communication: Black Writing: Oraliture. *Research in African Literatures* 32 (1), 98–109.
- Phelan, James. 2005. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Pramaggiore, Maria & Wallis, Tom. 2005. *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King Publishing.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- Reck, David B. 2002. India/South India. Teoksessa *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, toim. Jeff Todd Titon, 4. painos, 243–275. Belmont: Schirmer / Thomson Learning.
- Reynolds, Simon. 2011. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber.
- Rice, Timothy. 2000. The Music of Europe: Unity and Diversity. Teoksessa *Europe: The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 8*, toim. Timothy Rice & James Porter & Chris Goertzen, 2–15. New York: Garland Publishing.
- Richardson, John. 1999. *Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten*. Hanover: Wesleyan University Press.
- — —. 2011. *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*. New York: Oxford University Press.
- — — & Hawkins, Stan, toim. 2007. *Essays on Sound and Vision*. Helsinki: Helsinki University Press.
- — — & Gorbman, Claudia & Vernallis Carol, toim. 2013. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Robbe-Grillet, Alain. 1964. *Labyrintissa*. Käänt. Olli-Matti Ronimus & Pentti Holappa. Helsinki: Tammi. Ilmestyi alun perin 1959.
- Rojola, Lea. 2013. Kielten taistelu: Marja-Liisa Vartion *Tunteet* ja suomalainen modernismi. Teoksessa *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*, toim. Hanna Meretoja & Aino Mälikalli. 200–229. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Rojola, Sanna & Väätäinen, Hanna, toim. 2004. Kymmenen vuotta feministisiä tulkintoja musiikista. Teemanumero. *Musiikki* 1/2004.

Rosolato, Guy. 1974. *La relation d'inconnu*. France: Gallimard.

Saarikoski, Petri, toim. 2011. *Pac-Manista YouTubeen*. Pelimusiikin teemanumero. *Wider Screen* 1–2/2011.

Saariluoma, Liisa. 1999. *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa: Valituksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Schafer, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World*. New York: Random House. [Julkaistu uudestaan nimellä *The Soundscape* 1994].

Schwarz, David. 1997. *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.

Scruton, John. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Shepherd, John. 1987. Music and male hegemony. Teoksessa *Music and society: The politics of composition, performance and reception*, toim. Richard Leppert & Susan McClary, 151–172. Cambridge: Cambridge University Press.

Sivuoja-Gunaratnam, Anne. 1996. Musiikki kertovana diskurssina. *Musiikki* 4/1996, 489–498.

— — —. 1997. *Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965)*. *Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Humaniora* 287. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters.

Small, Christopher. 1987. *Music of the Common Tongue*. Hanover: Wesleyan University Press.

— — —. 1998. *Musicking*. Hanover: Wesleyan University Press.

Sonnenschein, David. 2001. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Studio City: Michael Wiese Productions.

Steinby, Liisa. 2013. Concepts of Novelistic Polyphony: Person-Related and Compositional-Thematic. Teoksessa *Bakhtin and His Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*, toim. Liisa Steinby & Tintti Klapuri, 37–54. London: Anthem.

Steinby, Liisa & Klapuri, Tintti, toim. 2013. *Bakhtin and His Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. London: Anthem.

Stenberg, Eira. 1984. *Paratiisin vangit*. Helsinki: Tammi.

- Stilwell, Robynn J. 2001. Sound and Empathy: Subjectivity, Gender and the Cinematic Soundscape. Teoksessa *Film Music: Critical Approaches*, toim. Kevin Donnelly, 167–187. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sundberg, Johan. 1999. The Perception of Singing. Teoksessa *The Psychology of Music*, toim. Diana Deutsch, 171–214. San Diego & London: Elsevier/Academic Press. Ilmestyi alun perin 1982.
- Tagg, Philip. 2000. Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice. Teoksessa *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, toim. Richard Middleton, 71–103. Oxford: Oxford University Press.
- Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Taruskin, Richard. 2009. *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music, Volume 3*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarvainen, Anne. 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu: Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 20. Tampere: Tampere University Press & Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Tiainen, Milla. 2012. *Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera*. Väitöskirja. Turun yliopisto.
- Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia: Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Poesia.
- Titon, Jeff Todd & Slobin, Mark. 2002. The Music Culture as a World of Music. Teoksessa *Worlds of Music: An Introduction to the Music of World's Peoples*, toim. Jeff Todd Titon, 4. painos, 1–33. Belmont: Shirmer/Thomson Learning.
- Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: Filosofinen tutkimus musiikin ontologis-eksistentiaalisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- — —. 2009. Mistä hiljaisuus kertoo? Kokemuslähtöisiä huomioita konserttililjaisuuden merkityksistä? *Musiikki* 3–4/2009, 26–53.
- Truax, Barry. 1984. *Acoustic Communication*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Uimonen, Heikki. 2005. *Ääntä kohti: Ääniympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys*. Acta Universitatis Tamperensis 1110. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Veal, Michael. 2007. *Dub: Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press.



Vernallis, Carol. 2004. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.

Vice, Sue. 1997. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press.

Virtanen, Marjaana. 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B, Humaniora, osa 299. Turku: Turun yliopisto.

Välimäki, Susanna. 2001. Subjekti-strategioita Sibeliuksen Kyllikissä. *Musiikki* 3–4/2001, 5–50.

— — —. 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII, Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: International Semiotics Institute & Semiotic Society of Finland.

— — —. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

— — —. 2012. Valinnan hetket: Tunnit-elokuvan eksistentiaalinen kuuntelu. Teoksessa *Elokuva ja psyyke 3: Tarinan lumous*, toim. Antti Alanen, 165–184. Helsinki: Minerva.

— — —. 2013. *Musiikin analyysi ja tulkinta I–II*. Luentomoniste 80 s. Turun yliopisto, Musiikkitiede.

Wahlfors, Laura. 2013. *Muusikon kumousliikkeet: Intiimin etiikkaa musiikin käytännöissä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Walsh, Richard. 2010. Person, Level, Voice: A Rhetorical Reconsideration. Teoksessa *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, toim. Jan Alber & Monika Fludernik, 35–57. Columbus: The Ohio State University Press.

Whiteley, Sheila, toim. 1997. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: Routledge.

— — —. 2000. *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. London: Routledge.

Wood, Elizabeth. 1994. Sapphonics. Teoksessa *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, toim. Philip Brett & Elizabeth Wood & Gary Thomas, 27–66. New York: Routledge.

*Altti Kuusamo*

*Katve-Kaisa Kontturi, Marjaana Markkula ja Jukka Sihvonen*

## **Kuva**

### **Kuvan käsitteen muutoksia**

*Voisi olla parempi aloittaa ajattelemalla kuvia hajalleen heittyneenä perheenä, joka on kulkeutunut ajassa ja tilassa ja käynyt tässä kulussa läpi perustavanlaatuisia muutoksia.*

W. J. T. Mitchell (1986, 9).

Kuvataiteen historian kirjoissa puhutaan useimmiten taiteesta, kauneudesta, totuudesta, muodosta, representaatiosta, diskursista, mutta harvemmin itse kuvan kategoriasta, sen historiallisista muutoksista tai sen ajatuksellisista ja käytännöllisistä ehdoista. Useammin katsotaan kuvan ”sisään” kuin määritellään kuvan kulttuurista ja historiallista statusta. Kuva ei aina ole ollut vain taulu seinällä tai ruudunkaltainen kulttuurin kategoria. Kun tarkastelee keskimääräistä taiteenteorian tai estetiikan perusteesta, havaitsee, että taidetta ollaan määrittelemässä hanakammin kuin kuvaa. Juuri kuvan käsitteen näennäisen itseäänselvyyden ja ”läpinäkyvyyden” vuoksi kuvan kulttuurista kategoriaa ei myöskään pohdita taidehistorian peruskirjoissa.

---

Kuva-luvun alalukujen kirjoittajavastuut jakautuvat seuraavasti: Seitsemän ensimmäistä alalukua – Kuvan käsitteen muutoksia, Kuva ja mimesis, Kuva, funktio, konteksti, Kuva ja muistijärjestelmät, Kuvan muuttuvat tarinat, Kuvan tulkinnan peruskäsitteistöä, Ikonografiasta merkkijärjestelmäverantoihin – on kirjoittanut Altti Kuusamo. Kuva ja media -alaluvun on kirjoittanut Jukka Sihvonen, Kirjallisuuden kuvakielestä -alaluvun Marjaana Markkula, Feministinen kuvantutkimus -alaluvun Katve-Kaisa Kontturi ja Kuvat kulkevat -loppukatsauksen Altti Kuusamo.

Suomen kielessä ilmaisu ”kuva” kattaa sekä materiaalisen reaalisen kuvan että mielikuvan viitealueet. Tässä mielessä kuvan käsite on yhtä laajakatteinen kuin suomen kielen ilmaisu ”hän”, joka viittaa sekä maskuliiniseen että feminiiniseen kolmanteen persoonaan. Englannin kielessä käytetään kahta käsitettä, *image*, jonka kateala ulottuu todellisista mentaalisiin kuviin, ja *picture*, joka selvemmin viittaa kuvaobjekteihin. Kuva mielletään usein joko rajoitetuksi pinnaksi, jonka ”sisällä” jotain kuvataan, tai laajasti vain ilmaisemaan kaikkea sitä, minkä visuaalinen huomiokykyimme rajaa. Kuvan tekeminen on erotettava kuvan havaitsemisesta ja sen katsojan sisäisistä mielikuvista (Belting 2011, 10). Nämä kolme aspektia kuitenkin määrittävät sitä, miten tulkitsemme kuvia.

Kuva tarkoittaa monia visuaalisia objektikategorioita, kuten maalauksia, veistoksia, valokuvia, peilikuvia, grafiikanlehtiä, arkkitehtuuria, pohjapiirroksia, karttoja, mainoksia, digitaalisia kuvia, sarjakuvia, tatuointeja – loputtomiin. Jo pelkkien objektien tasolla katealue on valtava. Kuva on kulttuurissa myös laajalla tavalla metaforinen käsite: mielikuva, maisemakuva, kaupunkikuva, unikuva, maailmankuva. Tämä luku käsittelee pääasiassa kuvia, jotka ovat mielemme ulkoisia: oman kehomme pinnalla tai sen ulkopuolella. Näkyvä todellisuus jaetaan esineiden kautta yksiköihin. Monet kuvat ovat huomaamattomia kulttuurisia yksiköitä, esimerkiksi kehoon piirretyt kuvat – aina tatuointeja myöten. Tässä mielessä Hans Beltingin (2011, 10) määritelmä on selvä: ”kuva (*picture*) on kuva (*image*), jolla on medium”.<sup>1</sup> Itse asiassa määritelmä pitää sisällään sen, että mitään yleistä määritelmää kuvan käsitteelle ei ole – eikä voisikaan olla kuvavälineiden valtavan laajasta kirjosta johtuen. On vain välineiden tuomia erityismääritelmiä. Jokainen aikakausi ja jokainen uusi taidekäsitys on joutunut määrittelemään kuvaa oman kulttuuritilanteensa ehdoilla.

Kuvan käsite on siis väljä, ja se on pidettävä väljänä: se kattaa kaikki taideobjektit selvärajaisista vaikeammin rajattaviin. Mielemme tehtäväksi jää hahmottaa tietyt käsitteelliset-tilalliset rajat laajoillekin konstellaatioille, kuten esimerkiksi nykyisille installaatioille eli esinesommitelmille. Perinteisesti länsimaissa on erotettu taidekuvat ns. käyttökuvista. Käyttökuvan käsite tuo koko kuvakulttuurin historiallisen ja kulttuurisen tutkimuksen piiriin, taidefilosofian tutkimien objektien ”tälle puolen”.

Mitä enemmän perinteinen suorakaidekehys-rajaus joutui kyseenalaiseksi esinesommitelmien aikakaudella, sitä epävakaammaksi perinteinen kuvan käsite on käynyt.

Kuva on vanhastaan ollut paikkansa määre. Eri uskonnolliset rituaalit ovat sanelleet, missä tilassa kuvaa on voitu käyttää. Paikka, rituaali ja kuva ovat olleet merkitysjatkumo (Belting 2011, 40–41). Vaikka erimuotoiset rituaalit ovat sitoneet kulttuurin keskeiset kuvaobjektit paikalleen, pienet kulttiesineet ovat jo varhaisista ajoista saakka vaeltaneet paikasta toiseen. Kuvat ovatkin tottuneet vaeltamaan, ei ainoastaan paikasta vaan myös kulttuuriperiodista toiseen. Eurooppalaisesta renessanssista lähtien kulttuurin keskeisten kuvien liike on nopeutunut – samalla kun niiden vaihtoarvo on kasvanut. Kuvien konkreettista vaellusta on nopeuttanut niiden välineteknologian kehitys sitä enemmän mitä lähemmäksi tullaan omaa aikaamme. Kirjapainotaito teki mahdolliseksi monistaa puupiirroksia ja kuparikaiverruksia suuremmis- määrin kuin aiemmin. Sittemmin litografian keksiminen 1700-luvun lopussa mahdollisti kuvien käyttämisen nopealla aikataululla lehdistössä 1800-luvun alusta lähtien. Vasta modernismin myötä ja kuvien taideteosarvon lisääntyessä kuvien paikattomuusarvo tuli arvoksi sinänsä. Kuvat eivät enää koristaneet vain kirkkojen tai aatelisalumusten seinäiä vaan olivat yhä enemmän markkinoiden liikuteltavissa.

## Kuva ja mimesis

Koetun visuaalisen todellisuuden jäljittely (imitaatio, mimesis) on aina ollut haaste kuvan tekemiselle. Tulokset ovat kuitenkin olleet hämmästyttävän erilaisia jopa viimeisen 250 vuoden aikana, puhumattakaan varhaisemmista ajoista. Kuvilla on aina ollut voimakas antropomorfinen painoarvo: ihminen on varhaisen metsästyskulttuurin jälkeen katsonut enenevässä määrin juuri ihmistä kuvissa (Freedberg 1989, 70–71). Tätä tendenssiä ei edes *Raamatun* käsky ”Älkää tehkö itsellenne epäjumalia, älkääkä pystyttäkö itselle jumalankuvia tai patsaita, älkää myöskään asettako maahanne kiviä, joissa on kuvia, kumartaaksenne niitä...” (3. Moos. 26:1) ole kyennyt jarruttamaan kuin muutamana historian kautena ja muutamissa kulttuureissa. Jos ikonoklasmia eli

kuvainraastamista on esiintynyt, se on – etenkin Euroopassa – usein saanut rinnalleen vastailmiön. Hyvä esimerkki on protestanttiseksi muuttunut Hollanti 1500-luvulla. Kun siellä 1500-luvun lopussa tyhjennettiin kirkkoja *Raamatun* kertomuksia kuvaavista maalauksista ja veistoksista, samaan aikaan porvarillisen keskiluokan pyrkimys saada maalauksia kotiensa seinille kasvoi valtaviin mittasuhteisiin. Alkoi Hollannin taiteen ns. kultakausi Frans Halsista Rembrandtiin. Tuona aikana katolinen reformi eli vastauskonpuhdistus puolestaan puolusti asennetta, jota voisi kutsua ikonofiliaksi: tarvetta kuvata *Raamatun* pyhiä tapahtumia pyhissä paikoissa tavallisille ihmisille, pyrkimystä tehdä pyhistä tapahtumista mahdollisimman puoleensavetäviä kuvia. Tämä huipentuikin sitten barokin ylitsevuotavaksi kuvamaailmaksi. Kuva-kielteisyys (ikonoklasmi) on melkein aina tarkoittanut juuri ihmisen esittämisen vastustamista kuvassa. Kuvien antropomorfisen funktion voisi ehkä parhaiten ilmaista toteamalla: ihminen teki kuvan omaksi kuvakseen. Siitä kuitenkin tuli aina ja yhä uudestaan erilainen.

Suurin osa kuvista esittää kohdettaan yhdennäköisyyden (*likeness*) nojalla. Tämä tarkoittaa kohteen tunnistamista kuvasta. Kuvan luotettava näköisyys tai ”samankaltaisuus” esikuvaansa nähden on länsimaisessa kuvataiteessa aika ajoin ollut haaste mimesiksen eli jäljittelyn kehitykselle. Taiteilijat ovat ”havainnoineet tarkasti ympäröivää todellisuutta”, mutta tulokset vain ovat aina olleet erilaisia. Siksi on jo kauan ajateltu, että yhden aikakauden mimesis on ollut yhtä arvokasta kuin jonkin toisen aikakauden mimesis ja myös yhtä erilaista. Kun modernismin aikakaudella luovuttiin realistisesta kuvaustavasta, ei enää oltu valmiita uskomaan, että mimesis voisi olla hyvin erilaista. Siten luovuttiin mimesiksen relatiivisuuden ajatuksesta. Sen sijaan ajateltiin, että itse taiteellisuudella on kehityksensä, joka vie kohti abstraktia maalausta. Kuitenkin juuri tämä usko on osoittautunut relatiiviseksi.

Mimesiksen maailma on siis osoittautunut erilaisten jäljittelevien skeemojen valtaiseksi varikoksi. Mimesis ei ole vastaavuutta kuvan ja kohteen välillä vaan aina tietynlaista vastaavuutta (Rancière 2007, 73). Mimesis on aina kerrontamallien jäljittelyä. Tämä tarkoittaa, että mimesis, siis jäljittely, ei riipu tarkkuudesta tai realistisesta kuvauksesta kuvataiteessa vaan siitä, millaisiin vallitseviin kuvaskeemoihin – eli uskottavaksi tekemisen malleihin – on kulloinkin totuttu.

## Kuva, funktio, konteksti

Kuvat ovat aina olleet eri uskomussysteemien palveluksessa. Antiikin Rooman jälkeen kaksi suurta uskomuskontekstia on halunnut määritellä, mitä ja millaisia kuvat ovat. Ensin kristinusko hallitsi kuvan maailmaa aina 1700-luvun lopulle saakka. Sen jälkeen Taiteen diskurssi on pyrkinyt anastamaan kuvan määrittelyvaltuudet uskonnolliselta käsitysmailmalta. Tämä myös merkitsi sitä, että taidekauppa alkoi itsenäistyä ja anasti merkityssijaa uskonnollisen taiteen toimeksiantajilta. Syntyivät taidemarkkinat, joiden roolia ei tule aliarvioida kuvan historiasta puhuttaessa.

Kiinnostavin kuvataiteeseen liittyvä uskomussysteemi, jonka valtaa ei sovi väheksyä ja joka eli lähellä filosofiaa, ovat eri aikoina *muuttuvat* esteettiset käsitykset. Antiikin kuvien vaikutus renessanssissa johti siihen, että alkoi syntyä taidekäsityksiä, jotka olivat suhteellisen irrallaan kristillisestä teologiasta. 1700-luvulla puolestaan siirryttiin uuteen taiteiden järjestelmään, joka ei enää määräytynytään myöhäisantiikista peräisin olleen vapaiden taiteiden (*artes liberales*) järjestelmän kautta (Kristeller 1961, 170). Tähän systeemiinhan eivät kuvataiteet alun perin kuuluneet. Kuvataiteiden puolesta tehtiin kaksisataa vuotta työtä, että ne laskettaisiin vapaiden taiteiden järjestelmään. Tämä järjestelmä kumottiin 1700-luvun alussa: syntyi kaunotaiteiden systeemi (*Beaux-Arts*).

Nyt puolestaan elämme aikaa, jolloin kuvataiteellisen modernismin aikana syntyneen yhden homogeenisen taidekäsityksen hierarkkinen määräysvalta kuvakulttuuriin on hiipumassa, samalla kun olemme tulleet etenkin tutkimuksen parissa yhä selvemmin tietoisiksi uskomusjärjestelmien otteesta kuviin. Emme ole enää pitkään aikaan määritelleet kuvaa uskottavan jumalkokemuksen kautta emmekä kauneuden tai yhden taidekauden muotoideaalien nojalla. Elämme tässä mielessä kuvan erilaisten hierarkkisten systeemien rinnakkaiselo, jossa se, mitä kuvataiteeksi kutsutaan, koko ajan rikkoo rajoja muuhun kuvastoon nähden.

Voimme alustavasti jakaa kuvat kulttikuviin ja kertoviin kuviin. Kulttikuvaa käytetään fyysisesti uskomuskultin osana, kun taas kertova kuva etäistää tapahtumat itsenäiseksi tarinaksi, jonka vastaanottajakunta voi

olla hyvin muuttuva. Vaikka kertova kuva olisi uskonnollisen järjestelmän tuote, sillä ei kulttuurissamme useinkaan ole ollut kulttikuvan statusta. Hans Beltingin (1996, 99) mukaan kulttikuva on läsnäolon symboli, kun taas kertova kuva on historiallinen symboli. Aiemmin kuvan tehtävä oli tuoda kuollut tai poissa oleva fyysisesti läsnä olevaksi. Tällä tavalla kuvat toimivat elämän ja kuoleman välissä. Esimerkiksi naamiot, nuket, muotokuvat ja vahakabinettikuvat tekevät ruumiin uudelleen läsnä olevaksi. Kuvan historia on läsnäolon muotojen historiaa, jossa kuvan ”animoiva voima” on myös mediaalinen tekijä (Belting 2011, 13, 20–23; Moxey 2013, 66). Beltingin mukaan antiikin roomalainen muotokuva kertovana kuvana oli *muistelukuva*, joka merkitsi kuvaksi tietyn yksityisen elämäntarinan, kun taas *herooinen kuva* (pyhimyksen *imago*) kulttikuvana *edusti* ideaalia (ruumista) fyysisen todellisuuden tuolla puolen, vaikka samalla painottikin läsnäoloa (Belting 1996, 99). Kuitenkin kulttikuva, joka korostaa läsnäolosuhteita, tuli uudella tavalla tärkeäksi modernismin aikana. Silloin yksittäisen kuvan läsnäolosuhteet pyhitettiin taiteen kautta (kuva *edusti* taidetta). Modernismin konkreettinen suuntaus jopa lähti ajatuksesta, että kuva ei saanut merkitä (viitata pois kuvasta), vaan sen tuli olla konstruktiona läsnä.

Saksalainen kulttuurifilosofi Walter Benjamin katsoi, että tietyillä kuvilla on kulttuurinen aura. Se tarkoitti hänen mukaansa, että luodakseen ainutkertaisuuden tunnun ja ollakseen taidetta kuva tarvitsee aina sitä tukevan rituaalisen järjestelmän, josta käsin se emanoituu eli virtaa todellisen ja ainutkertaisen tuntuksena pyhästä kaukaisuudesta kohti katsojaa antaen silti vaikutelman että on ”tässä ja nyt” (Benjamin 1989, 146–147). Käsitys on hyvin lähellä kulttikuvan ideaa. Uskonnolliset rituaalit takasivatkin vuosisatoja kuvan auraattisuuden eli sen ainutkertaisuuden. Tilanne muuttui 1800-luvun loppupuolella: taiteesta itsestään tuli kuvan auran vahvistaja (Benjaminin mukaan ”taiteen teologia”). Silloin museoiden ja gallerioiden rooli korostui: ne alkoivat välittää ja arvottaa sellaista, mikä koettiin ainutkertaiseksi ja välittömäksi. Samaan aikaan teollisesti jäljennetty kuva ja valokuva näyttivät tuhoavan kuvan ainutkertaisuuden hieman toiselta suunnalta (Benjamin 1989, 150). Valokuvassa auraattisuutta pitivät kuitenkin yllä valokuva-albumeiden läheisiksi ja ainutkertaisiksi koetut kuolleiden omaisten kuvat (Benjamin

1989, 149). Susan Sontagin (1979, 51, 153) mukaan valokuvien auraa saattoikin vahvistaa niiden unohtuneita tilanteita rekisteröinyt ”elegiisyys” eli muistoarvo. Joidenkin käsitysten mukaan Benjaminin auran käsite on tulkittava tilaan sitoutuneeksi ainutkertaiseksi kuvaksi (Groys 2008, 62–63).

Vasta postmoderni problematiikka kyseenalaisti taiteen oman teologian. Voiko taide määritellä itseään ja vain tiettyihin kuviin viittaamalla vai pitääkö (kuva)taide määritellä koko kuvakulttuuritilanteiden *vaihtelevassa* historiallisessa perspektiivissä? Kun määrittelemme tai arvioimme uudelleen nykyistä taidekuvastoa, joudumme huomaamatta muuttamaan aiempia tulkintojamme menneisyyden kuvastoista. Tällä prosessilla on kaksi puolta: ensinnäkin hermeneuttinen, kuvien tulkinnan kumuloituvuutta korostava asenne, jonka mukaan menneisyyden taideteos elää tulkituksi tulemisen historiassaan (*Wirkungsgeschichte*; Gadamer 1989). Tämä tarkoittaa, että tulkintatradition viimeinenkin tuotos on seurausta itse tulkintatradition asteittaisesta siirtymisestä kohti omaa tulkintahetkeämme. Toinen näkökulma liittyy kuvien vastaanottoon eikä niinkään tulkintatraditioon: katsotaan, että oman aikamme muunnelma esimerkiksi Caravaggion maalauksesta muuttaa suhteemme Caravaggioon lopullisesti. Tämän prosessin voi Mieke Balin (1999, 1–3) lailla nimetä käsitteellä ”takaperoinen taidehistoria” (*preposterous art history*). Takaperoinen taiteen historia ei kuitenkaan voi määritellä historiallisen kuvan aikaansa sidottuja lähikonteksteja nykyisten taideteosten vaikuttavuuden kautta silloinkaan, kun on tehty muunnelma jostakin kaukana historiassa olevasta taideteoksesta. Vaikutushistoria joutuu tässä antamaan tietä kunkin oman ajan *kontekstien* tarkastelulle.

## Kuva ja muistijärjestelmät

Hyvin suuri osa kulttuurimme kuvista ja kuvastoista on ajalta ennen nykyistä kulttuuriperiodiamme. Taidehistoria syntyi tutkimaan sitä kvalifista muistia, joka katsoo meitä historiasta käsin ja jonka merkityksiä ymmärrämme vain osittain. Siksi tarvitsemme kuvahistoriallista tutkimusta, joka liittää kuvan statuksella varustetut objektit aikansa ymmär-



ryspohjaan eli niihin konteksteihin, jotka valottavat kuvissa kuvattua elämää. Kysymyksessä on kuviksi esineellistynyt muisti ja kuviksi puetut muistomerkit, jotka itsessään ovat keskeisten tapahtumien muistitallenteita.

Aikaisempina historian kausina yksittäinen kuva saattoi olla osa kuvaohjelmaa, joka itsessään muodosti sille kuvallisen kontekstin. Siten kuvista rakentui esimerkiksi Euroopan keskiaikaisissa kirkoissa kokonaisia muistijärjestelmiä: ne olivat lukutaidottoman tapa muistaa kirkkovuoden tapahtumat. Tämän lisäksi kuvat myös muodostivat myöhäiskeskiajalla systeemejä, jotka kuvasivat ”hyvän” hallintamuodon rakennetta. Tällä tavoin ne saattoivat rakentaa suuren muistisysteemin, jossa hallitsija sekä hyveiden ja vapaiden taiteiden järjestelmät oli kuvattu samaan tilaan laajaksi kuvaohjelmaksi. Ambrozio Lorenzettin *Hyvä hallitus* (1337–1340, Sienan kaupungintalo) on tämän mittavan kuvamuodon edustava esimerkki. Itse asiassa jokainen aikakausi loi ja luo oman visuaalisen muistijärjestelmänsä kuvien kautta. Kuvaava esimerkki on Rafaelin tunnettu freskomaalaus *Parnasso* (1509–1511, Stanza della Segnatura, Vatikaani) täysrenessanssin ajalta. Se on laaja panoraama, joka yhden kuvarajauksen sisällä viestittää monipuolisen pakanallisen näyn senaikaiseen ja aiempaan runouteen. Kehystettyjen taulujen museot tulivat yleistyvässä määrin korvaamaan tällaisen kuvien esittämistavan 1700-luvulta lähtien. 1920–1930-lukujen dadaistiset kollaasit puolestaan olivat yhden pienen suorakaiteen rajaaman pinnan täyttämiä muistiobjektiryhmiä, pieniä satunnaisesti fragmentoituneita ”kuvaohjelmia”, eräänlaista kuvasalaattia – suorakaiderajauksen sisällä. Museoiden ulkopuoliset suuret kuvaohjelmat taas ovat 1900-luvulla olleet usein mainoskuvia. Kuten John Berger (1980, 134–135) toteaa, mainosvärikuva onkin uskollisimmin jatkanut öljyvärimaalauksiin liittyviä havaintototumuksia ja ymmärtänyt sen tradition paremmin kuin useimmat taidehistorioitsijat – aina suorakaiderajausta myöten.

Antiikin Rooman retoriikka, oppi puhetaidosta ja sen säännöstö, halusi käyttää hyväkseen kuvasarjojen kykyä sitoa tieto materiaalisiin objekteihin ja muuttaa ne mielikuviksi, jotka viittaavat siihen tilaan, josta objekti on mieleen painunut, niin ettei mielikuva objektista helposti katoa – kuten on puheen ja musiikkiesitysten laita. Kuvia on siis käytetty

antiikin retoriikassa muistin tukena (*ars memoriae*). Antiikin Roomassa reetori satoi esityksensä keskeiset kohdat tilassa esiintyneisiin esineisiin ja niiden järjestykseen muistaakseen puheensa rakenteen. Omat kuviin sidotut muistijärjestelmämme ovat tähän verrattuna hyvin erilaisia: kun aiempina vuosisatoina asiantuntijatkaan eivät päässeet usein matkustamaan kaukana olevien objektien luo ja näkivät nämä kohteet vain mustavalkoisten gravyyrien kautta, voimme nyt vierailta internetin välityksellä värikkäässä kuvamenneisyydessä nopeammin kuin ns. tietokirjojen aikakaudella, 1900-luvun alussa. Nykyisin kaikkien aikakausien kuvastot näyttävät elävän rinnakkain tavalla, joka usein myös saattaa niitä selvittävät kontekstit nykyihmisen huolimattomien urbaanien havaintotottumuksien armoille. Nykyihmisen esiyymmärrys ei itsestään selvästi avaa kaukana historiassa olevien kuvien merkityshorisontteja. Tosin Benjaminin (1989, 163) mukaan arkkitehtuuri on sellainen kuvien alue, jota on aina ”kulutettu kollektiivisen hajamielisesti”.

## Kuvan muuttuvat tarinat

*Kukaan ei ollut läsnä, kun ensimmäinen kuva luotiin.*  
E. H. Gombrich (1977, 90).

Kuvalliset mullistukset historiassa liittyvät maailmanjärjestyksen mullistuksiin. Kuvat ovat sopeutuneet suuriinkin muutoksiin adoptoimalla uutta mutta säilyttäen silti aiempia rakenteita uudessa kulttuurisessa vaiheessa. Esimerkiksi varhaiskristillinen taide sai enkelin hahmonsaa ja jopa tämän siivet pakanallisen antiikin Victoria-jumalattarelta. Pakanallisen kuvaston vaikutus oli niin voimakasta, että se muutti kristillisten kuvien luonteen. Antiikin Kreikan ja Rooman kuvallinen perintö oli luonut pakanallisen mytologian esittämisen perustavat. Seuraava suuri kumous kuvamaailmassa tapahtui varhaiskristillisenä aikana. Kristinuskon alkuvaiheessa roomalais-hellenistisen kuvamaailman ”hahmo-paine” kuitenkin säilyi ja siirtyi monen kristillisen esityksen pohjaksi. Kristillisen kuvakäsityksen vaikutusvoima alkoi himmetä vasta 1800-luvulla, ja eurooppalainen kuvasysteemi muuttui symbolismin loppuvaiheessa, jolloin kuva alkoi vetäytyä subjektin sisäiseksi asiaksi. Kun lopul-

ta 1900-luvun alussa syntyi abstrakti kuva, mainoskuvan traditio samalla voimistui taiteen ulkopuolisen arjen kuvastossa. Tämä aika myös tuotti valokuvaan pohjaavat kuvalehdet ja voimakkaan kahtiajaon kuvamaailmassa: jaon taiteeseen ja massatuotettuihin kuviin.

Kuvakulttuurien kriittisen vertailun tarkoitus on myös asettaa kyseenalaiseksi muutamia taiteen historian yleistajuisissa oppikirjoissa olevia totunnaisiksi käyneitä ajatuksia ja ennakkoluuloja, voisi jopa sanoa kliseitä, esimerkiksi modernismin synnystä tai klassismista. Ajatus taiteen todenmukaisuudesta on suuri myyttinen mekanismi. Jokainen uuden ajan kuvamullistus on perustellut muutoksensa luonnolla tai aitoudella, ja kuitenkin tulokset ovat olleet hyvin vaihtelevia. Joskus muutos on ollut jopa visuaalisesti vaikeasti havaittavissa. Juuri tämän takia kuvataiteella on historia, pienessä ja suuressa mitassa.

Hyvä esimerkki ovat 1800-luvun alun englantilaiset prerafaeliitit ja saksalaiset nasareenit, jotka ottivat tehtäväkseen palauttaa ”aitouden” taiteeseen Rafaelin taiteen jälkeisen ”täydellisyyden” ja ”keinotekoisuuden” ajan päättymisen merkiksi. Kumpikin ryhmä seurasi kuitenkin niitä kuvanteon malleja, joita juuri Rafaelin ajan taide oli luonut. Sama pätee moneen 1800-luvun maalariin. Tätä ”keinotekoisuutta” arvosteli myös esimerkiksi Bernard Berenson 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa nähden yksityiskohtien realismin vain pelkkänä loismaisena kuvittamisena, jota ei ollut syytä pitää taiteena.

Jokainen aikakausi kirjoittaa oman kuvahistoriansa ja löytää itselleen sopivat esimerkit taiteen historiasta. Botticelli ja Fra Angelico löydettiin uudelleen prerafaeliittien ryhmän esiinnousun myötä. Kauan väheksytty italialainen 1500-luvun manierismi nousi vakavan tutkimuksen piiriin 1960-luvun alussa surrealismin tultua laajasti hyväksytyksi. El Grecon maalaukset puolestaan tulivat suosituiksi saksalaisen ekspressionismin saatossa viime vuosisadan alussa; nyt taas voi ihmetellä, kuinka tämän tapa kuvata ilmeitä ja eleitä oli niin kauan niin suosittua. El Grecon teokset olisivat voineet tuntua kitschiltä jo 1900-luvun alun ekspressionistien mielestä, mutta silloin kiinnitettiin huomio vain väripinnan käsittelyyn, ei ihmiskuvaukseen.

1800-luvun alku merkitsi originaalisuuden ja luonnollisen, aidon ne-rouden käsitteiden nousua kuvan tekemisen ihannemalleiksi. Roman-

tiikan perintönä kuvan käsitettä myös haluttiin selittää alkuperällä. Tämä innostus osui varhaisen modernismin synnyn yhteyteen ja tuotti Suomessakin sekä Yrjö Hirnin että Onni Okkosen teokset aiheesta (*Konstens ursprung*, 1902; *Taiteen alku*, 1916). Ajateltiin, että kun alkuperä on selvillä, tiedämme, miksi ihmiset tekevät kuvia. Kuitenkaan alkuperällä ei voi selittää myöhempiä ilmiöitä. Voidaan vain tarkastella kuvan genealogiaa, sen muutoksia eri historian kausina. Voidaan myös tarkastella yhden kuvan omaa historiaa tulkintahistoriana, meitä edeltävien tulkintakerrostumien muotoutumina.

Giotton ja hänen aikalaisensa keksintö 1300-luvun alussa oli, että kuva on ikkunan kaltainen. Sitä ennen myös kreikkalaiset ja roomalaiset olivat avanneet kuvien kautta ”ikkunan luontoon”. Leon Battista Albertin ansiosta ikkuna-metafora (*finestra aperta*, avoin ikkuna) tuli vallitsevaksi jo renessanssista asti. Sen voittokulku on jatkunut meidän päiviimme saakka. Kuitenkin 1900-luvun alussa tämä illusorisen ikkunan läpikuultava kalvo pyrittiin maalaamaan umpeen (Kuusamo 1990, 10).

1900-luvun alussa kasvoivat vaatimukset irrottaa toisistaan kuva ja maalaus pintana. Clement Greenbergin (1983, 39–41) mukaan kuva viittasi kuvattuun maailmaan eikä maalauksen pintaan. Hän edusti kantaa, jonka mukaan (abstraktin) maalauksen on keskityttävä omaan mediimiinsa ja jätettävä varsinaiset ”kuvat” massamedialle. Tällä tavalla modernistinen abstrakti maalaus ei enää olisi kuva normaalissa merkityksessä (Belting 2011, 21; Rancière 2007, 18, 20–22, 23–26). Ajateltiin, että Gustave Courbet’sta lähtien maalaus oli kehittynyt siihen pisteeseen, että se voisi lakata esittämästä itseään muuna kuin pintana. Greenbergin kirjoitus ”Towards a Newer Laocoon” vuodelta 1940 pyrkikin pohdiskelemaan kuvaa enemmänkin siltä kannalta, mitä se tekee, kuin mitä se esittää (Greenberg 1985, 43). Varhaisen modernismin perusajatus oli välittömän toiminnan ja muodon ykseys tai identiteetti (Rancière 2007, 21). Kysymys oli kuvan läsnäolon ja siitä ulos viittaavien visuaalisten tai merkitysimpulssien välisestä vastakohtasta.

Itse asiassa tämä kysymys viritettiin jo romantiikassa allegorian ja symbolin välisenä suhteena. J. W. Goethen mukaan symboli edustaa intransitiivista periaatetta: maalauksen aihe on ensin itselleen eli kovalle ja vasta sitten viittaa kuvan ulkopuolisiin ideoihin. Tällä tavalla symbolin

katsottiin olevan välitön, luonnollinen ja intuitiivinen, kun taas allegoria oli ulkokohtainen, opittu, ja viittasi suoraan ideoihin. (Goethe 1979, 212–214) Itse asiassa romantiikan symboliteoriassa kylvettiin modernin kuvattoman kuvan siemen. Susanne Langerin modernistinen ”taidesymbolin” käsite on tästä hyvä osoitus (Kuusamo 2005b, 271–272).

Viime vuosisadan alussa viritetty jännite kuvan ”kuvattoman” pintamaisuuden ja sen sisältämien illusoristen viittausten välillä on säilynyt tähän päivään. Jacques Rancière (2007, 71) pohtii kuvan itselleen oloa ja viittauksia sen ulkopuolelle ja toteaa nykymaalauksesta: ”Saman pinnan täytyy palvella kahta tehtävää: sen täytyy olla vain itselleen, ja sen täytyy demonstroida se tosiasia, että se on vain itselleen. Mediumin käsite takaa tämän vastakohtien salaisen ykseyden.” Tällä tavoin Rancière (2007, 11) virittää vastakohtaa, jossa kuva voidaan käsittää joko ”raa’aksi materiaaliseksi läsnäoloksi” tai ”historiaa koodaavaksi diskursiksi”. Hän kuitenkin näyttää olevan hieman skeptinen välittömyyden ja kuvan puhtaan läsnäolon idean suhteen: ”Läsnäolo avautuu läsnäolon esityksiksi” (Rancière 2007, 23). Kuten Arthur Danto toteaa: ”Modernismissä representaation ehdot itsessään tulevat keskeisiksi niin, että taide tulee tavallaan itse itselleen aiheeksi [*subject*]” (Danto 1997, 7).

Modernismi pyrki luomaan kuvalle eräänlaisen säännöttömyyden säännöstön: saatiin tehdä mitä tahansa, kun vain pidettiin huolta siitä, että tekeminen palveli pelkästään maalauksen pintavaikutelmaa. Kuitenkin modernismin aika vahvisti muutamia dikotomioita, jotka olivat olleet aiemminkin vallalla, yleensä myös selvästi sukupuolittuneina, kuten ”taide / illustraatio” (tarinoiden kuvitus) tai ”taide / dekoraatio” ja ”taide / käsityö.” Illustraation ja dekoraation tekeminen – mitä ikinä sillä tarkoitettiinkaan –, jäi naisille.

Geometrista suuntautuneisuutta voimisti 1900-luvun alun psykologiassa paljon suosiota saanut *Gestalt*- eli hahmoteoria. Sen käsitykset olivat jo itsessään ajan esteettisten käsitysten mukaan viritettyjä. Teorialla oli valtava vaikutus kuvateoreetikko Rudolf Arnheimin oppeihin. Suuntauksen mukaan ”järjestyksen periaate” voittaa muistin periaatteen. Tässäkin näkyi läsnäolon periaatteen voimakas panos kuvataiteellisessa modernismissä. Läsnäolon voittokulku tähtäsi nimenomaan historian, tradition ja muistin kieltoon. Ajateltiin taiteen todella kehittä-

tyvän lineaarisesti kohti abstraktia ilmaisua, jonka huippu saavutettiin Kasimir Malevitšin kuuluissa *Mustassa neliössä* (1915, Tretjakovin galleria, Moskova), joka on musta neliö.

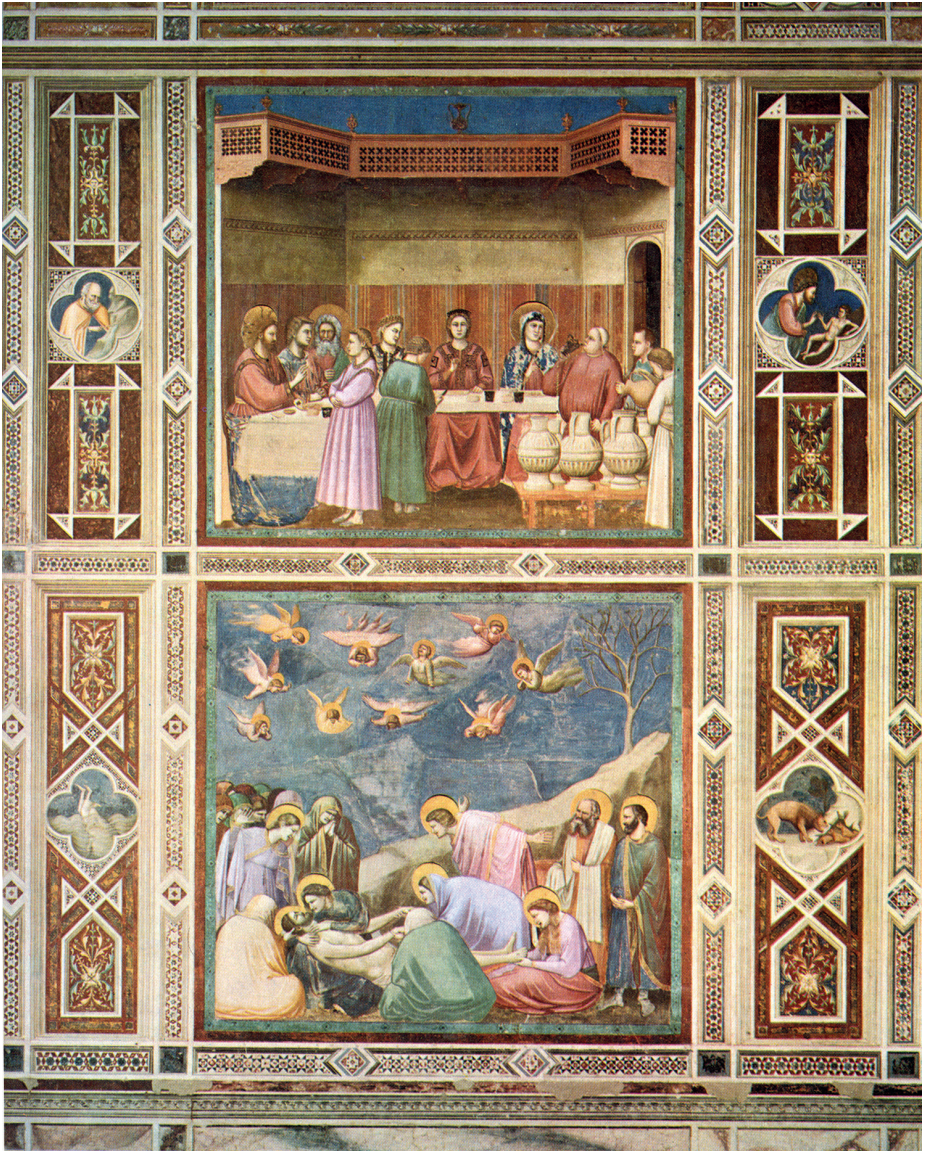
On sanottu, että jonkin asian konteksti ymmärretään keskimääräistä vähemmällä vaivalla, kun se ilmenee tai esitetään kuvana. Yhtäältä kuva tarvitsee kontekstin tullakseen ymmärretyksi oman historiansa ehdoilla, toisaalta se luo oman kontekstinsa ja ne laajemmat merkityskokonaisuudet, joihin se tätä kautta kuuluu.

### **Kuvan tulkinnan peruskäsitteistöä**

Kuvan tulkintatraditiot ovat olleet viime vuosikymmeninä voimakkaassa muutoksessa (Mitchell 1994, 4–7).<sup>2</sup> Taidehistorian tutkimustraditio on oikeastaan luonut vain kaksi käsitettä omasta takaa, formalismin ja ikonografian. Formalismi vallitsi 1900-luvun alussa. Sen mukaan kuvaa on analysoitava sen sisäisen järjestelmän ehdoin ja unohdettava historian määräysvalta. Formalismi tuotti vastakohdakseen ikonografian, joka on kuvan sisältömaailman historiallista tutkimusta. Vasta paljon myöhemmin omaksuttiin lähestymistavat, jotka hyödyntävät laajasti humanististen ja yhteiskuntatieteiden eri metodologioita. Tässä on mainittava etenkin kuvan sosiologinen, semioottinen, feministinen ja psykoanalyttinen tulkinta. On oikeastaan vaikeaa sanoa, miten nämä tulkintasuuntaukset ovat vaikuttaneet kysymykseen kuvan käsitteellisestä paikasta. Voi vain sanoa, että jokainen näistä suuntauksista on ollut ikonografisen tutkimusorientaation poikkitieteellistä täsmentämistä lähestymistavasta riippuen.

Kuva on useimmiten läpinäkyvä medium, ja juuri sen takia sitä ei usein tarvitse määritellä, riittää kun katsomme sen ”sisään”, sen sisäistä maailmaa tai sen tapahtumia tai kompositiota. Juuri tämä ”läpinäkyvyys” takaa sen, ettei kuvalla ole mitään etukäteistä olemusta. Kuva on kaikkiruokainen ja historiallisessa vaihteluissaan kameleonttimainen. Se on äärimmäisen joustava kulttuurinen kategoria ja voi jakautua yhä pienempiin osatekijöihin. Havainnollistava esimerkki on Giotto di Bondonen maalaama Jeesuksen ja Marian elämää kuvaava freskosarja Padovan Arena-kappelissa (1305–1310): isompien suorakaidekuvi-





Kuva 1. Giotto: *Kaanaan häät; Kristusta surraan*. Nelisopet: *Mooses lyö vettä kalliosta; Aatamin luominen; Joonas ja valas; Leijona hoivaa koiranpentuja*. 1305–1310, fresko. Arena-kappeli, Padova. Kuva: Vigorelli & Baccheschi 1966, kuva XXXV.

en välissä olevista dekoratiivisista vyöhykkeistä avautuu kommentoivia marginaalikuviä, ”nelisoppia” (kuva 1). Kokonaisuus muodostuu siten monisyiseksi tavalla, joka ei ole verrattavissa aikamme erillisiin tauluihin. Se, mitä kuvana tulkitsemme, on myös katsojan aktiivisuuden ja hänen omaksumiensa lähestymistapojen tulos. Kun kuva maalataan umpeen, se pysyy kuvana. Kuva voi myös mahdollistaa sisäänsä muita kuvia. Etenkin postmodernismin kaudella tuli tavaksi paitsi leikitellä ns. kuva kuvassa -kuvilla myös pohtia perin juurin tätä ilmiötä (Sandqvist 1992, 16–18).

Kuva myös imee konteksteja. Kun sijoitamme vanhoihin maalauksiin merkityksiä oman tulkintapiirimme ulottuvilta, avaaamme huomaamatta kuvaan oman ymmärryksemme ”hermeneuttisen ikkunan”. Tämä tarkoittaa, että se, miten ymmärrämme kuvaa, määrittäytyy etupäässä omaksumastamme viimeaikaisesta tulkintahistoriasta (*Wirkungsgeschichte*) käsin. Hermeneutiikka tarkoitti alun perin vanhojen tekstien tulkintaa ja niiden ymmärtämistä. Filosofin Wilhelm Diltheyn mukaan tietomme historiasta ja kulttuurista vaatii ensisijaisesti *tulkintaa* vastakohtana luonnontieteelliselle selittämislle. Ihmistieteissä merkitystä ei voi tarkastella ulkopuolelta käsin ja siten asettua inhimillisen tulkintaprosessin ulkopuolelle, koska ”ulkopuolellakin” on tulkintoja. Tätä sanotaan hermeneuttiseksi kehäksi. Hans-Georg Gadamerin mukaan yrityksemme ymmärtää jotakin omalle ajallemme vierasta taideteosta riippuu yllättävän paljon kysymyksistä, joita oma kulttuuripiirimme nostaa esiin. Siten ”historiallinen tietoisuus on itse sitoutunut historiallisten vaikutteiden verkkoon” (Gadamer 1989, 300). Tärkeää on ymmärtää historiallinen etäisyys tulkinnan kohteeseen. Kuvat tuntuvat välittävän suoraa tietoa kaukaisista ajoista. Siten kuviin liittyvä nopea esiyymmärtämisen mahdollisuus saattaa olla harhauttavaa ja auttaa ymmärtämään vain omaan aikaamme liittyvää tulkinta-asennetta kuvia kohtaan.

Kuvakulttuurin historiallinen tulkinta on vain lähtökohta kuvan tarkemmalle, eri systemaattisiin näkökulmiin nojaavalle tulkinnalle. Siinä auttavat ne tulkintamallit, jotka taidehistoria sangen myöhään omaksui hyväksytyiksi poikkitieteellisiksi lähtökohdiksi sosiologisista semioottisiin, psykoanalyttisiin ja uusmaterialistisiin lähestymistapoihin. Kuva on monen merkkijärjestelmän kohtauspiste, ja poikkitieteelliset näkökulmat suuntaavat siten kuvantutkimusta tietoisesti valittujen läh-



tökohtien pariin: ilman systemaattista lähestymistapaa ei ole kuvan tulkintatiedettäkään (esim. Rossi & Seppä 2007; Ijäs & Kuusamo & Niemelä 2010; Seppä 2012). Kiinnostava tulkinta tuo vanhaankin kuvaan uuden ymmärryksen horisontin.

Käsitteet elävät, muuttuvat ja kulkevat usean humanistisen tutkimuksen kautta ravitakseen jotakin erityistä taiteentutkimuksen alaa. Kuvantutkimuksen oma perinne, taidehistoria, on kehityksensä varrella ottanut huomioon, vaikkakin suhteellisen myöhään, myös muiden taide-tieteiden käsitteenmuodostusta ja siten vertaillen suhteuttanut ja sopeuttanut oman tulkintatraditionsa käsitteistöä. Käsitteistö on jatkuvassa muutoksen tilassa. Seuraavat esimerkit, jotka pääasiassa liittyvät kuvan sisäisiin rakenneperiaatteisiin, havainnollistavat muutamien keskeisten tulkintakäsitteiden käymistilaa, sitä, miten muuttuvat lähestymistavat joutuvat aina uudelleen määrittelemään eräitä pitkäkestoisia kuvaa hahmottavia peruskäsitteitä.

*Representaation* käsite on monimääritteinen. Yksinkertaisimman määrittelyn on esittänyt Julian Bell (1999, 26): ”Se on nähdyn aiheen ja kuvan suhde.” On korostettava, että viime vuosikymmenien taiteentutkimuksessa representaatio ei tarkoita tulkintaa kuvasta vaan sitä, että kuvaan on varastoitunut ilmaisuja ja merkityksen tasoja, jotka *vasta tulkinta löytää*. Representaatio on kuvataiteen tutkimuksessa virtuaalinen käsite: se on kuvan tulkinnan monitasoinen laukaisija. Carlo Ginzburg (2002, 63) toteaa: ”representaatio merkitsee toisaalta todellisuus-edustusta ja täten herättää poissa olevan; toisaalta se tekee todellisuuden näkyväksi ja täten ehdottaa läsnäoloa”. Se, että representaatio merkitsee sekä todellisuus-edustusta että ehdottaa sen ”tilalle” jotain, joka on läsnä esityksenä, tekee siitä merkityksiä kahteen suuntaan jakavan dynaamisen kaksoiskäsitteen. Huomion kohdistaminen kuvan representatio-naalisuuteen, ns. kuvan esittävyteen, ei avaa kuin osan representaation ongelmista. Representaatio ei siis tyhjene aiheen tunnistamiseen, vaan alkaa siitä. Tämänhän todistivat jo E. H. Gombrich ja Roland Barthes problematisoimalla ns. esittävän kuvan havaitsemisetoja ja korostamalla siten kuvanluennan käsitteellisiä ja muuttuvia edellytyksiä. Juuri tämän takia representaatio tarkoittaa, että jokainen kuva on monitasoinen ja monimerkityksinen. Representaatio tarkoittaa myös sitä, että (*mirabile dictu*) olemme kiinteässä, mutta muuttuvassa suhteessa kuvan

avaamiin tulkintakonteksteihin. Ennen kaikkea representaatio tarkoittaa, että meillä ei ole etukäteistä suoraa suhdetta kuvan maailmaan, oli kuva realistinen tai ei. Lisäksi käsite on hyödyllinen silloin kun mietimme, mikä valta havaintotottumuksilla ja ennakkoluuloillamme on kuvan hahmottamisessa.

Ludwig Wittgenstein (1981, 319) toteaa:

Sinun on ajateltava roolia, joka maalausten luonteisilla kuvilla (päinvas-  
toin kuin työpiirustuksilla) on elämässämme. Eikä tässä vallitse suin-  
kaan yhdenmukaisuutta. Vertauskohta: Ripustamme joskus mietelau-  
seita seinille. Mutta emme mekaniikan teoreemoja.

Tämä Wittgensteinin huomaamaton sosiologinen kommentti kuvan tutkimukseen avaa reitin kuvan luennan voimaperäiseen kulttuurisen ohjautuvuuteen. Puhuessaan maalausten luonteisten kuvien roolista Wittgenstein viittaa niihin ymmärryksen konteksteihin ja sopimuksiin, jotka ovat muuttuvia. Samalla hän myös viittaa representaatioon kuvan tulkinnan *ehtona*. Hän puhuu myös ”aspektin muutoksesta” (Wittgenstein 1981, 301–306) tarkoittaen samaa, mitä Gombrich tarkoittaa puhuessaan kuvan havaitsemisen käsitteellisten kontekstien muutoksesta. Käsiteltyään sitä, miten sanallinen viesti tai ohjaus muuttaa kuvantulkintaamme, Wittgenstein (1981, 303) toteaa: ”Tulkitsemme siis kuvaa ja *näemme* sen niin kuin *tulkitsemme*.”

Esineen illusorinen havaitseminen on suuri haaste kuvan tulkinnalle. Latinan *res* tarkoittaa asiaa, seikkaa, esinettä (Bell 1999, 62); kuvan sisäisessä maailmassa se tarkoittaa illusorista asiaa tai esinettä. Wittgensteinin mukaan täytyisi ottaa käyttöön ”kuvaesineen” käsite eikä puhua esimerkiksi jäniksestä kuvassa vaan ”kuvajäniksestä”. Nykyään puhuisimme Maurice Merleau-Pontyn (1962) tavoin myös kehollisten käsitystemme muutoksesta kuvia havaitessamme. ”Käsite tyrkyttää meille itseään”, toteaa Wittgenstein (1981, 318). Nyt voisimme sanoa: kuvia katsellessamme oman kehomme hahmo (*Gestalt*) tyrkyttää meille tulkintaa – huomaamattamme. On siis otettava huomioon, että se, mitä nimitämme mimesikseksi, on kuvien historiassa toteutunut lukemattomin eri tavoin. Juuri tämä tekee, ei ainoastaan ”näköisyyden” vaatimuksen, vaan myös ”abstrahoinnin” toiveen niin ongelmalliseksi.

Gombrich on pohtinut kuvan ja kohteen samankaltaisuuden ongelmaa arvostelemalla käsitystä, jonka mukaan kuvataiteessa joko kopioidaan ”ulkoista muotoa” tai tehdään abstraktioita. ”Esittää” tarkoittaakin monessa tapauksessa vastikkeiden, korvausten (*substitutes*) tekemistä. Hän ottaa esimerkikseen lapsen keppihevosen. Lapselle keppi esittää hevosta. Yhdistävä tekijä hevosen ja keppihevosen välillä ei olekaan ”ulkoisen muoto” vaan funktio. (Gombrich 1983, 3–4.) Skeeman käsite puolestaan havainnollistaa, mikä ero on havaitsemisella ja kuvanteolla. Emme niinkään piirrä suoraan kohdetta, vaan teemme sen olemassa olevien ja sisäistämiemme kuvaamisen skeemojen nojalla (Gombrich 1977, 53–73). Eikä tämä välttämättä tarkoita arkikielen ”skemaattisuutta”, kuvan yksinkertaista piirrosmaisuutta, vaan koskee kaikkea kuvallisen mallin mukaista toimintaa.

Kuvan välitön läsnäolosuhde ja representaatio eivät ole vastakohtia, vaikka niin voisi arkihavainnon nojalla päätellä. ”Läsnäolo avautuu läsnäolon esittämisellä”, toteaa Rancière (2007, 23) ja tarkentaa ajatustaan: ”Mutta läsnäolo ei ole vain kuvallisen seikan alastomuutta, jonka vastakohta olisi representaation merkittävyys” (Rancière 2007, 79). Jokainen tulkinta on syventymistä kuvan representaatiojärjestelmään, jolloin joko kuvien kommunikatiivinen aines tai puhtaalta vaikuttava, kuvan nostattama emootio antavat lopulta sijaa vaikeasti vertailtavissa olevalle singulariteetille, kuvan omalle monimuotoiselle puheelle. Suuri osa havaitsemisen problematiikasta lankeaa representaatio-käsitteen alaisuuteen. Kuva voi olla myös itse tekemisen aktin (”lausumisen aktin”) representaatio (Marin 2001, 204), jolloin se haluaa kieltää oman representaatio-luonteensa. Kuitenkaan – *mirabile dictu* – se ei voi kiertää tarkoitusstaan olla representoimaton representaatio.

*Lajin* käsite kuvataiteessa on kahdenlainen: puhumme eri taiteenlajeista, mutta myös lajeista aiheiden mukaan. Medium eli se väline tai tekninen tapa, jolla kuva on tuotettu, ja genre eli kovalaji on erotettava toisistaan. Esimerkiksi asetelman genrellä on pitkä, vaihtuvien mediumien muodostama historia roomalaisiin freskoihin tehdyistä ”ikkunoista” aina hollantilaisiin asetelmiin ja aikamme videoinstallaatioihin. Lajia määräävät myös suuret ja vaihtuvat maailmankuvakontekstit. Roomalainen asetelma oli nimenomaan urbaanin elämän luoma laji. Se

kuoli kristillisen ajan alettua ja elpyi vasta 1300-luvun alussa Firenzesä Taddeo Gaddin freskojen alalaidassa oleviin illusorisiin komeroihin sijoitettujen asetelmien myötä (Santa Croce, Firenze). Tämä elämänmuoto ja asetelman laji saavuttivat erikoisen huippunsa 1600-luvun hollantilaisissa öljyvärein toteutetuissa *vanitas*-asetelmissa, jotka kuvasivat elämän turhuutta (*vanitas* – kaiken katoavuus). Sittenmin asetelman genre on ”turhamaisuudessaan” juhlinut oman lajinsa voittokulkua 1900- ja 2000-lukujen mainoskuviissa värivalokuvien ja videoin toteutettuna.

Uusi väline ei välttämättä implikoi uutta genreä, vaikka usein niin tapahtuu. Monessa tapauksessa uuden välineen, kuten esimerkiksi videon, käyttöön ottaminen on myös elvyttänyt vanhoja genrejä. Esimerkiksi yleistyessään 1980-luvulla videotaide synnytti uudelleen kiinnostuksen abstraktismin hyljeksimään muotokuvan genreen. Suuri osa 1980-luvun kuvataiteen piirissä syntyneitä videotaidetta oli juuri muotokuvia. Sama päti ensimmäisiin valokuviin: ”Ei ollut sattuma, että muotokuva oli varhaisen valokuvan keskipisteenä” (Benjamin 1989, 131).

Parhaiten merkitysvastakohdat hahmottuvat saman genren eri ratkaisuja tarkastelemalla. Tähän perustui paljolti Heinrich Wölfflinin ajatus renessanssin klassismin ja barokin vastakohtaisuuksista, kuin huomautta: hän vertasi taideteosten vastakkaisia formaaleja ominaisuuksia saman genren (esim. muotokuva) sisällä. Periaate pätee myös *samanlaisiin* visuaalisiin ratkaisuihin. Voidaan ajatella, että vastakohta on vastakohta vasta saman genren sisällä. Tässä mielessä Claude Lévi-Straussin itsestään selvä vastakohtapari ”luonto/kulttuuri” on ongelmallinen. Kulttuuriset vastakohdat hahmottuvat kiinnostavimmin saman lajin järjestelmässä. Niinpä päällystakkien visuaalisessa lajissa nahkatakki voi olla sosiaaliselta käyttökontekstiltaan popliinitakin vastakohta; toinen saa yhteisön silmissä nuhjaantua, toinen ei.

Jokainen uusi aikakausi tai tekninen innovaatio on uudistanut kuvataiteen lajien keskinäisiä suhteita. Romantiikan aika mullisti aikaisemman kuvataiteen sisäisen lajihierarkian ja loi uudet aiheet: marginaaliset elämänilmiöt tulivat kuvataiteen piiriin aina Edgar Degas’n kuvaamia silittäjätyttöjä myöten. Juuri tänä aikana myös taiteen mitaksi tuli tauumaalaus. Kuvavälineen tekniset innovaatiot eivät aina ole uudistanee

kuvan sisältömaailmaa, vaikka ovatkin edesauttanet muutamien uusien lajien syntyä. Usein juuri uusi medium on saattanut tuoreuttaa osaa vanhoista kavalajeista. Pier Paolo Pasolinin elokuvat nostivat Giotton kompositiot ja vastaavasti Jean-Luc Godardin filmit Eugène Delacroix'n figuuriryhmittelyt uuden huomion kohteiksi.

*Kompositiolla* eli sommitelmalla ei ole ajattomia periaatteita. Muutamat sommittelusäännöt ovat kuitenkin säilyneet toisia kauemmin. Sommitelma tarkoittaa muotoelementtien ja värien ryhmittelyä kuvapinnalle. Antiikin Roomassa Vitruviuksen ideaalina oli symmetria. Myöhemmin väljästi tulkitut geometriset kuviot ovat olleet kuvan sommitelmien ohjeellisina malleina. Pyramidi-sommitelma sai paljon suosiota osakseen renessanssin aikana, kun taas Michelangelon keksimä *figura serpentinata* -sommitelma, johon kuului pyramidin liekehtiminen, johti eri vaiheiden jälkeen kohti barokkia. Barokin ”ylitsepursua-va” taide ei kuitenkaan ollut muodotonta. Tällainen käsitys oli täysmodernismin luoma puristinen ennakkoluulo. Barokin kompositioiden ajatuksena oli monen eri taiteenalan elementtien yhteen sulautuma, arkkitehtuurin, veistotaiteen ja maalaustaiteen synteesi. Siitä käytettiin nimitystä *bel composto*, eriparisten elementtien vuorovaikutus. Se myös tarkoitti kuvan dekoratiivisen vyöhykkeen ja sommitelman keskuksen saumatonta yhteistyötä.

Wassily Kandinskyn ja Piet Mondrianin myötä yleistyi ajatus, että kaikki sommitelmat voidaan palauttaa tiettyihin kuvataiteen formaaleihin peruselementteihin, pisteeseen, viivaan ja pintaan. Tämä ajattelutapa oli hallitseva kuvataiteellisen modernismin piirissä. Postmodernismi puolestaan pohti kuvan sisäkkäisten diskurssien ajatusta: kuvan sisäisestä maailmasta paljastui kuvan kaltaisia entiteettejä. Kävi myös selväksi, ettei ole mitään ylihistoriallista ja ideaalia kompositiomallia, jota kuvan keskeiset narratiiviset ainekset eivät voisi vaurioittaa, päinvastoin kuin modernismin piirissä kuviteltiin. Niinpä pienetkin kuvan yksityiskohdat saattavat muovata kuvan yleisilmettä. Pienten suuntaavien tunnelmatekijöiden rooli kompositiossa on paljastunut kuvan kokonaismerkityksen kannalta yllättävän keskeiseksi, ja niillä saattaa olla representaatioissa ohjaavaa *voimaa* (Kuusamo 2003, 12–15).

*Muoto.* On hyvä ymmärtää, että kuvataiteen teorian historiassa kau-  
neuden teorian eivät ole olleet kovin hallitsevia. Ne syntyivät renessans-

sin jälkeen, 1600- ja 1700-luvuilla, ja vaihtuivat 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa muodon teorioihin. Taide alkoi 1800-luvun lopusta saakka olla muotoa – syntetismin suuntauksen myötä. Keksittiin ”vastaavuuk-sien symbolismi” à la Maurice Denis. Kysymys ei kuitenkaan ollut mistä tahansa muodosta vaan taideteoksen koherentista, ideaalisesta muoto-rakenteesta. Muodon käsite oli nimenomaan tietyn esteettisen käsityk-sen kautta määrittyvä. Formalismin teorioissa yleiseksi tuli ns. ”mer-kitsevän muodon” käsite Clive Bellistä lähtien. Voidaan puhua jopa muodon käsitteeseen sidotusta kulttuurisesta erottumisesta: muoto ke-hittyi muototajuksi, joka ”on laatua tavallisen tietoaamisen tuolla puo-len”, kuten amerikkalainen taidehistorioitsija ja taiteentuntija Bernard Berenson (1948, 65) aikoinaan totesi. Hänen mukaansa taideteoksen muoto muuttuu laaduksi ja on sen tähden erotettava ääriviivojen sul-kemasta hahmosta (*shape*), jonka ”kaikki näkevät samanlaisena” (ibid.; Kuusamo 2005a, 30). Kaikki muodot eivät siis kelvanneet. Tästä jaotte-lusta tuli sinnikäs resepti vuosikymmeniksi vielä kauan Berensonin jäl-keenkin. Taiteellisen muodon käsite avautui vain vihityille, joihin Suo-messa kuului 1950-luvulla Alex Matson. Voimakas traditionvastaisuus vei modernistiset muototeoriat lähelle muoto-mystiikkaa.

Sama tendenssi näkyi myös Rudolf Arnheimin tavassa erottaa toisis-taan kuvatut piirteet (*shape*) ja muoto (*form*). *Shape* ymmärretään ku-vatun objektin spatiaalisiksi rajoiksi. ”Se on puhtaasti visuaalinen omi-naisuus.” Muoto taas ”ei ole puhtaasti visuaalista” (Arnheim 1966, 354; Kuusamo 2005a, 34). Muoto on siis jotakin sisäistä. Berenson meni jopa niin pitkälle, että katsoi muodon olevan sisältäpäin tulevaa sätei-lyä [*radiancance from within*]. (Berenson 1948, 65; Kuusamo 2005a, 35.) Modernismin aikana musiikki on toiminut muodon ideaalina esikuva-na aina Eduard Hanslickista ja Walter Paterista lähtien.

Romantiikan periodi pyrki subjektivisoimaan muodon idean. Or-ganistisen muototeorian paradoksi kuitenkin oli: mitä subjektiivisem-pi käsitys muodosta oli, sitä universaalisemmin hyväksyttävä siitä tuli (Kuusamo 2005a, 44–45). Nykyisin miellämme kuvan enemmänkin erilaisten visuaalisten kertomus- tai merkitysvoimien kentäksi, jossa ”kultainen leikkaus” tai jokin muu kuvan etukäteistä formaalia kohe-reNSSIA tukeva ajatus on menettänyt ajattomaksi julistetun vetovoiman-sa. Kuten Harold Bloom on todennut, muodon käsite on parhaimmil-

laan sekä kirjallisuudessa että kuvataiteessa lopulta ollut itsessään vain trooppi eli kielikuva (Kuusamo 2005a, 47).

*Tyylin* käsite, joka laajasti ymmärrettynä on romantiikan periodin pysyvä luomus, syntyi luokittelemaan kuvien/taideteosten kolmea suhdetta: henkilökohtaista tekemisen tapaa, tietyn kulttuuriperiodin vallitsevaa tapaa tehdä kuvia ja lopuksi kuvaan liittyvien ilmiöiden historian jäsentämistä. Tyylin käsite on salakavala, paljon kritikoitu, mutta jopa torjuttuna jatkuvasti käytetty teoskuvailun apuneuvo.

Tyylin voi määritellä toistuviksi samankaltaisiksi piirteiksi ryhmässä taideteoksia (Schapiro 1994, 51). Tyyliperiodi puolestaan tarkoittaa tiettyä ajanjaksoa hallitsevia tyylipiirteitä tai -skeemoja ja niiden suhdetta ajankohdan vallitseviin kulttuurisiin ideaaleihin ja ennakkoluulojärjestelmiin (Kuusamo 1996, 171). On myös totuttu erottamaan vallitseva periodityyli sen sisällä olevista eri tyyllillisistä virtauksista (*movement*).

Tyylin käsitteen erikoinen haastaja on ollut realismi. Kuvan mimeettinen järjestelmä voi olla niin uskottavan ”todentuntuinen”, ettei realistinen kuvaus näytä laisinkaan valinnalta – ja sen vastakohta puolestaan näyttäisi vain ”stilisaatiolta”. Antiikin Rooman veistosmuotokuvan todentuntuisuus ja jopa karaktäärien tunnistettavuus saa meidät edelleen hätkähtämään tai ainakin myöntämään, että kulttuurin traditiiossa on selvä jatkumo. ”Realistinen” ja ”realismi” ovat kuitenkin eri asioita (Rosen & Zerner 1983, 139). Vasta 1800-luvun alkupuolella filosofian käsite ”realismi” siirtyi alkavan uuden ihmiskuvauksen termiksi. Silti esimerkiksi 1400-luvun alankomaalaisesta maalauksesta käytetään luonnehdintaa realistinen kuvaus. Realismia onkin sanottu taiteen ”nollatyyliksi” (Sarapik 2003, 78). Realismi oli aina 1800-luvun lopulle melkeinpä synonyymi uudelle tavalle kuvata maailmaa. Boris Tomaševski viittaa siihen, miten realismista ja sen karakterisoinnista on usein tullut uuden tyyllitekijän arvokäsite. Pyrkimys realismisuuteen liittyi uudistukseen: ”Tästä syystä jokainen koulukunta, joka ilmoittaa korvaavansa vanhan taiteen, manifestoi aina jossakin muodossa ’uskollisuutta elämälle’ tai ’todellisuudelle’” (Tomaševski 2001, 185).

Kuvataiteesta realismisuuden vaatimus kuitenkin katosi abstraktismin myötä, ja uusi taidemuoto, elokuva, tuli mittapuuksi todenmukaisuuden tunnulle. Roland Barthesin mukaan yksinkertaisinkin toteava rea-

lismi perustuu kirjallisuudessa sopimuksille ja valinnoille. Samaa voi todeta sarjakuvan realismista ja sille kuuluvasta tyyppittelyn ajatuksesta. Realistinen kuvaus ja sen yhteyteen valikoitunut kuvalaji muodostavatkin suhteen, joka vaihtelee kiinnostavalla tavalla länsimaisen modernin ajan sisällä periodista toiseen. Myös ”valokuvan ontologia”, se, että jokainen valokuva on otettu jostakin olemassa olevasta kohteesta, on tehnyt realismista mediumiin sidotun ”nolla-tyylin”. Vaikka kuva median on riippuvainen omasta aineellisuudestaan, tätä aineellisuutta ei Mika Elo (2005, 35) mukaan huomaa, jos medium itsessään ei tuota hankaluuksia. Elo toteaaakin: ”mediat ovat läpinäkyviä niin kauan kuin ne toimivat.” Valokuvan medium-luonne onkin ollut moninainen haaste tutkimukselle (Elo 2005, 30–36).

*Kuvan rajausta ja sen reunavyöhykkeet.* Olemme tottuneet siihen, että kuvalla on suorakaiderajaus ja että tätä rajaa ei huomata. Se koetaan niin itsestään selväksi, että se on helposti ohitettavissa eikä siten aiheuta pohdintoja sen sopimuksenvaraisesta luonteesta. Kuitenkin tässä valitsee huomaamaton kontekstisidonnaisuus: jos kuva on kiinni esimerkiksi kehossa, emme vaadi sille ruuturajauksia. Jos taululla on kehykset, ne eivät tunnu kuuluvan kuvaan, vaan ovat sille ulkoista rajauksia. Vaikka ruuturajauksen rikkominen on ollut harvinaista länsimaisen taiteen historiassa gotiikasta lähtien, on ollut aikakausia, jolloin kuvan kehyksen ylitys on ollut yleisempää kuin muulloin. Esimerkiksi 1300-luvun firenzelaís-sienalaisissa freskoissa evankelistojen ojentelevat kädet ylittivät kuvan reunavyöhykkeen. Sikstuksen kappelin kattofreskossa Vatikaanissa (1508–1512) Michelangelo sijoitti alastomat enkelit (*ignudi*) kuvakenttien kulmiin niin, että niiden ojentelevat vartalot ylittivät illusorisesti ruuturajauksen. Rajaus oli jo itsessään illusorinen ja kuvasi suorakaiderakenteita, joiden keskeltä taivas näkyy. Manierismin taide 1500-luvulla ja barokki sen jälkeen seurasivat Michelangelon mallia.

Taulumaalaus on aina 1700-luvulta lähtien ollut ruuturajauksen itsestään selvää valtakautta, jota ei uhannut edes modernin maalaustaitteen vallankumous. Tämä kumous – hämmästyttävää kyllä – tapahtui kuvan ruuturajauksen sisällä, kubismista aina Malevitšin *Mustaan neliöön*. Kuvan reuna joutui hyökkäyksen kohteeksi vasta hyvin myöhään, muutamissa postmoderneissa teoksissa ja lopulta installaatiotaiteen esinekoosteissa.



Kuvan *parergoniksi* nimitetään sitä osaa kuvasta, joka jää pääaiheen reuna-alueelle, mutta kuitenkin kuvan reunan sisäpuolelle. Kysymyksessä on joko toissijainen kuva-aihe, kuten renessanssin maalaustaitteessa, jolloin käytettiin nimitystä *parerga*, tai sitten kuvan sisäinen marginaali, aiheen määrittelemätön laitavyöhyke (Kuusamo 1990, 65). Pääaiheen ulkopuolinen mutta kuvan reunan sisäinen vyöhyke jäi esimerkiksi kubismissa melko määrittelemättömäksi: aihe vain ”himmeni” kuvan reunaan kohti. Sekä spontanismi että myöhempi geometrinen taide ovat vastanneet tähän käsittelemällä koko kuvan pintaa tasa-arvoisena kokonaisuutena.

Valokuva vaikutti modernismin valtakaudella myös siihen, miten 1800-lukua edeltävien periodien maalauksia esitettiin taidehistoriallisissa julkaisuissa. Fresko-ohjelmia valokuvattiin taidehistorian yleisesityksiin taulumaalauksen ehdoin: otettiin kuva siten, että freskossa olevan kuvan ruuturajaus ja valokuvan ruutu yhdistyivät. Vasta 1980-luvun taidehistorian yleisesitykset vapautuivat tästä ja fresko-ohjelmia kuvattiin oppikirjoihin niin, että ohjelman kuvasarjat muodostivat kokonaisuuden. Tällä tavalla ruuturajaus ylitettiin ”metatasolla”.

*Perspektiivi ja tulkinnan perspektiivit.* Perspektiivi on alun perin renessanssissa kehitetty systemaattinen ja keinotekoinen konstruktio (*perspectiva artificialis*), joka kuvaa kaksiulotteisella pinnalla kuvatilän illusorisen syvyyden systemaattisesti pienenevinä yksikköinä. Erwin Panofsky on Ernst Cassireriin viitaten puhunut siitä, miten perspektiivi oli renessanssin kulttuurin ”symbolinen muoto” (Panofsky 1997, 40; Sepä 2012, 36–41). Jotta perspektiivin systematiikka paljastuisi ja kuvatut esineet pienenisivät korrektisti kohti illusorista horisonttia, tarvitsemme avuksi kuvattua arkkitehtuuria. Tämä todetaan valitettavan harvoin, koska edelleen on vallalla itsepintainen usko perspektiivin hallitsevuuteen kuvassa ja sen mekaanisesti määrittämään kerrontatilaan, aivan kuin tieteellinen perspektiivi apukonstruktiona ja kuvan monisyinen kerronta olisivat olleet riippuvaisia toisistaan – edes renessanssin aikana.

Usein perspektiivistä puhuttaessa viitataan vain keskeisperspektiiviin. Se, että perspektiivi on erikoinen sopimus, tulee ilmi silloin, kun kuvassa on kaksi perspektiivin katoamispistettä. Esimerkiksi kuvattaessa korttelia tai taloa kulman kohdalta rakennuksen kummankin puo-

len ääriiviivoja myötäilevät perspektiivin ortogonaalit kohtaavat kuvan vastakkaisilla puolilla. Näin syntyy kaksi perspektiivistä katoamispiis-tettä paljon puhutun keskeisperspektiivin sijaan (Panofsky 1997, 69–71, joka ei problematisoi asiaa). Tällainen tapaus samalla osoittaa sen, miten perspektiivin konstruktio on luonut erikoisen illuusion vahvojen geometristen koodien (kuten arkkitehtuurin suorakaiteiden) val-lasta kuvassa. Kuitenkaan kolmannen ulottuvuuden illuusio kuvassa ei ole kovinkaan usein riippuvainen perspektiivistä. Syvyydsilluusion syn-tymiseksi tarvitaan vain muutama kuvallinen vihje syvyydestä ja siihen liittyvistä objekteista, joiden tiedämme olevan kolmiulotteisia. Syvyyds-illuusion luomiseen ei aina tarvita edes kaikkien kuvattujen element-tien intervallien illusorista pienenemistä. Havainnossa (tieteellisellä) perspektiivillä ei lopultakaan ole suurta merkitystä. Usein luomme syvyydsilluusion muutamasta visuaalisesta vihjeestä käsin. Gombrich (1977, 205) toteaa: ”Viime vuosina on paljon kirjoitettu perspektiiv-istä ja tilanhahmotuksesta taiteessa, mutta katsojan osuus tilailluusi-on muodostumisessa on edelleenkin epätäydellisesti ymmärretty.” Hän viittaa perspektiivisiin silmäkääntötemppeihin, joita ovat harrastaneet esimerkiksi William Hogarth ja M. C. Escher. Gombrich (1977, 202) jopa uskaltaa sanoa, että esittävässä kuvassa ”tilaa ei ole koskaan kuvatu vaan tuttuja asioita (esineitä) tilanteessa”. Suomen kielen ilmaukset ”tila” ja ”tilanne” ovatkin sanavartaloltaan harvinaisen lähellä toisiaan. Jos ottaa perspektiivin liian vakavasti, jää huomaamatta, miten usko-mattoman monimuotoisia kerrontatapoja on olemassa oletetusta pers-pektiivistä huolimatta.

Hubert Damischin (1995, 48, 111, 124, 443) mukaan katsova sub-jekti asettaa itsensä keskeisperspektiivin pakopisteen funktioksi. Tästä on usein päätelty, että ”kartesiolainen subjekti” on syntynyt. Kuitenkin on todettava, että samainen subjekti voidaan asettaa kuvallisen kerto-muksen eri näkökulmien muodostumisen maastoon – jo ennen ”kar-tesiolaista” barokkia. Sitä paitsi kaksoisperspektiivin kerronnallisesti ”hajottava” vaikutus tunnettiin jo renessanssin aikana. Damisch (1995, 447) toteaa itsekin, että kuvien reuna-alueet voivat kantaa keskeisiä ker-ronnallisia merkityksiä. Kaiken kaikkiaan keskeisperspektiivin rooli on länsimaisessa kuvastossa jo jonkin aikaa nähty eräänlaisena representaa-

tioita kahlitsevana voimana. Usein ajatellaan, että perspektiivi tuottaa ”liikkumattoman ja ruumiittoman näkökulman kohteeseensa” (esim. Lehtonen 1994, 121). Kun katsoo tuhansia renessanssin ja barokin esityksiä, joissa perspektiivillä on vain apuneuvon rooli ja kuvat täyttyvät kehoista, joiden narratiivinen luonne nousee aivan keskeiseksi, tällainen lausunto saattaa näyttää abstraktiolta, jolla ei juuri ole kuvahistoriallista katetta.

Syvyysvihjeiden maailma on kulttuurisesti opittavissa. Tietokoneet eivät hevillä ymmärrä, mikä mustavalkoisissa grafiikanlehdissä on valkoista taivasta, mikä taas kuvattua valkoista veistosta. Kysymys on kulttuurin subjektin hienovaraisesta merkitysprojektioista. On oikeastaan outoa, miten kauan renessanssin jälkeen mimeettistä taidetta on selitetty perspektiivillä, vaikka sillä on ollut hyvin pieni merkitys kuvallisia kertomuksia, ikonografisia ohjelmia ja uusia kuvataiteellisia läpilyöntejä ajatellen. Kaiken kaikkiaan syvyysvihjeiden lukeminen tekee katsojan huomaamattoman aktiiviseksi kuvan merkityksenmuodostajaksi.

Tässä mielessä kuvan erikoinen yksityiskohta, mimeettinen särö tai Georges Didi-Hubermanin sanoin *symptomi*, oire, saattaa ratkaisevasti muuttaa kuvan totunnaisen lukuradan. Näin tapahtuu etenkin silloin, kun kuvaa luetaan tietoisena anakronistisesti eli historiattomasti. Tällöin lähtökohtana on, että kaukana historiassakin tehty kuva vaikuttaa edelleen nykyhetkessä (Didi-Huberman 2003, 41–42). Anakronistisen tulkinnan vahvuus on kuitenkin Didi-Hubermanin (2005) mukaan siinä, että se katsoo kuvan ”fenomenologisen nykyhetken” vastustavan aikaa. Tämä tarkoittaa, että satoja vuosia vanha kuva vaikuttaa myös ajassamme ja sillä voi olla melkein pä animoivaa merkitysvoimaa, joka vain lisääntyy uusien tulkintojen myötä. Tässä Didi-Huberman tulee yllättäen lähelle Gadamerin (2004, 39, 52, 58, 111–112) ajatusta universaalihermeneutiikasta, joka vastustaa historismia, sitä, että jokaista kuvaa olisi tulkittava ennen kaikkea tekoajan kontekstien mukaan. Vastustaessaan historiantutkimuksen objektivismia myös hermeneutiikka omaksuu ajatuksen ”tulkinnan uudelleen tuottavasta luonteesta” (Gadamer 2004, 58), tulkinnan perspektiivin muutoksesta.

*Katse.* Kuvan ja katseen erikoisia suhteita nykytutkimuksessa valaisee ehkä parhaiten ranskalaisen psykoanalyytikon Jacques Lacanin teoria

peilivaiheesta. Lapsi oppii 8–16 kuukauden iässä tunnistamaan itsensä peilikuvasta. Tunnistus on samanaikainen kielellisen kyvyn synnyn kanssa. Peili lahjoittaa varhaiselle minälle *imagon*: lapsi identifioi itsensä peilin kahdentaman kuvan kautta. Kun lapsen kuva vastintuu peilikuvassa, kysymyksessä on identifikaatio separaatiossa: ”tuolla” peilissä. Samalla peilikuva ruokkii varhaista narsismia. Ensimmäinen identifikaatio on kuitenkin Lacanin mukaan väärintunnistus: lapsen ego peilissä näyttäytyy aina fiktiivisenä, ideaaliegona. (Lacan 1977, 3–6.) Fiktiivinen subjekti on täyteläinen, lapsen oma subjekti taas jatkuvasti puutteen merkitsemä; se kaipaa myös äidin tai isän täydellisen subjektin tilaa. Lapsi astuu vanhempien katsomaan maailmaan, hän astuu näyttämölle ja katsoo jo katsottua maailmaa. Lacan (1973, 84) toteaa: ”Näen vain yhdestä pisteestä, mutta eksistenssiäni katsotaan kaikkialta”. Näin hän luo ajatuksen kuvasta, joka katsoo meitä. Hän erottaa katseen (ransk. *regard*, engl. *gaze*) silmästä, joka katsoo kuvaa vain yhdestä pisteestä: kuvallisen esityksen ”eteen” syntyy subjektin luomana *écran*, mentaalinen näyttö (engl. *screen*), joka määrää sitä, mitä ja miten katsomme katsottua kuvaa tai miten kuva ”katsoo” meitä (Lacan 1973, 96–97, 121). Teoria on hieman kompleksinen, mutta se luo kuvaa siitä, miten mentaalinen ”kangas” toimii etsittäessä merkityksiä ja samalla halun kohdetta. Lacanin erikoinen katseen teoria kohtaa katseesta määrittyvän kuvateorian. Kuva katsomisen kohteena onkin itse kohteen katse!

## Ikonografiasta merkijärjestelmäverantoihin

*Kuva ei koskaan ole yksinkertaista todellisuutta.*

Jacques Rancière (2007, 6).

Ikonografinen kuvantutkimus on ollut taidehistorian perinteistä maastoa. Ikonografia perehdyttää kuvien teemoihin – usein kirjallisten lähteiden ja aiempien kuvien pohjalta. Ikonografian alueeseen kuuluu myös tutkia sitä, miten sanalliset kertomukset, usein myytit, kääntyvät kuviksi. Tässä perinteinen ikonografia kohtaa semiotiikan, merkitysten ja merkkien teorian: millä keinoin minäkin aikakautena sanallinen tarina muuttuu kuvaksi tai kuviksi? Vaikka ikonografia keskittyy tutkimaan

ns. kuvan sisältömaailmaa, se on usein tarkoittanut keskiajan, renessanssin ja barokin taiteen kielellisten sanomien välittymistä kuvan maailmaan. Toinen ikonografian keskeinen alue on se, miten jokainen kuva on jotakin velkaa edeltävillä kuvilla, miten kuvat kommentoivat aiempia kuvia. Puhutaan kuvatoposten eli tiettyjen kuva-aiheiden jatkumoisista (jopa tiettyjen eleiden tasolla), ikonografisten tyyppien historiasta tai kuvien vaellushistoriasta. Edellä viitattiin jo esimerkiksi asetelmien monimuotoiseen ja kameleonttimaiseen historiaan. Tässä mielessä tietyt kuva-aiheet saattavat raivata tiensä läpi erilaisten tyylien mukautuen niihin ja periytyen erilaisiin kuvalajeihin ja mediumeihin.

Ikonografinen tutkimus on perinteisesti poikennut kuvan formaalisesta tutkimisesta. Ikonografia on ollut kiinnostuneempi siitä, millaisten aiempien kuvamallien ja kerronnallisten teemojen lopputulos kuva on, kuin siitä, millainen muotoesteettinen konstruktio se on. Ikonografian intressinä on ollut enemmänkin selvittää kuvien kollektiivista kulkeutuneisuutta ja riippuvuutta kulttuurin muista tekstijärjestelmistä kuin miettiä, onko kuva esteettisesti tyydyttävä. Tässä mielessä ikonografia tavallaan on ollut lähellä vertailevaa kulttuuriantropologiaa, vaikka suuntauksen pääedustaja Erwin Panofsky ei oikeastaan koskaan kirjannut ylös tätä yhteyttä (Panofsky 1955).

Feministinen tutkimus on puolestaan tuonut kuvien ikonografiseen tutkimukseen aivan uuden ulottuvuuden, joka oli kyllä ”nähty”, mutta poissuljettu: sen miten eri aikojen ikonografioissa sukupuolihierarkia ja sen eri määreet ovat näytelleet suurta, jopa eräänlaista perusikonografista roolia. Viime aikoina on myös tutkittu esimerkiksi seksuaalisuuden ikonografian muutoksia. Jokainen uusi tutkimussuuntaus löytää historiasta omat ikonografiset teemajuonteensa.

Erwin Panofskyn esiin nostama ikonologian käsite on osoittautunut erittäin ongelmalliseksi. Hänelle se merkitsi ikonografisen tutkimuksen korkeampaa askelta: taideteosta tutkitaan ”kulttuurisena symptomina tai symbolina”, jolloin se kohtaa aikakauden vallitsevat ”symboliset muodot” (Panofsky 1955, 30, 38–39). Kuitenkin Panofskya on arvoiteltu siitä, ettei hän koskaan oikein onnistunut näyttämään, mitä tämä käytännössä tarkoitti. Jonkin aikakauden maailmankuva ei välttämättä myöskään redusoidu periodin vallitsevaan filosofiseen oppijärjestel-

mään. Panofskyille jäi aina hieman hämäräksi, miten nämä ”symboliset muodot” ilmenevät (Kuusamo 2011, 64–66). Tässä esityksessä ikonologia ymmärretään pääasiassa eri aikakausien ikonografisten systeemien vertailuksi. Voimme katsoa, miten renessanssin kuvajärjestelmä vertautuu romantiikan ajan vastaavaan järjestelmään (ns. uudet aiheet romantiikassa ja realismissa) tai miten barokin kuvasysteemi vertautuu aikamme mainoskulttuurin tai käyttökuvan moniehtoiseen järjestelmään – etenkin kun viime aikoina barokkikin on nähty ”massakulttuurina”.

Ikonografisten tyyppien historia ja tyyliperiodin suhde on vastakkainen. Tyyliperiodi on ainutkertainen, kun taas tietty kuvatyyppi (esim. Orfeus, lepäävä Venus, Victoria-hahmo) vaeltaa kuvahistoriassa raivaten omaa väyläänsä ja esiintyen eri tyylien ”puvuissa”. Eri kuva-aiheiden eli toposten historia antaakin kiinnostavan näkökulman kuvien jatkuvuustekijöiden tarkasteluun ja samalla siihen, miten tietty topos siirtyy kulttuurialueelta toiselle muuntuen ja samalla siirtäen tiettyjä tunnistettavia piirteitä periodista ja maantieteellisestä alueesta toiseen. On myös tutkittu kuviin eri aikoina investoituja päätösmuotoja ja miimisten eleiden jatkuvuustekijöitä (Warburg 1999). Itse asiassa kuvan vaellushistoria parhaimmillaan tuottaa synkronisia аспектеjä kuvien historiaan: voimme yhden kuvamuodon kautta nähdä eri aikakausia läpäisevän ja niitä yhdistävän kuvallisen ”hahmotunnelin”.

Voidaan puhua myös mediumin ikonografiasta, siitä, miten jokin kuvatopos saattaa omaksua uuden tyyliperiodin saatossa uuden mediumin, jonka kautta laji tulkitaan. Siten uusi medium saattaa väistämättä tematisoida myös toposta. Esimerkiksi antiikin kuvataiteen Orfeus-teema muuntuu romantiikan aikana oopperan lajin uuden näyttämöllisyyden (medium) kautta siirtyäkseen myöhemmin elokuvan topokseksi Jean Cocteaun filmeissä. Ikonografisten kuvatyyppien muuntuvuus on osoitus kuvien kameleonttimaisesta luonteesta ja siitä, miten kuvat usein muokkaavat toisten merkkijärjestelmien (sanat, ääniyksiköt) ilmaisu-kokonaisuuksia omaan käyttöönsä.

Perinteinen ikonografia ei problematisoinut kuvien ja sanojen suhdetta merkkijärjestelmien välisten erojen tasolla. Vasta strukturalismi ja semiotiikka keskittyivät valottamaan kuvien ja puhutun / kirjoitetun kielen suhteita. Kuvat ja sanat ovat merkkijärjestelminä hyvin erilaisia.

On usein puhuttu siitä, että kuvan täytyy päästä eroon kielen tyrannias-  
ta ja itsenäistyä, minkä se sitten tuntuikin tehneen viime vuosisadan ku-  
vataiteellisen modernismin kaudella. Kuitenkin kuvan ja kielen välisissä  
suhteissa on näkymätöntä liimaa; mitä voimakkaammin kuva halusi it-  
senäistyä sanoista riippumattomaksi järjestelmäksi, sitä enemmän tästä  
prosessista kirjoitettiin (Mikkonen 2005; Kuusamo 1990). Kun mini-  
malismi 1960-luvulla halusi luopua kaikista merkityksistä, asiasta seura-  
si enemmän kuin koskaan sanallista polemiikkaa (Battcock 1995).

Yliä jokin aika sitten ajateltiin, että kubismi toi sanat takaisin ku-  
vaan ensimmäistä kertaa sitten keskiajan. Ei huomattu, että kun sana  
esiintyy kuvassa, se on kuvansisäinen kuva sanasta, sanan kuva kuvas-  
sa. Kuvalle on tässä mielessä mahdollista mielin määrin sulattaa toisia  
merkkijärjestelmiä osiksi sen omaa järjestelmää.

Sanat puolestaan voivat tuoda kuvan moniaististen mielikuvien maa-  
ilmaan. Kun kuvailemme esittävää kuvaa tai nonfiguraatiivista taidetta,  
käyttämämme sanat viittaavat kuin huomaamatta eri aistimien alueille.  
Puhumme esimerkiksi hiljaisista asetelmista, meluisista sotakuvista tai  
rikinkatkuisista helvetinkuvista. Sijoitamme paljastavasti synesteettisiä  
ominaisuuksia kuviin ja siten samalla ujutamme niihin kielellisesti ko-  
kemiamme elämymaailman rakenteita. Sama koskee kuvataidekritiik-  
kiä. Kun modernismissa kuva haluttiin totaalisesti itsenäistää ”kertovas-  
ta kuvasta” abstraktiksi, puhe abstraktin kuvan puolesta lisääntyi, jopa  
siinä määrin, että sen kirjallinen puoltamisdiskurssi maalasi sanoilla ”ei-  
esittävät” kuvat ”umpeen”. Näin Tom Wolfe ilmaisee asian vuonna 1975  
ilmestyneessä teoksessaan *The Painted Word* ja jatkaa: moderni tai-  
de tuli ”täysin kirjalliseksi” ja vain kuvitti teoreettisia tekstejä. (Wolfe  
1989, 6–7.) Sanat peittivät alleen ”puhtaan taiteen”.

Kuvan suhteet muihin merkkijärjestelmiin muuttuivat varhaisen  
modernismin aikana. Musiikista tuli puhtaan taiteen keskeinen mitta.  
Tämä korostui Walter Paterista 1800-luvun lopusta lähtien ja huipentui  
Maurice Denis’n, Paul Gauguinin ja Wassily Kandinskyn ajatuksiin ku-  
vasta musiikin kaltaisena värien ja viivojen järjestelmänä, jossa rakenne-  
viittaukset ovat sisäisiä. Siten hahmoteltiin ”kompositionaalista maalaa-  
mistä” musiikin esikuvallisuuden hengessä. Musiikki-viitteet eivät olleet  
niinkään ”kirjallisia” vaan ajatuksia taiteen ideaalisista rakennesuhteis-

ta. Tässä mielessä luotiin uusi rakenne-ideaaliin nojautuva ”taiteellisuuden ikonografia”, joka viittasi hyvin yleisellä tasolla toisen merkkijärjestelmän idealisoiutuihin esteettisiin periaatteisiin.

Kuvamaailman sähköinen medioituminen on saattanut myös aiemmat ikonografiset lähestymistavat uuden punninnan kohteeksi. Siten kulttuurin kuvallistuminen on tapahtunut äänen ja sanojen voimalla. Kuvallistuminen on äänekäs, ellei meluisa tapahtuma, jossa koko aiempi ikonografia on menettänyt osan iskukykyään ja korvattu uudentyypisellä synesteettisellä ikonografialla. Audiovisuaalisten viestimien kehittyminen on luonnollisesti asettanut kuvan ja sanan eroja korostavan kielipelin uuteen kontekstuaaliseen valoon, jossa yksi merkki- ja merkitysjärjestelmä voidaan yhä hienovaraisemmin korvata toisella tai jossa yhtä merkkijärjestelmää on yhä vaikeampi erottaa toisesta.

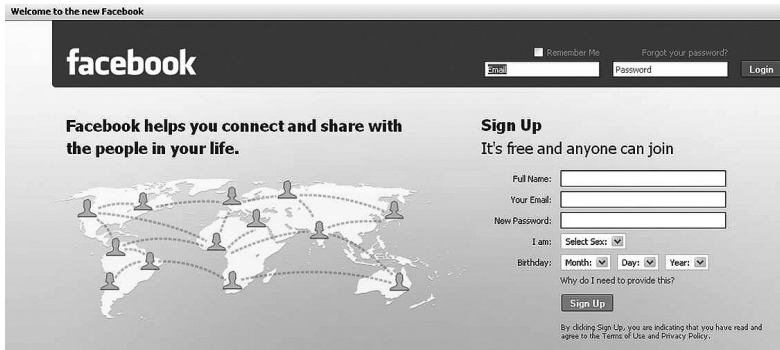
## Kuva ja media

Kuva Facebookin tunnetun logon alapuolella (kuva 2) ja käyttäjien sosiaalisia aktiivisia yhteyksiä kautta maapallon havainnollistava kaavio (kuva 3) kertovat paljon myös nykypäivän kuvien globaaleista liikeraidoista. Kuvat liikkuvat, ehkä enemmän kuin vähemmän vapaasti, mutta yhtä kaikki ne kulkevat paikasta toiseen.

Näin ei kuitenkaan ole ollut aina, sillä pitemmässä perinteessä kuvia on alkuaan ollut mahdollista vain *varastoida*, säilyttää. Kuvallinen kulttiesine saattoi kulkea mukana paikasta toiseen, mutta sitä ei välttämättä ehdoin tahdoin esitelty kaikille. Kuvalla oli siis aina paikkansa: temppeleissä, kappelissa, kirkossa tai sittemmin museossa. Nähdäkseen tällaisen kuvan sitä piti matkustaa katsomaan. Ennen siis menttiin kuvan luo, ei päinvastoin. Kuva ei liikkunut, katsoja liikkui. Miten ja missä vaiheessa tämä periaate on kääntynyt toisinpäin?

Kuvan ”esikuva” tässä perinteessä on kirjoitus. Kirjoitusrullien ja sittemmin kirjojen muodossa kirjoitukset matkustivat (lähes) vaivatta paikasta toiseen. Kulttuurin visualisoinnissa on siis kyse siitä, miten kuva vähä vähältä alkaa tehdä saman kuin kirja: mediakulttuuri alkoi visualisoiutua siinä vaiheessa, kun kuvat fyysisinä esineinä alkoivat liikkua aiempaa vilkkaammin.





Kuva 2. Facebookin verkkoliikennettä kuvaava kaavio. <https://www.facebook.com/>



Kuva 3. Facebookin tosiasiallista verkkoliikennettä joulukuussa 2010 esittävä kaavio. [https://www.facebook.com/note.php?note\\_id=469716398919](https://www.facebook.com/note.php?note_id=469716398919)

Tältä kannalta kuvan ympärille rakentuva mediakulttuuri – tai toisin sanottuna kuvakulttuuri, joka medioituu – alkoi muotoutua siinä vaiheessa, kun irtauduttiin ajatuksesta, jonka mukaan kuvan on syytä tai toisesta *oltava* tietystä paikassa. Mahdollisuus siirtää kuvia paikasta toiseen tietysti oli vastaavasti vaikuttamassa siihen, että tuosta edellä mainitusta ajatuksesta voitiin irtautua. Sikäli kuin kuvia oli mahdollista siirtää paikasta toiseen – kuin kirjoja –, niiden ei enää tarvinnut olla tietyissä paikoissa kuten tempeleissä, kirkoissa tai museoissa. Se, että nii-

tä voitiin siirtää paikasta toiseen, edellytti *aineellista* perustaa, jonka ansiosta tuollainen liikuttelu tuli mahdolliseksi.

Ensinnäkin, kuvat alkoivat liikkua, kun niitä voitiin tallentaa ja monistaa. Ensimmäinen ”tekninen media”, joka toteutti sen, että ympäröivä luonto voi tallentua kuvaksi ja myös sen, että näin muodostettu kuva oli mahdollista säilöä ja kuljettaa paikasta toiseen, oli *camera obscura*, ”hämärä huone”. Sen periaatteen selitti jo Aristoteles, jolle ”hämärä huone” oli tekniikka tutkia auringonpimennyksiä. Tähän periaatteeseen liittynyt tieteellinen (ja magiaan kallellaan ollut) tutkimus varsinaisesti virisi vasta 1500-luvun Italiassa, ja keskeisiä nimiä tässä suhteessa olivat Giambattista della Porta ja Leonardo da Vinci.

Perspektiivi-näkemisen (olemukseltaan puhtaasti geometrinen) periaate standardisoi näkemisen ja koului tämän taidon levittämällä kvalifikaatioita erilaisin tarkoituksin ja erilaisia kanavia pitkin. Niistä kulttuurisesti kenties tärkein oli tieteellinen (etenkin lääke-, luonnon- ja teknis-tieteellinen), mutta populaarissa mielessä näitäkin tärkeämpiä saattoivat olla magian ja uskonnon tarpeet. Tosin monesti nämä puolet – tiede ja magia – eivät olleet ollenkaan kaukana toisistaan, pikemminkin päinvastoin. Eräs esimerkki ovat 1500- ja 1600-luvuilla ilmestyneet kuvakirjat, joiden aiheena on ihmisruumis ja sen anatomia tekijöinä mm. Ambroise Paré ja Andreas Vesalius. Toinen esimerkki vastaavasta perinteestä ovat eläin- ja kasvikuvastot, joita alettiin julkaista samoihin aikoihin. Näistä tuore, kotimainen esimerkki on Antto Leikolan kirja *Norsusta nautilukseen – Löytöretkiä eläinkuvituksen historiaan* (2012).

Miten siirtää *camera obscuran* geometrinen automatismi muuhun mediaan aikana, jolloin ainoaa muuta mediaa oikeastaan oli paperi? Ratkaisun kehitti Leon Battista Alberti periaatteenaan taltioida maisemakuva osista koostuvana kokonaisuutena, kaivertaa se soveliaaseen ”painolaataan” (kuten piirroksena puulle tai kuparilevylle), josta kuva oli sitten ”tulostettavissa” ja kopioitavissa (ainakin periaatteessa) loputtomiin.

Käsin kopioidut ja kuvitetut kirjat olivat alkaneet muuttua kirjapainoteknologian käyttöönotton myötä 1400-luvun puolivälin jälkeen, jolloin teksti alkoi pilkkoutua irtoneisista kirjasimista koostuvaan perusrakenteeseen. Samoihin aikoihin Alberti pilkkoi ikkunansa ääres- sä kuvapinnan erillisiin osiin visuaalista taltioimisprosessia helpottaak-

seen. Periaatteen sovelluksia tutki ahkerasti myös Albrecht Dürer, ja sen uudempia ilmentymiä voisi olla esimerkiksi Peter Greenawayn elokuva *Piirtäjän sopimus* (*The Draughtsman's Contract*, Iso-Britannia 1982), jossa menetelmää havainnollistetaan useaankin otteeseen.

Kuvitettu oppikirja – kuten Vesaliuksen anatomian opas tai aika-kauden eläinkirjat – mahdollisti myös itseohjautuvan opiskelun. Tahot (kuten kirkko), joiden mielestä kaikkalainen ”itse-ohjautuminen” oli epäilyttävää, eivät olleet erityisen ilahuneita tästä uudesta tekstuaalisvisuaalisesta mediasta, kuvitetusta tietokirjasta.

Toisekseen, kuvat alkoivat liikkua, kun niitä voitiin esittää eri paikoissa. *Camera obscura* ja Albertin ”ikkunaperiaate” mahdollistivat kuvan teknisen tallentamisen, kirjapaino taas sen monistamisen ja varastoinnin. Näissä yhteyksissä kuva kuitenkin yhä oli tekstin seuralainen, ellei peräti alamaainen – ainakin verrattuna sellaiseen perinteiseen kuva-aineistoon, joka edelleen vaikutti temppeleissä, kirkkoissa ja luostareissa. Kielen ohella kuva oli siis edelleenkin joko jumalanpelon tai tiedon ja oppimisen lisäämisen renki. Kirjauskontojen kuvakielteisyys tarjosi omalta osaltaan tukevan maaperän kuvien säännöstelylle.

Miten irrottaa tätä massatuotettua teknistä kuva-ainesta tekstistä, ja miten saada myös tälle kuva-ainekselle sentyypistä kohtelua, kiinnostusta ja vaikutuksia kuin mitä ”itsenäisellä” kuva-aineksella oli? Tarvittiin esitysjärjestelmä, jonka keinoin tätä kuvastoa oli mahdollista esittää isompana ja laajemmalle yleisölle kuin yksittäisille kirjanlukijoille tai muutamille kuvankatsojille kerrallaan. Syntyi taikalyhty eli *laterna magica* – joka, samoin kuin sittemmin *camera obscurakin* – oli riippuvainen linssiteknologiasta. Sehän vastaavasti oli alkanut aktiivisesti muotoutua 1600-luvun alkupuolella saaden aikaan mittavaa kehitystä myös mikroskooppien ja kaukoputkien kohdalla. Nämä kehittelyt loivat pohjan taikalyhdyn menestykselle 1600-luvun puolivälistä eteenpäin aina 1800-luvulle saakka.

Näkökentän laajeneminen 1600-luvulla oli suuri tekninen mullistus: mikroskooppien avulla nähtiin entistä pienempään ja kaukoputkien ansiosta entistä isompaan ja kauemmas. Näkemäalue laajeni, mutta se myös olennaisesti terävöityi. Taikalyhdyn elimellisin käyttö kuitenkin oli jälleen uskonnollisen ”kasvatuksen”, markkinahuvien ja taikatemp-

pujen, toisin sanoen kiihotuksen ja pelottelun, enemmän kuin tieteen ja tutkimuksen alueilla.

Näin ollen taikalyhty mahdollisti niin kuvien kuin niiden mukana kulkeneen sekä uskonnollisen että muunkinlaisen propagandan liikkumisen entistä rivakammin. Taikalyhtyesitysten kuvavisällöissä keskeinen materiaali oli paholaisia, örkkejä, kummituksia ja ylipäättään outouksia, joita kammoksuttiin mutta joita samalla himoittiin nähdä. Romantiikan runous ja kertomusperinne 1800-luvun tietämissä on tämän perinteen kirjallinen seuraus ja samalla kiteytymä, joka jo näyttää suuntaa vajaan sata vuotta eteenpäin eli elokuvaan ja sen alkuaikoihin. Sekä kirjoittajalle että lukijalle romantiikan runo oli visuaalinen hallusinaatio, jonka aikaansaamiseksi oli käytetty kielen keinoin kaikki *camera obscuralle* ja *laterna magicalle* tyypilliset trikit.

*Camera obscura* siis oli tavallaan visuaalinen vastaanotin siinä missä taikalyhty taas oli visuaalinen lähetin. Edellinen otti vastaan (ja taltioi) kuvia siinä missä jälkimmäinen heijasti ne isompina, kirkkaampina ja myös elävämpinä. Tässä jatkumossa 1820-luvun jälkeen nopeasti kehittyvä valokuva vain yksinkertaisesti mekanisoi *camera obscuran* toiminnan: kuva tallentui ”automaattisesti” eli valon aiheuttamien kemiallisten reaktioiden seurauksena. Valokuvan keksimisen parissa ahertaneet (kuten Nicephore Niepce ja varsinkin Louis Daguerre) eivät niinkään olleet kiinnostuneet mahdollisuudesta kuvien varastointiin tai siirtoon paikasta toiseen, vaan siitä, että ”ohikiitävän reaalisen hetken” voisi tallentaa ”ikuisiksi ajoiksi” juuri sellaisena kuin se tapahtui.

Myös katsojan ja kuvan välinen suhde oli kiinnostanut jo pitkään alan keksijöitä. Panoraama-rakennelmat veivät katsojansa pyöreään tilaan, jossa oli mahdollista liikkua ja kuvitella näkymä aidon ja oikean kaltaisena maisemana. Tuollainen rakennelma saattoi olla pysyvästi tietyssä paikassa, tai sitten – kiertävän tivolin tapaan – se voitiin pystyttää aina haluttuun tilaan. Toisentyypinen toden tunnun simulointi toteutui sittemmin stereoskoopissa, jossa kahden hieman toisistaan poikkeavan kuvan rinnakkaisuudella tuotettiin kolmannen ulottuvuuden illuusio: katsoja vaikutti paikantuvan visuaalisen, kolmiulotteisen tilan sisään. Daguerren valokuvat olivat vielä uniikkeja, mutta Henry Fox Talbot keksi negatiivin, josta positiivi-valokuvia oli mahdollista ve-

dostaa. Valokuvaus oli valmis massojen käyttöön. Tai ei ehkä ihan vielä, sillä tarpeellinen laitteisto oli vielä aika arvokasta – vasta Kodakin pokkarikamera 1880-luvulla toi valokuvan laajempienkin kansankerrostien ulottuville. Valokuvista kuitenkin puuttui jotakin (jotta ne olisivat voineet täyttää Daguerren toiveen) – niistä puuttui liike (värien puutumista ei kauheasti korostettu... eikä äänenkään) – kunnes kehkeytyi ”elävä kuva”, elokuva, 1800-luvun kahden viimeisen vuosikymmenen kuluessa. Toki senkin erilaisia mekanismeja monessa mielessä edelsi joukko erilaisia kuvan ja liikkeen yhteyksiä ”tutkineita” keksintöjä kuten thaumatrooppi, zoetrooppi, praksinoskooppi ja phenakistiskooppi.

Elokuvakoneisto tavallaan yhdisti aiemmat taikalähdyt ja liikelelujen periaatteet ja lisäksi teki liikkeen havaitsemisesta automaattista. ”Äänekkääksi” elokuva tuli 1920-luvun lopulla ja alkoi ”värjäytyä” pian tämän jälkeen niin, että 1950-luvun myötä enemmistö tuotetuista uusista elokuvista oli jo ääni- ja väri- ja laajakangasversioita – juuri sopivasti vastareaktionäytteenä samaan aikaan vaikutusvaltaansa kasvattaneelle televisiolle. Se taas ei koskaan oikeastaan ollut mykkä (koska syntyi radiosta) ja sai väritkin aika nopeasti – samoin kuin sellaisen teknologisen perustan (video 1980-luvulta alkaen), että siitä muodostui ainakin hetkeksi keskeisin audio-visuaalisen kulttuurin medium.

Kaikki edellä mainitut kuvan varastoimisen, siirron ja esittämisen vaiheet ovat lopulta yhdentyneet yhteen laitteeseen eli tietokoneeseen, jonka nimellä tässä muodossa on aika vähän tekemistä kuvallisuuden kanssa – ehkä sikäli kyllä oikeinkin, että sehän on kehittynyt salakoodien purkamisen ja teksteinä kirjoitettujen ohjausviitteiden varassa, ei erityisesti kuvavälineeksi. Mutta mediakuvaväline siitä on tullut viimeistään siinä vaiheessa, kun ns. älypuhelimia ja tablettitietokoneita eli ”hiplareita” on alettu varustaa kameroilla ja korkean resoluution kosketusnäytöillä.

Kuvan medioitumiskehitys on siis kulkenut temppeleistä tablettiin. Se on tavallaan alkanut tiettyssä ainutkertaisessa paikassa olleesta palvelonnan esineestä ja päätyneet (ainakin toistaiseksi) mobiililaitteen numeraaliseksi bittikoodiksi. Muutosprosessin seurauksena kuvaa on mahdollista säilyttää, muokata, esittää ja katsoa sekä liikutella paikasta toiseen lähes mielin määrin. Ainakin silloin, kun se on – kuten teki-

jänoikeuksista muistuttava sanonta kuuluu – tarkoitettu vain yksityiseen käyttöön.

## Kirjallisuuden kuvakielestä

Kuvataiteen vastaanottajina me tarkastelemme usein konkreettisia, visuaalisia kuvia, joiden värit ja muodot puhuttelevat näköaistiamme. Myös sanataiteen ja erityisesti lyriikan yhteydessä on totuttu puhumaan kuvista ja kuvakielestä. Kuvallisuutta voidaan pitää kaikkeen kielenkäyttöön kuuluvana piirteenä: käytämme sellaisia arkisia ilmauksia kuin ”pöydänjalka”, ”kuunsirppi” tai ”pajunkissa” ajattelematta niiden metaforista luonnetta. Myös monimutkaisista ja abstrakteista asioista puhuttaessa turvaudutaan usein havainnollisiin, konkreettisiin kielikuviin. Kognitiivisen metaforateorian mukaan tämä on keskeinen arki ajattelumme ja kielenkäyttömme piirre, jonka avulla mallinamme, käsittelemme ja luokittelemme kokemuksiamme lähtien liikkeelle havainnollisista ja konkreettisista asioista. Näin kaikessa kielenkäytössä yhdistyvät sekä käsitteellinen että kuvallinen tapa hahmottaa asioita. (Krappe 2007, 150–151; Haapala 2013, 209.) Kuvakielen käyttö avaa tällöin vaikeaselkoista asiaa, ajatusta, tunnetta tai kokemusta helpommin käsitettäväksi ja hahmotettavaksi ja antaa sanallisen ilmaisun jollekin, joka on muutoin vaikeasti määritettävissä.

Kuvallisten ilmausten tihentynyttä käyttöä voidaan pitää erityisesti lyriikan lajityypillisenä piirteenä (Haapala 2013, 208). Runoissa kuvailmaisut luovat uusia ja yllättäviä merkityksiä limittyen toisiinsa ja arkikieldestä poikkeaviin lausekuvioihin luoden näin verkostoituvia, laajenevia merkitysyhteyksiä, joita lukijan on avattava ja tulkittava. Kuvailmaisujen aikaansaamat rinnastukset ovat usein yllättäviä, totunnaisia merkityksiä laajentavia tai siirtäviä. Runokuvat avaavat silmämme näkemään totutun asian tai ilmiön oudossa ja oivalluttavassa valossa. Kuvakielisyyys lisää näin runon tulkintojen runsautta ja moniselitteisyyttä. Kuvakielisyyys ilmenee runossa monella tavalla. Tässä tekstissä tarkastellaan keskeisiä kuvakielisyyden muotoja: kuvaa, metaforaa, metonymiaa ja symbolia.

Runossa ilmenevä *kuva* (josta käytetään myös nimitystä *puhdas kuva*) voidaan lukea sellaisenaan, kirjaimellisesti, antamatta sille kuvaannollista, vertauskuvallista tai symbolista merkitystä. Kuvassa keskeistä on sanallinen visualisointi. (Haapala 2013, 218.) Ilmaisulla luodaan mielikuva maisemasta, ihmisestä tai jostain konkreettisesta esineestä tai tilanteesta. (Ratia 2007, 127.) Keskeistä on tarkka havainnointi ja aisti-vaikutelmien synty kuvattavasta kohteesta. Tähän ei tarvitse liittyä mitään vertauskuvallista tai symbolista merkitystasoa. Esimerkiksi japanilaisessa tanka- ja haiku-runoudessa ja vanhassa kiinalaisessa runoudessa kuvataan luontoa usein käyttämällä puhdasta kuvaa, mutta siihen yhdistyy aforistisia piirteitä, jotka tukevat runon välittämää tunnetilaa ja ihmisen elämään liittyvien teemojen käsittelyä. 700-luvulla eläneen Hitomaron viisirivisessä tankassa (Anhava 2000, 23; suom. Tuomas Anhava) luodaan kuva syksyisestä kuutamosta, johon nivoutuu muisto vastaanvanlaisesta aiemmasta hetkestä, jonka runon puhuja on jakanut ystävänsä kanssa. Runossa korostuu yksinäisyyden ja menetyksen kokemus:

Kuutamo. Syksy.  
Aivan kuin viime vuonna  
syys, kuu paistoi ja  
sinä olit kanssani.  
Siitä on monta vuotta.

Puhdas kuva tuo runoon kohteen välittömän läsnäolon tunteen. Tämän välityksellä lukija tavoittaa tihentyneen hetken, kokemuksen tai tapahtuman. Näin kuva luo ja esittää ikään kuin oman maailmansa ja todellisuutensa lukijan tavoitettavaksi. (Ratia 2007, 128–129.)

*Metaforaa* (kr. *metapherein*, siirtää) pidetään usein lyriikan keskeisimpänä kuvallisuuden muotona. Metaforassa sanaa käytetään sen kirjaimellisesta merkityksestä poikkeavalla tavalla. Asiaa kuvataan ilmauksella, joka on peräisin toisesta asiayhteydestä, siten, että syntyvä rinnastus on yllättävä, mutta kuvan ja kuvattavan välillä on kuitenkin jokin samankaltaisuus. Esimerkiksi arki-ilmauksessa ”pajunkissa” yhdistyy kaksi eri ilmiötä, joilla ei ole sinänsä mitään yhteyttä toistensa kanssa: paju ja kissa. Pajun kukinto muistuttaa kuitenkin kissan samettisen pehmeää turkkia.

Edith Södergranin runossa ”Lapsuuteni puut” (”Min barndoms träd”, Södergran 1980, 124; suom. Uno Kailas), joka ilmestyi alun perin postuumisti vuonna 1925, kuvataan metaforisesti aikuiseksi kasvuun liittyvää tuskaa ja lapsuuden viattomuuden kaipua:

Lapsuuteni puut ovat korkeina ruohikolla  
 pudistaen päitään: mitä on sinusta tullut?  
 Pylväsrivit seisovat kuin nuhteet: sinä kuljet  
                                 allamme arvottomana!  
 Sinä olet lapsi ja sinun pitää pystyä kaikkeen,  
 miksi olet kahlehdittu taudin sitein?  
 Sinusta on tullut ihminen, vieras ja vihattava.  
 Kun olit lapsi, puhelit meille pitkiä puheita,  
 katseesi oli viisas.  
 Nyt me tahdomme sanoa sinulle elämäsi salaisuuden:  
 kaikkien salaisuuksien avain on ruohossa vaapukka-  
                                 töyräällä.  
 Tahtoisimme työtäistä sinua otsaan, nukkuja,  
 tahtoisimme herättää sinut unestasi, kuollut.

Södergran käyttää runossa erityistä metaforan alalajia *personifikaatiota* eli elollistamista käyttäessään kielikuvaa puista, jotka pylväsriveinä kohoavat pieneksi itsensä tuntevan ihmisen ylle ja moittivat tätä siitä, millaiseksi hän on aikuiseksi kasvettuaan muuttunut: jotain on kadonnut lapsuuden myötä, jokin kokemisen tai tuntemisen tapa. Runossa esiintyy myös metafora ”salaisuuksien avain”, joka löytyy ruohikosta, kuten lapsuuden aarteet. Runossa puhuteltava henkilö on myös ”nukkuja” ja ”kuollut”, joka pitäisi herättää unestaan näkemään niitä asioita, joita hän aikuisena ei ole enää kyennyt näkemään kuten lapsena. Ilmaus ”kahlehdittu taudin sitein” on myös metaforinen ja vahvistaa vaikutelmaa sairauden ja toisaalta myös aikuisuuden rajoituksista puhuteltavan elämässä. Metaforat luovat runossa yhteyksiä lapsuuden kokemistavan ja nykyisen aikuisuuden välille: lapsuuden kokemukset ja aikuisuus käyvät vuoropuhelua.

Kun metaforassa luodaan uusia yhteyksiä eri ilmiöiden välille, hyödynnetään *metonymiassa* asioiden läheistä yhteenkuuluvuutta. Usein metonymiassa osa esittää koko kokonaisuutta tai kokonaisuus esittää



jotain sen osaa. (Kesonen 2007, 167.) Esimerkiksi arkikielessä voimme sanoa kuunnelleemme tänään J. Karjalaista, kun olemme kuunnelleet ”Ankkurinappia” tai joitain muita hänen laulujaan. Vaikka metonymia perustuu tuttuudelle, se voi auttaa näkemään asioita ja ilmiöitä uudella tavalla. Usein metonymisuus voi myös laajeta koko runoon muodostaen siihen jatkuvuutta, läheisyyden ja yhteenkuuluvuuden verkostoja. (Kesonen 2007, 186.) Latvialaisen Amanda Aizpurieten (2006, 79; suom. Jatta Krug) alun perin vuonna 1999 ilmestyneessä runossa käsi edustaa koko ihmistä, ja ilmaisu laajenee rakkauden ja yhteenkuuluvuuden kuvaksi:

Käteni, joka sormusta pelkää  
ja rakastuu lumihitaleisiin,  
leijaili sanojen ja vuosien halki  
sinun käsiisi.  
Lento on päättynyt. Hyväily.  
Yhdessä hyväilyssä koko elämäni.

Runoilija käyttää *synekdokeeta*, jossa osa, käsi, viittaa kokonaisuuteen eli ihmiseen. Sormus on myös synekdokee viitatessaan vihkisormuksen avulla avioliiton siteeseen. Toisaalta sillä on myös symbolisia ulottuvuuksia, sillä sormus symboloi sitoutumista johonkin. Myös toisesta ihmisestä puhutaan käyttämällä metonymista kuvaa käsistä. Viimeinen säe ”yhdessä hyväilyssä koko elämäni” vahvistaa metonymisesti koko rakkauden ja toiseen ihmiseen sitoutumisen prosessin, jonka runon puhuja on kokenut. Näin runo punoo metonymiaa hyödyntäen vuorovaikutteisesti kokonaisen merkitysten ketjun (Kesonen 2007, 178). Metonymian voi sanoa rakentuvan ennestään tunnetuille ja jo olemassa oleville yhteyksille. Kuvattu asia korvataan toisella siihen läheisesti liittyvällä asialla. (Kesonen 2007, 170.) Erityisesti metonymia paljastaa sen, miten asiat kytkeytyvät toisiinsa ja selittyvät suhteessa toisiinsa (Kesonen 2007, 168).

*Symboloja* esiintyy paljon erilaisten kulttuuristen konventioiden ja käytänteiden yhteydessä. Esimerkiksi risti symboloi kristillistä uskoa, sydäimestä on tullut kaikkien tunnistama rakkauden symboli, ja maan lippu symboloi valtakuntaa ja kansakuntaa. Monet symboleista ovat

kin kulttuuristen sopimusten ja konventioiden tulosta, ja ne rakentuvat suhteessa tiettyyn kontekstiin, sillä symbolin, esimerkiksi sydämen, ja sen kuvaaman kohteen, kuten rakkauden, välillä ei sinänsä ole mitään loogista yhteyttä (Lummaa 2007, 193). Symboli on sana tai ilmaus, joka tarkoittaa kohdetta, mutta viittaakin edelleen johonkin muuhun kuin kohteeseen (Lummaa 2007, 194–195). Metaforista on vakiintuessaan ja merkitykseltään kiinnittyessään ajan kuluessa tullut usein symboleja, joita voidaan käyttää yksinään, ilman alkuperäisen viittauksen läsnäoloa. Esimerkiksi talo ihmisen tai joutsen sielun ja kuolemattomuuden symbolina on tällainen vakiintunut runosymboli. Usein symbolissa nimetään jokin konkreettinen asia, kuten talo, johon liitetään abstrakti merkitys, kuten minuuksen talon yhteydessä (Lummaa 2007, 194). Yksittäisillä runoilijoilla voi olla myös henkilökohtaisia symboleja, jotka ilmenevät kokonaistuotantoa tai teosta tarkasteltaessa. Runoudessa voidaan myös käyttää totuttuja symboleja uusia merkityksiä luovalla tavalla. Keskeistä symboleja tulkittaessa on laajentaa tarkastelua kulttuurisiin yhteyksiin tai kirjailijan teos- ja tuotantokokonaisuuteen asti (Lummaa 2007, 196). Eeva-Liisa Mannerin runossa (1971, 51) käytetään taloa minuuden symbolina:

Ja päivä päivältä talo on yhä syvemmällä  
unohduksessa,  
pyöränjäljet kasvavat ruohoa,  
on jo sateiden aika.  
Jos tulisit nyt, et enää löytäisi tänne.

Runo kuvailee taloa, joka on jäämässä kasvavan ruohon kätköihin, unohduksiin, mutta samalla se symbolisesti kertoo jonkin ihmissuhteen tilasta: etäännyttämisestä, vieraantumuksesta ja toisen ihmisen unohtamisesta.

## **Feministinen kuvantutkimus**

Blondius kulttuuri-ilmiönä, pop-ikoni Madonnan postmoderni poliitikka, musta naiskatse, mainonnasta visuaalisen voimansa saava femi-

nistinen taide ja historiamaalauksen sukupuolittuneet valtasuhteet kuuluvat kaikki feministisen kuvantutkimuksen klassikkoaiheisiin. Kun näitä aiheita käsittelevien amerikkalaistutkijoiden tekstit ilmestyivät suomeksi, ne saivat otsikon, joka summaa erinomaisesti feministisen kuvantutkimuksen agenda ja menetelmiä laajemminkin: *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa* (Rossi 1995). Tämän otsikon alla feministit tutkivat monen tieteenalan risteyksessä, kuinka sukupuolta esitetään ja tuotetaan erilaisissa kuvallisissa medioissa. Kulttuurin, etnisyyksien ja sukupuolen teoreetikot, taidehistorioitsijat ja mediatutkijat pohtivat yhteistä kysymystä sukupuolen hierarkisista, kaksijakoisista rakenteista sekä esittävät kriittisiä vastalauseita ja -kuvia: ”Emme halua esittää luontoa sinun kulttuurillesi”, julistaa käsitetaiteilija Barbara Krugerin teos, jossa naisen silmät on peitetty puun lehdistillä (*Untitled [We Won't Play Nature To Your Culture]*, 1983). Kriitiikin kohteena on perinteinen jaottelu, jossa nainen yhdistetään luontoon ja mies kulttuuriin – ja se, miten tämä on rajoittanut naisten toimijuutta. Madonnan *Justify My Love* -videon (1990) kohutussa makuuhuonekohtauksessa kaksijakoinen rooliasetelma puolestaan avautuu toisiaan leikkaavien, paikkaa vaihtavien ruumiiden koosteeksi – identiteettien, katseiden, kosketusten ja halujen rykelmäksi. Seksuaalisuutta ei siis tulisi ymmärtää kaksijakoisesti vaan paljon avoimemmin.

Kokoelmana nämä yhtä lailla taidetta kuin populaariaineistoja käsittelevät tekstit haastoivat taidehistoriaa avautumaan entistä vahvemmin kuvakulttuurin monille medioille – eritoten niin sanotulle arki- tai käyttökuvalle, joka on monesti sukupuolitettu naiselliseksi päinvastoin kuin ”korkea taide”. Kun teos ilmestyi, feministisellä taidehistorialla oli jo noin neljännesvuosisadan perintö, joka painottui pääasiassa naistaitelijoiden tutkimukseen ja taiteen feministiseen analyysiin (Nochlin 1971; Parker & Pollock 1981). Feministisellä otteella onkin ollut huomattava asema taidehistorian moninaistuessa visuaalisen kulttuurin tutkimukseksi 1990- ja 2000-lukujen mittaan (esim. Vänskä 2002; Bondorff & Seppä 2002; Rossi & Seppä 2007; Jones 2003). Kuvan kategoria on toiminut tässä projektissa yhdistävänä tekijänä. Sen kanssa on ollut mahdollista kartoittaa sukupuolittuneita valtasuhteita halki kuvakulttuurin ja laajemminkin.

Mutta mikä on se kuva, joka saa vastaanansa monta vastakuva? *Kuva ja vastakuvat* -kokoelmassa on yleisesti ottaen tavoitteena osoittaa feministiset keskustelut hyvin moninaisiksi: stereotypia aggressiivisesta telaketjufeminististä on kestävä, ja tasa-arvopolitiikka, ajatus kahden sukupuolen, naisten ja miesten, edustuksellisesta tasa-arvosta ei riitä, eikä toisen ääripään tähdentäminen eli naisten ensisijaistaminen ole toimiva ratkaisu. Tarvitaan monenlaisia, eri tavoin kriittisiä feminismejä, joille sukupuolen ohella ovat tärkeitä esimerkiksi etnisyyttä, luokkaa ja esteettiset käsitykset. Tämän perustavoitteen lisäksi kyse on yksipuoliseksi kangistuneen naiskuvan ja ylipäätään stereotyyppisten sukupuoliesitysten kriittisestä esimerkiksi historiamaalauksen, mainoskuvan ja nykytaiteen alueilla.

Tiivistäen voisi sanoa, että niin *Kuva ja vastakuvat* kuin yleisemmin feministinen kuvantutkimus asettuu sellaista kuvallista perinnettä vastaan, jossa nainen on eri tavoin passivoitu katseen kohteeksi öljyvärimaalauksesta mainontaan. Tästä tunnettu esimerkki on vaikkapa Diego Velázquezin *Rokebyn Venus* (1647–1651, National Gallery, Lontoo). Velázquezin maalauksessa Venus makaa alastomana laskostettujen kankaiden verhoamalla divaanilla kylkiasennossa, selkä katsojaa kohti. Cupidon pitelemästä peilistä heijastuvat kasvot ovat utuisen epätarkat: katsojan ei tarvitse kohdata Venuksen katsetta. Toisaalta nykytutkimus on myös esittänyt, että peilistä katsoisikin Venuksen sijaan itse taiteilija. Amerikkalainen feministitaiteilija Sylvia Sleigh on tehnyt maalauksesta kriittisen vastakuvan: teoksessa *Lepäävä Philip Golub* (*Philip Golub Reclining*, 1971, yksityiskokoelma) mies on naiskatseen kohteena. Alleviivataksaan asetelmaa Sleigh on lisännyt itsensä taustalle työskentelemään ja muotokuvattavaansa katsomaan.

Kiinnostavasti Velázquezin maalauksella on myös osansa feministisen vastarinnan historiassa. Vuonna 1914 militantti naisasianainen, suffragetti Mary Richardson rikkoi maalauksen suojalasin ja viilteli teosta pienellä kirveellä tuodakseen julkisuutta sille, miten ankarasti Britannian hallitus oli kohdellut silloisen naisasialiikkeen johtajaa. Julkilausumansa mukaan Richardson pyrki tuhoamaan myyttisen historian kauneimman naisen vastalauseena sille, että Britannia hallitus pyrki tuhoamaan Emily Pankhurstin, joka oli hänen mielestään modernin historian kau-

nein hahmo. Vasta vuosikymmeniä myöhemmin Richardson antoi teolle toisen motiivin: hän ei pitänyt tavasta, jolla museon miesvierailijat tuijottivat teosta. Vaikka Richardson ei julkisen keskustelun aikana eikä kuulusteluissa maininnut tästä motiivista, kaikki tapahtuman osapuolet hahmottivat tapahtunutta samankaltaisten rintamalinjojen kautta: *Rokebyn Venus* oli (patriarkaalinen) naisen ideaalikuva, kansakunnan ylpeys; Richardson puolestaan vahva poikkeama tästä (esim. Nead 1992, 34–43), toisin sanoen vastakuva.

Richardsonin teko kytkeytyi naisasialiikkeen politiikkaan, ja hänen kritiikkinsä materialisoitui yrityksessä vahingoittaa arvokasta, ihailtua teosta. Teos saatiin kuitenkin pian entisöityä ja takaisin yleisön eteen. Vaikka korjatut ja peitetyt viillot jäivät tietysti osaksi maalausta, olennaisempaa kuvantutkimuksen kannalta on se, että maalauksen merkityshistoria sai tässä poliittisessa episodissa unohtumattoman lisän.

#### Aktiivinen katsoja, haastava luenta

Kun kriittisessä nykytutkimuksessa puhutaan katsojan tai tutkijan aktiivisuudesta, sillä tarkoitetaan enemmän tulkinnallista kuin konkreettisen materiaalista interventiota. Myös poliittisuus on kategoria, joka ylittää perinteisen yhteiskunta-aktivismin. Se tarkoittaa, että kyse on aina valinnoista: taiteen tekeminen ei ole koskaan arvovapaa tai neutraalia vaan tapahtuu suhteessa instituutioihin ja vakiintuneisiin käytäntöihin, vaikka monesti niitä haastaen. Feministinen kuvantutkimus korostaa tulkitsijan paikkaa ja sitä, miten tämä voi aktiivisesti lukea tutkimaansa kuvaa ja laajemmin kuvakulttuuria, sen instituutioita ja ideologioita. Niin paradoksaaliselta kuin se voi kuulostaa, feministinen kuvantutkimus liittyy *tekstuaaliseen* käänteeseen, joka uudisti ennen kaikkea ihmistieteiden tutkimusta erityisesti 1980-luvun puolivälin jälkeen. Voisikin sanoa, että se, miten kuva on feministisesti tulkittu määritellä, kytkeytyy itse asiassa ajatuksiin tekstistä. Tekstit eivät saa merkitystään yksin kirjailijoiden kynästä, vaan ne muokkautuvat moninaisessa diskurssien verkostossa ja siinä, kuinka lukijat tekevät niistä tulkintoja. Siinä missä tekstillä, myös kuvalla on monta lukija-tekijää ja tulkintaa. Kuvallisuuden ja tekstuaalisuuden likeisestä kytköksestä kertovat myös seuraavat nykytutkimukselle keskeiset metodiset väitteet:

kuvien tulkitsemiseen tarvitaan oma lukutaitonsa. Kuvakulttuuria tuotetaan yhtä lailla kuvien ideologioita analysoivissa teksteissä. Näin feministiseen kuvantutkimukseen lukeutuu muun muassa taiteen poliittikkakäsitysten muuttuminen, missikisainstituution ja suomalaisen muotoilun analyysi nimenomaan niistä kirjoitettujen tekstien kautta (Rossi 1999; Kalha 1997 ja 2002).

Olennainen osa tekstuaalista käännettä on ollut myös kiinnostus ruumiin kuviin: ei ruumiisiin sinänsä vaan siihen, kuinka ne on eri medioissa esitetty. ”Langenneet naiset”, bodarit, anorektikot, ylilihavat ja muut standardiruumiiden rajoja rikkovat representaatiot taiteissa ja populaarikulttuurissa olivat ja ovat edelleen suosittuja tutkimuskohteita (esim. Kyrölä 2010). Tekstuaalisen käänteen suuri anti oli, että se mahdollisti entistä vankemman tieteidenvälisyyden: samoja käsitteitä voitiin käyttää musiikkitieteestä mediatutkimukseen ja kulttuurintutkimuksesta taidehistoriaan. Oopperan, mainonnan, pop-musiikin ja kuvataiteen naiskuvista voitiin lukea samankaltaisuuksia.

Vastakarvaan lukeminen on yksi tekstuaalisen käänteen nostattamista metodeista, joka Suomessa on muotoutunut erityisesti kuvantutkimuksesta käsin (esim. Rossi & Seppä 2007). Sillä tarkoitetaan tulkintaa, joka tarjoaa uuden ja tulkintatraditiota haastavan näkökulman. Tulkinna ei tarvitse tällöin välttämättä kiinnittyä kuvan tekoajankohdan arvoihin ja käsityksiin tai ainakaan vakiintuneeseen ymmärrykseen näistä eikä myöskään taiteilijan näkemyksiin tai intentioihin. Tärkeintä on, että se nostaa esiin, jopa paljastaa, uuden ja mullistavan näkökannan. Vastakarvaan lukien ja tarkemmin katsoen kuvat saattavat hyvinkin vihjata siitä, ettei esimerkiksi tietyn aikakauden sukupuolijärjestys ollutkaan niin yksipuolinen kuin on kuviteltu. Tätä on käsitteellistetty eri tavoin. Tutta Palin (2004) on osoittanut, kuinka 1800-luvun lopun miljöömuotokuvien täydelliseltä vaikuttavat perheidyllit kuitenkin *oirehtivat*, Leena-Maija Rossi (2003) on löytänyt tv-mainonnasta perinteisiä rooleja kyseenalaistavia *sukupuolisäröjä* ja Annamari Vänskä (2006) todennut yleensä niin kliseisten muotokuvien voivan *vikuroida* heteroseksuaalisuuden normeja vastaan. Kaikki käsitteellistykset liittyvät ajatukseen siitä, että kuvat ovat aktiivisia toimijoita (ks. myös Kontturi 2006). Kuvissa eivät vain kuvastu tai heijastu niiden tekoajankohdan käsitykset ja ihanteet, ne myös tuottavat uudenlaisia käsityksiä.

## Kuvasta tilaan, tilasta tapahtumaan

Vahvan katsekeskeisyyden ja huolellisesti rajatun näkökulmaisuu- den ohella feministinen kuvantutkimus on ollut pitkään kiinnostunut katsojan ja kokijan ruumiillisuudesta. Kirsi Saarikankaan toimittama tutkimusantologia *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään* (1998) hahmotti otsikossaan tilallista käännettä. Arkkitehtuurin tutkimuksessa tämä tarkoitti esimerkiksi sitä, että pohjakaavojen ja julkisivujen analysoimisen lisäksi innostuttiin entistä enemmän sosiokulttuurisista tiloista. Tällöin saatettiin esimerkiksi kysyä, millaisia erilaisia sukupuolijärjestelmiä tilat esittävät niissä toimiville subjekteille eli miten vaikkapa pohjakaavat rajaavat asumisen ja elämisen mahdollisuuksia, osoittavat reittejä. Tärkeitä olivat myös huomiot siitä, että taideteokset ovat ja tapahtuvat suhteessa katsojan ruumiiseen: millainen tila taiteen ja sen katsoja-kokijan välille viritty esimerkiksi videoinstallaatioita havainnoitaessa?

Feministiselle kuvantutkimukselle merkittävä metodinen avaus onkin ollut vastavuoroisuuden huomioiminen. Se, että feministit usein korostavat tutkijan tai lukijan aktiivisuutta, ei tarkoita, että heidän tutkimansa taide olisi vain kohteen tai objektin passiivisessa asemassa, ikään kuin tutkija vain heijastaisi siihen omia (feministisiä) käsityksiään tai jopa jotenkin manipuloisi merkityksiä kiinnittämällä huomioita vain joihinkin yksityiskohtiin. Taiteesta kirjoittamisen sijaan monet feministit puhuvatkin taiteen *kanssa* kirjoittamisesta (Rogoff 1998; Meskimmon 2003 ja 2011; Elfving & Kontturi 2005). Tällä he tarkoittavat arvonantoa teoksen tai kuvan erityisyydelle ja yksityiskohdille sekä sille, miten teos lähestyy katsojaansa: miten esimerkiksi tilateos mahdollistaa katsoja-kokijan liikkumisen tilassa ja siten myös muokkaa tämän kokemusta.

Taiteen kanssa kirjoittamisen myötä feministisen kuvantutkimuksen painopiste on vähitellen siirtynyt tekstuaalisesta käännteestä tilallisen käänteen kautta materiaaliseen käänteeseen. Materiaalinen käänne tarkoittaa kuvantutkimuksessa ymmärrystä siitä, että kuvat ovat aina ja välttämättä materiaalisia tapahtumia. Näin kuvat eivät koskaan toimi ainoastaan kuvallisen eli visuaalisen piirissä. Esimerkiksi maalauksen kuva-aihe liittyy aina oleellisesti siihen tai pikemmin nousee osaltaan siitä, miten se on toteutettu: miten väriaineet ja muut materiaalit,

tekniikat, kuten siveltimenvedot, ovat osallisena prosessissa, jossa kuva muodostuu. On muistettava, että ilman tekoprosessia meillä ei olisi yhtäkään kuvaa tulkittavanamme (Kontturi 2010 ja 2012). Materiaalinen näkökulma liittyy myös ruumiilliseen kokemukseen ja taiteen kohtamiseen (esim. Johansson 2005). Se, miten kuva on toteutettu, esimerkiksi video leikkauksineen ja lähiotoksineen, miten maalaus on kehystetty ja ripustettu tai miten tilateoksen äänet kaikkuvat näyttelytilassa, on erottamatonta siitä, millaisia merkityksiä siihen voidaan liittää. Ja mikä oleellista: nämä ainutkertaiset tekijät kyseenalaistavat mahdollisuuden, että mikään kuva toistuisi koskaan täysin samanlaisena.

Materiaalinen käänne on nostanut uudella tavalla tärkeäksi tutkimuksen kohteeksi taiteilijan tai tarkemmin sanottuna taiteen tekemisen tai muotoutumisen prosessit (esim. Meskimmon 2003; Fer 2009). Siinä missä tekstuaalisuutta painottava ote niin sanotun tekijän kuoleman mainingeissa painotti ensin lukijan valtaa ja sitten lukijan ja teoksen vuorovaikutusta lipuen jo tilallisuuden suuntaan, materiaallinen suuntaus kääntää uudelleen huomion tekijään. Mutta sen sijaan, että tekijä nähtäisiin luovana poikkeusyksilönä tai diskurssien risteymänä, hän avautuu sosiaalisten, kulttuuristen, teknisten ja affektiivisten voimien rihmastoksi (Kontturi 2012; Kurikka 2013). Voikin kysyä: ellei feministinen kuvantutkimus ota ollenkaan huomioon muotoutumisen prosessia, onko kyse jälleen taiteilijan työn mitätöimisestä? Erityisen kiinnostavaksi kysymyksen tekee se, että feministinen taidehistoria on 1960- ja 1970-lukujen taitteesta alkaen taistellut sen puolesta, että nais-taiteilijoiden työt saataisiin osaksi taiteen kaanonin, nähtäväksi museoihin, peruskursseille, oppikirjoihin, tieteellisten monografioiden eikä vain yksittäisten artikkelien tutkimuskohteiksi (esim. Nochlin 1971; Parker & Pollock 1981; Wagner 1996). Kyse ei kuitenkaan ole paluusta vanhojen kysymysten pariin vaan feministisen otteen edelleen monistamisesta, uudistamisesta.

Kiinnostavasti elämme nyt aikaa, jolloin feministinen kuvakulttuurin tutkimus on avautunut osaksi kriittistä taiteentutkimusta siinä määrin, ettei sukupuolen tai seksuaalisuuden tarvitse aina dominoida otsikoissa tullakseen silti käsitellyksi (esim. Meskimmon 2011). Tämä ei tarkoita feministisen kuvantutkimuksen hiipumista, vaan sitä, että sen tavoitteet



ja keinot ovat vakiintuneet osaksi kriittisiä tutkimuskäytäntöjä. Muistutuksena siitä, että tätä työtä edelleen tarvitaan, oli loppusyksystä 2012 talveen 2013 avoinna ollut Ateneumin taidemuseon symbolismi-näytely ”52 sielua”. Esitetyistä teemoista vain yksi sisälsi naisnäkökulman.

### **Loppukatsaus: ”kuvat kulkevat”**

Kuva-lukukokonaisuuden tarkoitus on ollut tarkastella joiltakin keskeisiltä osin ”kuvan” valtaisaan ilmiöryhmää ja sen tutkimiseen käytettyjä lähestymistapoja. ”Kuvat kulkevat”, kuten sanotaan: kirjallisuuden kuvista ja metaforista materiaalien kuvien alueelle, vieläpä usein hyvin kevyesti, sen ansiosta, että meillä on kyky luoda mielikuvia. Kuvat ovat kulttuurimme synesteettisessä risteysasemassa kuvataiteista kirjallisuuteen ja musiikkiin. Kuvat ja mielikuvat ovat syntyneet korvattaviksi – ja kuitenkin muutamat muistomme säilyvät suhteellisen kirkkaina muistikuvina lapsuudesta saakka. Tätähän kuvaa hyvin Sigmund Freudin ”peitemuistin” käsite: muistamme joitakin lapsuutemme tapahtumia kirkkaina kuvina, kuin ne olisivat tapahtuneet eilen. Torjumme myös joitakin muistoja korvaamalla aikaisemman muistikuvan toisella. Olemme lopulta auttamattomasti pakotettuja tulkitsemaan kuvia, jopa silloin, kun emme sitä haluaisi: yksi todellinen kuva assosioi muistista esiin toisen ja luo siten tulkintamahdollisuuden.

Kun nykyisin puhumme visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta, tarkoitamme, että kuvallisen kulttuurin alue on suunnattoman moniulotteinen ja että vain pienen osan kuvista voi luokitella kuuluvaksi kuvataiteen kategoriaan. Kuvien välineteknologiat ja levityskanavat ovat kehittyneet siinä määrin, että kuvien on helppo siirtyä mediumista toiseen. Voimme puhua remediaatiosta. Parhaimmillaan tämä tarkoittaa sitä, että katsomme tietokoneruudulta internet-kuvaa vanhasta maalauksesta ja sen uusista parodisista muunnelmista. Tämä kuvien sisäkkäistyminen on luonnollisesti elektronisten mediumien ansiota. Vaikka tällaiset menettelytavat saattavat edesauttaa kuvien tulkintaprosessia, tarvitsemme myös keinoja suhteuttaa uudetkin kuvat kuvien historiallisen jatkumoon. Voimmekin lopuksi todeta: kuvahistoria on meidän tuomitseva.

## Viitteet

- <sup>1</sup> Kuva on latinaksi *imago*, kreikaksi *eikon* (ks. Belting 2011; Mitchell 1986).
- <sup>2</sup> W. J. T. Mitchell on kiinnostava tapaus: jokaisella vuosikymmenellä hän on seurannut – hieman jäljessä – tutkimuksen uusimpia virtauksia. Teoksessaan *Iconology* vuodelta 1986 hän vielä edusti anglosaksista kielellistä kumousta, joka nojasi Ludwig Wittgensteinin mielikuvan käsitteen vastaisuuteen; teoksessaan *Picture Theory* (1994) hän puolestaan lanseerasi (puhumatta mitään audiovisuaalisesta käänteestä) käsitteen ”kuvallinen käänne”, joka oli seurausta kielellisestä kumouksesta, ja teoksessaan *What do Pictures Want?* (2005) hän edustaa eräänlaista subjekti-problematiikalla voideltua jälkistrukturalismia, joka oli seurausta ”kuvallisesta käänteestä” ja jossa kuvat saavat toimittaa subjektin tai tahtojan roolia. Mitchellin tutkijanura on kuvaava esimerkki siitä, miten nopeasti kuvan tulkinnan lähestymistavat ovat muuttuneet viimeisten kolmen vuosikymmenen aikana

## Lähteet

- Aizpuriete, Amanda. 2006. *Vihreäsilmäinen yö: Valitut runot 1986–2004*. Valikoinut ja käänt. Jatta Krug. Turku: Kustannusosakeyhtiö Sammakko.
- Anhava, Tuomas. 2000. *Kevään kukat, syksyn kuu: Kootut tankarunot 1960–1982*. Käänt. Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.
- Arnheim, Rudolf. 1966. *Toward a Psychology of Art: Collected Essays*. Berkeley & Los Angeles: California University Press.
- Bal, Mieke. 1999. *Quoting Caravaggio: Preposterous Art History*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Battcock, Gregory, toim. 1995. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press.
- Bell, Julian. 1999. *What is Painting? Representation and Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Belting, Hans. 1996. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Käänt. Edmund Jephcott. Chicago & London: The University of Chicago Press. Ilmestyi alun perin 1990.
- — —. 2011. *The Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Käänt. Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press. Ilmestyi alun perin 2001.

Benjamin, Walter. 1989. Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*, toim. Markku Koski & Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Käänt. Raija Sironen, 139–173. Helsinki: Tutkijaliitto. Ilmestyi alun perin 1936.

Berenson, Bernard. 1948. *Aesthetics and History in the Visual Arts*. New York: Meridian Books.

Berger, John 1980. *The Ways of Seeing*. London: BBC & Penguin Books. Ilmestyi alun perin 1972.

Bonsdorff, Pauline von & Seppä, Anita, toim. 2002. *Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.

Damisch, Hubert. 1995. *The Origin of Perspective*. Käänt. John Goodman. Cambridge: The MIT Press. Ilmestyi alun perin 1987.

Danto, Arthur. 1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.

Didi-Huberman, Georges. 2003. Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism. Käänt. Peter Mason. Teoksessa *Compelling Visuality: The Work of Art in and out of History*, toim. Claire Farago & Robert Zwijnenberg, 31–44. Minneapolis: University of Minnesota Press.

— — —. 2005. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Käänt. John Goodman. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press. Ilmestyi alun perin 1990.

Elfving, Taru & Kontturi, Katve-Kaisa, toim. 2005. *Kanssakäymisiä: Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 32. Helsinki: Taidehistorian seura.

Elo, Mika. 2005. *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Fer, Briony. 2009. *Eva Hesse: Studiowork*. New Haven: Yale University Press for The Fruitmarket Gallery, Edinburgh.

Freedberg, David. 1989. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Gadamer, Hans-Georg. 1989. *Truth and Method*. Käänt. Joel Weinsheimer & Donald G. Marshall. London: Sheed & Ward. Ilmestyi alun perin 1960.

— — —. 2004. *Hermeneutiikka: Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Valikoinut ja käänt. Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.

- Ginzburg, Carlo. 2002. *Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance*. Käänt. Martin Ryle & Kate Soper. London & New York: Verso. Ilmestyi alun perin 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1799. Über die Gegenstände der Bildenden Kunst. Teoksessa *Sämtliche Werke. Band 13: Schriften zur Kunst*. Zürich: Buchclub Ex Libris. Ilmestyi alun perin 1797.
- Gombrich, E. H. 1977. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon. Ilmestyi alun perin 1960.
- — —. 1983. *Meditations on a Hobby Horse: And Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon. Ilmestyi alun perin 1963.
- Greenberg, Clement. 1985. Towards a Newer Laocoon. Teoksessa *Pollock and After: The Critical Debate*, toim. Francis Francina, 35–46. London: Harper & Row. Ilmestyi alun perin 1940.
- Groys, Boris. 2008. *Art Power*. Cambridge: The MIT Press.
- Haapala, Vesa. 2013. Lyriikan kuvallisuus. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, toim. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby, 208–235. Tietolipas 238. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hirn, Yrjö. 1902. *Konstens ursprung: En studie öfver den estetiska värksamhetens psykologiska och sociologiska orsaker*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Ijäs, Minna & Kuusamo, Altti & Niemelä, Riikka, toim. 2010. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Turku: Utukirjat.
- Johansson, Hanna. 2005. *Maataidetta jäljittämässä: Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like.
- Jones, Amelia. 2003. Introduction: Conceiving the Intersection of Feminism and Visual Culture. Teoksessa *The Feminism and Visual Culture Reader*, toim. Amelia Jones, 1–7. London & New York: Routledge.
- Kalha, Harri. 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa: Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura & Taideteollisuusmuseo.
- — —. 2002. ”Neitosista ken on kaunein” – Missipuhe ideologisena diskurssina. Teoksessa *Näkyvä(i)seksi: Tutkimuksia kuvien sukupuolikulttuureista*, toim. Annamari Vänskä, 47–78. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 25. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Kesonen, Kaisu. 2007. Metonymia. Teoksessa *Lentävä hevonen: Välineitä runoanalyysiin*, toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa, 167–189. Tampere: Vastapaino.

Kontturi, Katve-Kaisa. 2006. *Feminismien ristiaallokossa: Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. Turku: Eetos.

— — —. 2010. Taideprosessi liikkuvana, luovana sommittumana: Kaksi kohtaamistapahtumaa. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toim. Minna Ijäs & Altti Kuusamo & Riikka Niemelä, 179–209. Turku: Utukirjat.

— — —. 2012. *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B, Humaniora, osa 349. Turku: Turun yliopisto. <http://www.doria.fi/handle/10024/76980>

Krappe, Johanna. 2007. Monimerkityksinen metafora. Teoksessa *Lentävä hevonen: Välineitä runoanalyysiin*, toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa, 145–165. Tampere: Vastapaino.

Kristeller, Paul Oskar. 1961. *Renaissance Thought: The Classic, Scholastic, and Humanistic Strains*. New York: Harper & Brothers.

Kurikka, Kaisa. 2013. *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.

Kuusamo, Altti. 1990. *Kuvien edessä: Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudemus.

— — —. 1996. *Tyylistä tapaan: Semiotikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudemus.

— — —. 2003. Kuvan nyanssien kautta näkevä diskurssi: *Synteesi* (22) 2: 12–25.

— — —. 2005a. Yksi ja monta muotoa: Esteettisen muodon käsitteen kriittistä historiaa. *Synteesi* (24) 1: 2–29.

— — —. 2005b. Musiikin ja kuvataiteen yhteiset merkityskiintiöt: Musiikki ei-diskursiivisuuden ihannemallina modernismissä. Teoksessa *Musiikin filosofia*, toim. Alfonso Padilla & Juha Torvinen, 265–273. Helsinki: Yliopistopaino.

— — —. 2011. Symbolin käsitteen kaksi puolta: Symbolien tulkinnasta kuvantutkimuksessa. Teoksessa *Nyansseja ja näkökulmia: Altti Kuusamon juhla-kirja*, toim. Riikka Niemelä & Katve-Kaisa Kontturi & Asta Kihlman, 47–69. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 42. Helsinki: Taidehistorian seura.

Kyrölä, Katariina. 2010. *The Weight of Images: Affective Engagements with Fat Corporeality in the Media*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B, Humaniora, osa 326. Turku: Turun yliopisto.

Lacan, Jacques. 1973. *Le Séminaire: Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, toim. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil.

— — —. 1977. *Écrits: A Selection*. Käänt. Alan Sheridan. New York & London: W. W. Norton & Company. Ilmestyi alun perin 1966.

Lehtonen, Mikko. 1994. *Kyklooppi ja kojootti: Subjekti 1600–1900 -lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.

Leikola, Anto. 2012. *Norsusta nautilukseen – löytöretkiä eläinkuvituksen historiaan*. Helsinki: John Nurmisen Säätiö.

Lummaa, Karoliina. 2007. Symboli ja allegoria. Teoksessa *Lentävä hevonen: Välineitä runoanalyysiin*, toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa, 191–210. Tampere: Vastapaino.

Manner, Eeva-Liisa. 1971. *Paetkaa purret kevein purjein: Teema ja muunnelmia*. Helsinki: Tammi.

Marin, Louis. 2001. *On Representation*. Käänt. Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press. Ilmestyi alun perin 1994.

Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. Käänt. Colin Smith. London: Routledge. Ilmestyi alun perin 1945.

Meskimmon, Marsha. 2003. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. London & New York: Routledge.

— — —. 2011. *Contemporary Art and the Cosmopolitan Global Imagination*. London & New York: Routledge.

Mikkonen, Kai. 2005. *Kuva ja sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Mitchell, W. J. Thomas. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

— — —. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

— — —. 2005. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Moxey, Keith. 2013. *Visual Time: The Image in History*. Durham & London: Duke University Press.

Nead, Lynda. 1992. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London & New York: Routledge.

Nochlin, Linda. 1971. Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews* 69 (9): 22–39.

- Okkonen, Onni. 1916. *Taiteen alku: Tutkimus taiteen synnystä, esteettisestä ja taiteellista muodostumisesta sekä tyylillisestä kehitymisestä*. Helsinki: Otava.
- Palin, Tutta. 2004. *Oireileva miljöömuotokuva: Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.
- Panofsky, Erwin. 1955. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. New York: Anchor Books.
- — —. 1997. *Perspective as Symbolic Form*. Käänt. Christopher S. Wood. New York: Zone Books. Ilmestyi alun perin 1927.
- Parker, Rozsika & Pollock, Griselda. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books.
- Rancière, Jacques. 2007. *The Future of the Image*. Käänt. Gregory Elliott. London: Verso. Ilmestyi alun perin 2003.
- Ratia, Taina. 2007. Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet. Teoksessa *Lentävä hevonen: Välineitä runoanalyysiin*, toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa, 121–143. Tampere: Vastapaino.
- Rogoff, Irit. 1998. Studying Visual Culture. Teoksessa *The Visual Culture Reader*, toim. Nicholas Mirzoeff, 14–26. London & New York: Routledge.
- Rosen, Charles & Zerner, Henri. 1983. *Romanticism and Realism: The Mythology of the Nineteenth Century Art*. London: Faber & Faber.
- Rossi, Leena-Maija, toim. 1995. *Kuva ja vastakuva: Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- — —. 1999. *Taide vallassa: Poliittikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Taide.
- — —. 2003. *Heterotehdas: Mainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- — — & Seppä Anita, toim. 2007. *Tarkemmin katsoen: Visuaalisen kulttuurin lukukirja*. Helsinki: Gaudeamus.
- Saarikangas, Kirsi, toim. 1998. *Kuvasta tilaan: Taidehistoria tänään*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sandqvist, Tom. 1992. *Bilden är i bilden: Estetisk teori och praktik i det postmoderna fältet*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Sarapik, Virve. 2003. Realism ja realsuse representatioonid. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2003, 2 (1), 61–80. (With English Summary.)

- Schapiro, Meyer. 1994. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*. New York: George Braziller.
- Seppä, Anita. 2012. *Kuvien tulkinta: Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsemiselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. Ilmestyi alun perin 1977.
- Södergran, Edith. 1980. *Runoja*. Käänt. Uno Kailas. 5. painos. Helsinki: WSOY. Ilmestyi alun perin 1942.
- Tomaševski, Boris. 2001. Juonen rakenne. Teoksessa *Venäläinen formalismi: Antologia*, toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Käänt. Timo Suni, 166–200. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ilmestyi alun perin 1925.
- Vigorelli, Giancarlo & Baccheschi, Edi, toim. 1966. *L'opera completa di Giotto*. Milano: Rizzoli.
- Vänskä, Annamari, toim. 2002. *Näkyvä(i)seksi: Tutkimuksia kuvien sukupuoli-kulttuureista*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 25. Helsinki: Taidehistorian seura.
- — —. 2006. *Vikuroivia vilkaisuja: Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 35. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Wagner, Anne Middleton. 1996. *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*. Berkeley: University of California Press.
- Warburg, Aby. 1999. *The Renewal of Pagan Antiquity: Collected Papers*, toim. Kurt W. Forster. Käänt. David Britt. Santa Monica: Getty Publications. Ilmestyi alun perin 1932.
- Wittgenstein, Ludwig. 1981. *Filosofisia tutkimuksia*. Käänt. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY. Ilmestyi alun perin 1953.
- Wolfe, Tom. 1989. *The Painted Word*. London: Black Swan. Ilmestyi alun perin 1975.





*Päivi Lappalainen ja Liisa Steinby*

*Yrjö Heinonen, Veijo Hietala, Siru Kainulainen ja Altti Kuusamo*

## Kieli

### Arkikieli, tieteen kieli, taiteen kieli

Kun kysytään, millaista on taiteen kieli, kysytään taiteen toimintatapaa. Kieli ei taiteissa – niin kuin ei muuallakaan – ole pelkkä neutraali väline, jolla jokin sisältö välitetään, vaan kieli määrää mitä suurimmassa määrin, mitä voidaan sanoa ja miten jostakin asiasta voidaan puhua. Taiteen kieli käsittää laajasti ymmärrettynä kaiken sen, miten taiteessa tai eri taiteiden alueilla voidaan esittää ja käsitellä asioita. Puhuttaessa tässä laajassa mielessä taiteen kielestä tai eri taiteen alojen – elokuvan, musiikin, kuvataiteen, teatterin – kielestä sanaa 'kieli' käytetään lavennetussa, metaforisessa mielessä: ajatellaan, että taiteilla on omat ilmaisukielensä, jotka ovat verrattavissa puhuttuun kieleen. Koska ilmaisukielen kehitys on mitä voimakkaimmin yhteydessä ilmaistavien sisältöjen muutoksiin, voitaisiin sanoa, että koko taiteiden historia voitaisiin esittää niiden ilmaisukielten historiana.

Suppeammassa merkityksessä, käsitettäessä kieli tavanomaisessa mielessä puhutuksi ja kirjoitetuksi (verbaaliseksi) kieleksi, kieli on nimenomaan kirjallisuuden asia, sillä kirjallisuus rakentuu kielen varaan. Voisi sanoa, että kirjallisuudessa esiin loihditut maailmat henkilöhahmoi-

---

Kieli-luvun alalukujen kirjoittajavastuut jakautuvat seuraavasti: Arkikieli, tieteen kieli, taiteen kieli (Liisa Steinby), Kielikäsitteykset ja kirjallisuus (Liisa Steinby), Kaunokirjallinen tyyli ja kirjallisuuden tyylikaudet (Päivi Lappalainen), Kaunokirjallisen kielen erityisiä voimavaroja (Siru Kainulainen), Onko elokuva kieltä? (Veijo Hietala), Kielen ja kuvataiteen suhteesta (Altti Kuusamo), Musiikki ja kieli (Yrjö Heinonen), Kieli sanallisen ilmaisuvälineenä ja vastaavuusmallina (Päivi Lappalainen).

neen, tapahtumiseen ja tunnelmiseen syntyvät sen pohjalta, että kielellä on kyky tuottaa mielikuvia asioista. Kirjallisuuden henkilöhahmot ja tapahtumat rakentuvat siis kielen varaan, vaikka epäroisimme sanoa, että ne ovat vain kieltä: pikemmin kielen sanat panevat mielikuvituksemme tuottamaan fiktiivisen maailman, joka ei ole sinänsä sanoissa annettu.<sup>1</sup> Samalla kirjallisuus, etenkin lyyrinen runous, saattaa antaa paljon arkikieltä enemmän painoa kielen ”fyysisille” ominaisuuksille kuten sanojen äänneasulle, lauseissa esiintyville rytmikuvioille, tekstin graafiselle asulle jne. Kieli toimii siten kirjallisuuden välineenä tavoilla, joiden tarkastelu ei kuulu perinteisen kieliopin tai kielitieteen piiriin. Kirjallisuuden rakentuminen kielen varaan ei tarkoita sitä, että kirjallisuuden tarkastelun tulisi olla kielen tarkastelua kielitieteellisessä mielessä,<sup>2</sup> vaan kirjallisuudella on samassa mielessä oma, tavanomaisen kielenkäytön ylittävä taiteellinen kielenä kuin muillakin taiteen aloilla.

Tässä luvussa tarkastellaan aluksi erityisesti kirjallisuuden kieltä; luvun loppupuolella käsitellään muiden taiteiden kieliä. Kysymys kirjallisuuden funktiosta, sen tehtävästä nykymaailmassa, voidaan asettaa kysymällä kirjallisuuden kielen suhdetta toisaalta arkikieleen, toisaalta tieteen kieleen. Elämme kulttuurissa, jossa tiede on saavuttanut ylivertaisen aseman maailmaa koskevan tiedon auktoriteettina: lähemme siitä, että asiat tulevat parhaiten ja luotettavimmin käsitellyiksi tieteen diskursseissa. Tarvitaanko siis vielä taidetta, tarvitaanko erillistä kirjallisuuden kieltä (tai eri taiteiden kieliä) ilmaisemaan jotakin sellaista, mitä tieteen kielellä ei tavoiteta ja mikä samalla ylittää arkikielessä välittyvän ymmärryksemme asioista? Kun kysymme, miten kirjallisuus on käsitetty eri aikoina, tulee näkyviin, että käsitystavat ovat olleet toisaalta yhteydessä puhutun kielen käsittämisen tapoihin, toisaalta ne määrittyvät tavasta, jolla käsitetään kirjallisuuden suhde filosofiaan ja tieteisiin. Silmäys historiaan on tarpeen, jotta voimme saavuttaa ymmärryksen kirjallisuuden luonteesta ja tehtävästä nykymaailmassa. Sen vuoksi aloitamme historiallisella katsauksella kielen ja kirjallisuuden suhteen tärkeimpiin käsittämistapoihin. Tämän jälkeen käsitellään kaunokirjallisen tyylin käsitettä ja tarkastellaan romantiikan jälkeisen modernin kirjallisuuden nk. tyylikausia nähden nämä erilaisina käsityksinä kirjallisuuden kielen toimintatavasta. Kirjallisuutta koskevan jakson lopuk-

si tarkastellaan esimerkinomaisesti joitakin kirjallisuuden kielen erityispiirteitä. Tämän jälkeen käsitellään elokuvan, kuvataiteen ja musiikin kieltä.

## Kielikäsitteet ja kirjallisuus

Kieli arkaaisessa ja klassisessa kirjallisuuskäsityksessä  
(n. 750 eaa. – n. 1770 jaa.)

Länsimainen kirjallisuus alkaa antiikin Kreikassa, missä syntyivät eepikan, lyriikan ja draaman pääajit. Väite on sekä kiistatta tosi että harhaanjohtava. Pitää paikkansa, että myöhempien aikojen kirjallisuus on jatkoa kreikkalaiselle, mutta itse ”kirjallisuus” käsitettiin aluksi sangen eri tavoin kuin myöhemminä vuosisatoina tai nykyään. Homeros 700-luvulta eaa. on varhaisin kreikkalainen runoilija, jonka tekstejä on säilynyt meille, ja Homeroksen eepokset *Ilias* ja *Odyseia* toimivat esikuvina kaikelle myöhemmälle eepiselle runoudelle. Homeroksen eepokset eivät kuitenkaan ole kirjallisuutta samassa mielessä kuin miten me nykyään ymmärrämme käsitteen. Homeroksen eepokset merkitsivät vallan muuta hänen aikaisilleen ja vielä muutaman seuraavan vuosisadan kreikkalaisille kuin mitä eepos merkitsi Platonille ja Aristoteleelle 300-luvulla eaa. tai mitä se merkitsi roomalaisille, Italian renessanssiajan kirjailijoille tai Miltonin *Kadotetun paratiisin* (1667, *Paradise Lost*) lukijoille, puhumattakaan Runebergin *Hirvenhiihtäjien* (1832, *Elgskytterne*) lukijoista. Käyttäessämme hyvin pitkäikäisiä kirjallisuuden ja yleisemmin kulttuurin käsitteitä meidän tulisikin varoa projisoimasta nykikäsitteistämme menneisiin aikakausiin.

Homeroksen eepokset on tämänhetkisen tietämyksen mukaan kirjoitettu muistiin 700-luvulla eaa. eli pian sen jälkeen, kun aakkoskirjoitus ylipäänsä otettiin käyttöön Kreikassa (Lesky 1971, 58–59). Eepokset eivät kuitenkaan tulleet tunnetuiksi niinkään luettuina kuin runonlausujen eli rhapsodioiden esittämänä. Tiedetään myös, että Homeroksen eepokset nojaavat paljon vanhempaan suulliseen perinteeseen, jossa lyyralla itseään säestävät runonlaulajat kertovat muinaisista Troijan sodan tapahtumista ja jossa olivat jo mitä todennäköisimmin vakiintuneet tie-

tyt eepin runouden esitystavat kuten heksametrimita. Vanhin kreikan runoilijaa tarkoittama sana, *aidos*, viittaa juuri tällaiseen eepiseen runonlaulajaan. Runonlaulajaa kunnioitettiin sen johdosta, että hän kykeni selostamaan kaukaisen menneisyyden tapahtumia ikään kuin olisi itse ollut paikalla näkemässä, kun ne tapahtuivat. Runonlaulajan ei ajateltu itse sepittävän tapahtumia: pikemminkin hänen nähtiin toimivan jumalten, muusain, innoittamana, jotka antoivat hänen nähdä sellaista, mitä muut eivät kyenneet näkemään. *Aidoksen* kykyä nähdä menneisyyteen rinnastui tässä ennustajan tulevaisuuden näkemiseen, joka oli niin ikään jumalten antama lahja. Runonlaulajan puhe – runouden kieli – ei siten ole mitä tahansa puhetta, vaan se on jumalten innoittamaa puhetta, jossa paljastetaan totuuksia, johon tavallisella näkemisellä ja tavallisella puheella ei ole mahdollista päästä käsiksi. Runonlaulajan puhetta ja sen sisältöä tarkoittamaan käytettiin sanaa 'mythos'. 'Mythos' tarkoitti näin alun perin puhetta tai puhuttua kieltä, jonka totuudellisuutta ei voinut epäillä.

Eepinen runous merkitsi Homeroksen aikalaisille ja vielä usean myöhemmän vuosisadan kreikkalaisille kaikkea sitä maailmaa koskevaa tärkeintä tietämystä, joka ylittää arkisen puheen ja tiedon sekä eri ammatteihin sisältyvän, asioita koskevan teknisen tietämyksen. Homeroksen eepokset esittivät kreikkalaisille Olympoksen jumalat erilaisine toiminta-alueineen, eli ne toimivat tarinan muodossa esitettyinä jumaluusoppina. Ne toimivat kosmologiana esittäessään maailmankaikkeuden rakenteen. Niiden käsitettiin olevan historiaa eli antavan tietoa menneiden aikojen tärkeästä tapahtumasta (Troijan sodasta ja siihen liittyvistä asioista). Niitä käytettiin kreikkalaisessa kasvatuksessa tuomaan esille kreikkalaisille tärkeä moraalinen esikuva, nimittäin urhean ja taitavan soturin ihanne. Mikään näistä eepoksen tehtävistä ei ole sellainen, jota nykyään ajattelisimme kaunokirjallisuuden ensisijaiseksi tehtäväksi. Modernina aikana olemme tottuneet ajattelemaan, että taide toimii erityisessä esteettisen mielihyvän tuottamisen tehtävässä. Esteettinen mielihyvä oli toki tärkeä myös Homeroksen kuulijoille (vaikka esteettinen-termi ei heillä ollutkaan tässä mielessä käytössä): he korostivat Homeroksen kykyä kuvata elävästi kohtauksia, valita sanansa osuvasti ja rakentaa taidokkaita sommitelmia. Tämä ei kuitenkaan ollut kreikka-

laisille ainoa eikä edes tärkein Homeroksen arvostamisen perusta, vaan häntä arvostettiin ennen muuta kaiken korkeamman tiedon lähteenä.

400-luvun eaa. kuluessa perinteinen käsitys eepoksen kielestä ja tähän liittyen eepoksen erityisestä tiedollisesta auktoriteettiasemasta alkaa horjua. Platonin ja hänen oppilaansa Aristoteleen kirjoituksissa Homeroksen eepokset ovat menettäneet aikaisemman asemansa erityisenä (mythos-) puheena, joka paljastaa arkiymmärrykseltä kätkeytyjä asioita. Tämä muutos ajattelutavassa on yhteydessä kreikkalaisessa kulttuurissa tapahtuneeseen eriytymiskehitykseen, jossa tehtävät, jotka olivat aiemmin kuuluneet runoudelle, siirtyivät toisille kulttuurisen toiminnan muodoille (toisille kulttuurisille diskursseille). Rationaaliin perusteluihin pyrkivä filosofia oli noussut 600–400-luvulla eaa. tiedolliseksi auktoriteetiksi ohi runouden ensin kosmosta koskevissa, sitten myös moraalialia (etiikkaa) koskevissa asioissa. 400-luvulla syntyi Herodotoksen ja Thukydiden teoksissa historiankirjoitus, joka ei kertonut menneisyydestä enää runonlaulajien traditioon nojautuen vaan pyrkien selvittämään menneisyyden tapahtumia kerätyn muistitiedon tai silminnäköjien todistuksen perusteella. Myyttinen historiankirjoitus korvautui näin sellaisella, mitä olisimme valmiit (etenkin Thukydiden kohdalla) kutsumaan tieteelliseksi.

Samanaikaisesti runouden (kaunokirjallisuuden)<sup>3</sup> sisällä tapahtui kehitys, joka entistä selvemmin erotti sen uskonnosta. Kreikassa oli tärkeimmäksi kirjallisuuden lajiksi tullut 400-luvulla eaa. tragedia. Kun suurista tragediankirjoittajista Aiskhylos vielä sijoitti myyttiset sankarit tarinat uskonnollisen maailmankuvan puitteisiin, on Euripideen tragedioiden ihmiskuvauksessa siirrytty maallistuneeseen käsitykseen siitä, mikä ohjaa ihmisten toimintaa ja kohtaloa. Tässä tilanteessa jouduttiin uudestaan kysymään runouden funktiota: mihin runoutta tarvitaan, jollei se olekaan korkein tiedollinen auktoriteetti uskonnon, kosmologian, historian ja moraalin suhteen? Platonin kielen ja runouden kritiikki ja edelleen Aristoteleen runousoppi on nähtävä näiden kysymysten pohdintana. Näiden kahden ajattelijan käsitykset toisaalta runoudesta, toisaalta filosofiasta merkitsevät käännettä *arkaisesta kirjallisuuskäsityksestä*, jossa runous, ennen muuta Homeros, oli ”kaikki viisaus”, *klassiseen kirjallisuuskäsitykseen*, jossa runouden funktio oli paljon rajatumpi ja filosofialle alistainen.

Platon kiistää Homeroksen puheelta sen perinteisen erityisstatuksen (mythos-puheen epäilemättömänä totuutena). *Valtio*-dialogissa Platon esittää sekä monin Homerokselta otetuin esimerkein että filosofisin argumentein, että runoilijat ovat yleensä kaukana totuudesta. Oikea tiedonhankinnan menetelmä on asian filosofinen tutkiskelu. Platonin runouden kritiikki onkin käsitettävä kiistaksi vanhan ja uuden tiedollisen auktoriteetin, runouden ja filosofian, välillä. Platon asettuu kiistassa filosofian puolelle runoutta vastaan: hänen ihannevaltiossaan ei ole sijaa runoilijalle, jonka totuudet eivät kestä filosofista kritiikkiä ja joka vaikuttaa kuulijoihinsa pikemmin tunteisiin kuin järkeen vetoamalla (*Valtion* II, IX ja X kirja).

Platonin oppilas Aristoteles ei joudu enää perustelemaan filosofian asemaa tiedon korkeimpana auktoriteettina. Hän on ensimmäinen systemaattinen filosofi, jonka oppijärjestelmä käsittää kaikki filosofisen tiedon alat. Yksi tutkimuksen kohde hänellä on runous. *Runousopissaan* (n. 335–332 eaa.) Aristoteles tarkastelee filosofisesti runouden olemusta samaan tapaan, kuin hän esimerkiksi valtiofilosofiassaan käsittelee valtiota ja erilaisia valtion lajeja. Hän määrittelee runouden ylipäänsä jäljittelyksi (mimesikseksi) ja runouden eri lajit erilaisiksi jäljittelyn muodoiksi. Hänen tarkastelunsa keskittyy *Runousopissa* erityisesti tärkeimpänä pidettyyn lajiin, tragediaan. Tragedian olemuksen ja sen osien määrittely toimii samalla normatiivisena ohjeena sille, miten hyvä tragedia tehdään. Normatiivisesta poetiikasta tulikin Aristoteleesta alkaen kirjallisuuden teoreettisen tarkastelun vallitseva muoto aina 1700-luvun uusklassismiin asti.

Minkälaiseksi kielenkäytön muodoksi Aristoteles sitten käsitti runouden tai erityisesti tragedian? Hän hyväksyi selvästikin Platonin ajatuksen siitä, että runous vetoaa kuulijoissa tai katsojissa enemmän tunteisiin kuin järkeen. Hän sanoo, että tragedia herättää katsojissa tietynlaisia tunteita, nimittäin säälin ja pelon tunteita näiden seurattessa sankarin traagisen kohtalon toteutumista, mutta että tämä on hyväksyttävä katsojille, koska kokemus puhdistaa nämä tunteet (Aristoteles 1997, 164). Runous on hyödyllistä, koska se voi havainnollisten esimerkkitausten kautta – jotka voivat olla joko keksittyjä tai todellisuudesta tai vanhoista tarinoista lainattuja – ja vastaanottajan tunteisiin vetoamal-

la opettaa filosofien tuntemia tärkeitä elämän totuuksia kaikelle kansalle, myös sellaisille, joilta puuttuu aika tai kyky lähestyä noita totuuksia filosofisen pohdiskelun kautta. Aristoteles mainitsee runouden kieles-  
tää myös, että sen tulee olla ”koristeltua” ja kohteeseen sopivaa (Aristoteles 1997, 164). Tämän vuoksi hän näkeekin runouden olevan läheisessä yhteydessä retoriikkaan eli oppiin puhetaidosta.

Aristoteleen *Runousopissa* on ensimmäisen kerran lausuttu julki se käsitys runoudesta (kirjallisuudesta), jota voimme kutsua klassiseksi käsitykseksi ja joka vallitsi länsimaisessa kirjallisuudessa aina 1700-luvun puoliväliin asti. Tässä käsityksessä runouden tehtävä on ”huvittaa ja opettaa” (Horatius 1978, 47) eli teroittaa vastaanottajien mieleen yleisiä elämän totuuksia muodossa, joka tuottaa vastaanottajille mielihyvää. Käsitys omaksuttiin sittemmin samanlaisena koskemaan myös muita taiteita. Tämä käsitys taiteiden funktiosta ja toimintatavasta sopi yhteen myös kristinuskon kanssa, joka valloitti länsimaisessa kulttuurissa ensimmäisinä kristillisinä vuosisatoina keskeisen aseman kreikkalaisen perinteen ohella. Kirkko käytti hyväkseen sekä runoutta ja puhetaitoa (virsissä, saarnoissa) että musiikkia (kirkkomusiikissa), kuvataidetta ja arkkitehtuuria vaikuttamaan kuulijoihin ja katsojiin ja sitä kautta saadaan nämä vastaanottamaan kristinopin totuuksia. Kun Aristoteleesta juontuvassa klassisessa traditiossa runous (taide) oli alistettu filosofialle, se myöhäisantiikissa ja keskiajalla ja pitkälti vielä uuden ajan ensimmäisinä vuosisatoina oli alistettu kristinopille. Se oli aisteihin ja tunteisiin vetoavaa kieltä, jonka ei ajateltu opettavan ”omaa” totuuttaan vaan filosofian tai uskonnon totuutta.

### Romantiikan aikakauden kieli- ja kirjallisuuskäsitys ja kirjallisuushistoriallisen ajattelutavan synty

Aristoteleen näkemystä seuraava klassinen runouskäsitys kumoutui 1700-luvun lopun romanttisessa aatevirtauksessa. Romantikot kuten Friedrich ja August Wilhelm Schlegel sanoutuivat irti ajatuksesta yhdestä ja yhteisestä kirjallisuudesta, jonka alku ja jonka ylittämättömät esikuvat löytyvät antiikista. Romantikot esittivät, että moderni aikakausi vaatii oleellisesti toisenlaista kirjallisuutta kuin antiikissa luotu klassinen kirjallisuus, ja tätä uutta kirjallisuutta he luonnehtivat romanti-



seksi. Käsitteellä ei ole paljonkaan tekemistä sen kanssa, mitä nykyään arkikielessä tarkoitetaan romanttisella. Romantit hahmottivat käsitteellä kirjallisuutta, joka joissakin oleellisissa suhteissa, kuten luovan mielikuvituksen korostamisessa ja kirjailijan refleksiivisessä suhtautumisessa omaan toimintaansa, poikkeaa klassisesta kirjallisuudesta (esim. Schlegel 1988; Frank 1989; Bohrer 1989; Uerlings 2004). Runous vetoaa ihmiseen kokonaisvaltaisemmin kuin järkeilyn ja tarkoin säädellyn havainnon varassa toimiva tiede, josta oli tullut modernin maailman tärkein tiedon auktoriteetti. Romantit näkevät tieteen olevan rajoitunutta päämääriltään; he katsovat runouden olevan keskeisessä asemassa siinä, kun ihminen luo itselleen kulttuurista merkitysmaailmaa. Ihmisen käsittäminen luovaksi subjektiksi ja samalla kulttuuriseksi, tiettyyn aikakauteen ja yhteisön ajatusmaailmaan kiinnittyneeksi, on ominaista romantiikan käsitykselle kirjallisuudesta.

Yksi ensimmäisiä uuden kirjallisuuskäsityksen esille tuojia oli romantiikan edelläkävijänä pidetty saksalainen Johann Gottfried Herder. Hän näkee kysymyksen runoudesta olevan kiinteästi kytköksissä kysymyksen runouden kielestä. Herderille runous ei ole retorisesti jalostettua arkikieltä eikä toisaalta myöskään tieteen ja filosofian abstraktia, tiukasti määriteltyihin käsitteisiin ja ahtaasti rajattuun havaintoon perustuvaa kieltä. Runouden kieli on hänen mukaansa lähempänä ihmisten alkuperäistä tapaa hahmottaa maailmaa kielellisesti kuin tieteen ja filosofian kieli (Herder 1985, 740). Määritellesään kohtaamia asioita kielellisesti – antaessaan asioille nimiä – ihminen toimii aistimustensa ja mielikuviansa varassa. Herderin mukaan vasta kieli tekee ajattelun mahdolliseksi, koska kielessä on tallennettu ihmisten tekemiä erotteluita, joiden perusteella aistihavainnon sisältämät asiat voidaan erottaa toisistaan. Ihminen on Herderille oleellisesti kielellinen olento, mikä merkitsee sitä, että hän on kulttuurinen olento: yhteisö, johon hän syntyy, määrittää kielen kautta hänen maailmansa (Herder 1989, 342–343). Ihminen on näin sekä kielen luoja että toisten luoman kielen luomus. Ihminen ei kuitenkaan omaksu passiivisesti hänelle tarjottua kieltä, koska kieli toimii sen varassa, että suhteutamme ei-kielellisen aistimuskokemuksemme kieleen ja sisällytämme sanoihin tarvittaessa uusia merkityksiä tai luomme kokonaan uusia sanoja.

Herderille runouden kieli (kaunokirjallisuuden merkityksessä) on lähellä alkuperäistä kieltä, joka on aistimellista eli viittaa aistittaviin asioihin, ja metaforista tai vertauskuvallista, kun puhutaan muista kuin suoraan aistittavista asioista (Steinby 2010). Alkuperäinen kieli ja runous tuovat kumpikin esille ihmisen mielikuvituksen hänen kohdatessaan ulkomaailman ilmiöitä. Mielikuvitus ei Herderillä viittaa niinkään sepitettyyn ja epätodelliseen kuin ihmisen tapaan antaa hahmo aistimuksilleen: ”[M]eidän luonteeseemme kuuluu, että kaikesta, mitä koemme ja tunnemme, muodostamme konfiguraatioita, toisin sanoen ajattelemme hahmojen kautta” (Herder 1998, 751–752). ”Aistittavien kohteiden viidakossa, joka minut ympäröi, selviydyn — — vain sillä, että erotan kohteet toisistaan antamalla niille ääriiviivat, mitan ja hahmon ja luon näin moneuteen ykseyttä — —. Koko elämämme on näin tiettyssä mielessä runouden luomista: emme näe, vaan luomme itsellemme kuvia.” (Herder 1994, 635.) Runouden kieli, jossa aistimellisin ja samalla merkityksiä kantavin kuvin luomme itsellemme käsitettävän, inhimillisen todellisuuden, on siten ihmisen alkuperäinen todellisuuden tiedostamisen muoto, jonka johdannaisia filosofian ja tieteen abstrakti kieli ovat (esim. Herder 1984, 190).

Herderin käsitys merkitsi yritystä osoittaa taiteella olevan oma tärkeä tehtävänsä modernissakin maailmassa huolimatta tieteellisen tarkastelutavan ja tieteen kielen saavuttamasta yliotteesta. Taide ei ole tieteen tai filosofian abstraktien totuuksien kuvittamista, vaan taide on inhimillisesti merkityksellisen maailman luomista kuvien tai hahmojen kautta, jotka vasta tuovat esille ihmisten käsityksen maailmasta ja itsestään. Monet kirjailijat ja taiteilijat meidän aikanamme puolustavat runoutta ja taidetta samantapaisin argumentein kuin Herder: taiteet ilmentävät ihmisen kokonaisvaltaista, tunteet, aistimukset, mielikuvituksen, toiveet ja tarpeet sisältävää kokemusmaailmaa paremmin kuin abstraktioille, yleistyksille ja metodisesti rajatulle havainnoinnille perustuva tiede.

Herderin näkemys oli, että kaikilla yhteisöillä on oma kulttuurinen mielikuvamaailmansa, joka on ennen muuta runoilijoiden (tai ylipäänsä taiteilijoiden) aikaansaannosta ja joka on läheisessä yhteydessä yhteisön elinympäristöön ja elämisen tapaan. Kun kirjallisuus käsitetään näin, on selvää, että ei voi olla mitään yhteistä runousoppia tai kaunokirjallista

esikuvaa, jota kaikkien runoilijoiden tulisi noudattaa. Poetiikan asemesta, jossa pyrittiin antamaan yleispätevät normit taiteelliselle luomiselle, haasteeksi nousee erilaisissa kulttuureissa ja eri aikakausina syntyneen taiteen ymmärtäminen (esim. Herder 1993). Kirjallisuuden (ja taiteen) tarkastelun tulee olla historiallista, kunkin ilmiön tulkitsemista sen paikallisessa ja historiallisessa kontekstissa. Uusi kirjallisuuden tarkastelutapa on näin 1700-luvun lopulla syntyneen historistisen näkemystavan mukainen, jossa korostetaan, että ihmisten toiminta ja sen tulokset tulevat ymmärretyiksi ainoastaan, kun niitä tarkastellaan kuuluvina niiden alkuperäiseen historialliseen kontekstiin. Syntyvässä uudessa kirjallisuushistoriallisessa tarkastelutavassa pyritään ymmärtämään kirjallisuutta sen kulloisessakin historiallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa. Tämä kirjallisuushistoriallinen tarkastelutapa oli kirjallisuustieteen ensimmäinen moderni muoto, ja se säilytti asemansa 1900-luvun puoliväliin asti.

Kirjallisuushistorioissa painopiste oli teosten tarkastelemisessa tekijöidensä – kirjailijoiden – näkemysten ja elämäkokemusten ilmauksena. Yleisemmäksi kehykseksi ruvettiin jo 1800-luvun alkupuolella, kansallisuusajattelun noustessa keskeiseksi eurooppalaiseksi aatevirtaukseksi, ottamaan kansakuntien poliittinen kehitys, johon kirjallisuuden kehityksen ajateltiin olevan yhteydessä. Teosten esittelyssä myös kirjallisuuden kieleen ja ilmaisutapoihin kiinnitettiin huomiota. Vaikka ei luovuttu Herderin ajatuksesta kirjallisuuden kyvystä tuoda esille inhimillistä kokemustodellisuutta, korostettiin myös kirjallisuuden kielen erityistä esteettistä ulottuvuutta. Herderin aikalainen Immanuel Kant oli esittänyt, että taidetta ei tule arvioida sen sisältämän tiedon tai moraalisen opetuksen kannalta vaan ainoastaan sen esteettisen arvon kannalta: tärkeää on vastaanottajan kokemus esteettinen elämys (Kant 1975). Kun esteettinen elämys näin oli irrotettu teoksen tiedollisesta ja moraalisesta sisällöstä, huomio kohdistui muutoseikkoihin kuten teoksen sommitteluun ja tyyliin, joista esteettisen vaikuttavuuden nähtiin riippuvan. Kirjallisuushistorioissa voidaankin nähdä jonkinlainen piilevä jännite Kantin puhdasta esteettisyyttä korostavan taidekäsitteksen ja Herderin perua olevan laveamman tavan välillä, jossa kirjallisuudessa nähdään tekijän, hänen aikakautensa ja kulttuurinsa ilmaus.

## Kirjallisuuden kieli, kirjallisuus kielenä – vai onko se sitä? 1900- ja 2000-luvun näkemyksiä

1900-luvun kuluessa kirjallisuuden käsittämisen tapa koki useita perinpohjaisia muutoksia, joita kaikkia voidaan kuvata muutoksina kirjallisuuden kielen käsittämisessä (suppeammassa eli kirjaimellisessa ja laajemmassa eli kielen metaforisen käsittämisen mielessä). Kirjallisuushistoriallinen lähestymistapa oli nopeasti muotoutunut sellaiseksi, että kirjallisuutta tarkasteltiin kirjailijoiden elämän puitteissa sekä yleensä ohuesti hahmotetussa kansakunnan historian kehityksessä. Tällainen elämäkertapainotteinen kirjallisuushistoria säilytti valta-asemansa vuosisadan puoliväliin asti. Ensimmäiset protestiliikkeet sitä vastaan olivat kuitenkin syntyneet jo 1910- ja 1920-luvulla. Tällöin nk. venäläiset formalistit ja angloamerikkalaiset uskriitikot esittivät, että kirjallisuutta ei tule tarkastella kirjailijan elämän tai minkään muunkaan kirjallisuuteen nähden ulkopuolisen seikan ilmentäjänä. Kirjallisuus tulee nähdä taideteoksina, joita tulee tarkastella ja arvioida niiden esteettisen vaikuttavuuden kannalta.

Venäläiset formalistit vaativat, että kirjallisuuden tarkastelussa on keskitettävä huomio siihen, mikä nimenomaisesti tekee kirjallisuudesta kirjallisuutta, erottaen sen kaikista muista inhimillisen toiminnan alueista: sen ”kirjallisuudellisuutta” (ven. *literaturnost*), kuten Roman Jakobsonin kuuluisa määritelmä kuuluu (Jakobson 2001, 56). Kirjallisuus Jakobsonin mukaan toimii esteettisessä eli poeettisessa funktiossa, jossa kieli nousee itsessään, kommunikaatiotehtävästään erotettuna, huomion kohteeksi (Jakobson 1968). Kirjallisuuden tutkimuksen on siksi kohdistuttava niihin kirjallisuudelle ominaisiin tapoihin käyttää kieltä, joiden kautta esteettinen vaikuttavuus saadaan aikaan.

Venäläiset formalistit käsittivät kirjallisuuden kielen muotokieleksi, josta kirjallisuuden vaikuttavuus riippuu. He hylkäsivät perinteisen ajatuksen, jonka mukaan runous on ilmaistavan sisällön ja ilmaisumuodon ykseys, ja esittivät, että kaikki sisällöllinen materiaali on neutraalia ainesta vailla taiteellista (poeettista, esteettistä) merkitystä. Poeettisesti tai esteettisesti merkitsevää olivat ainoastaan ne keinot, joilla materiaali muokataan sellaiseksi, että kokonaisuus on esteettisesti vaikuttava (esim. Eichenbaum 2001, 69). Ei se, mitä sanotaan – tiedollinen, mo-

raallinen tai tunnesisältö – ole tärkeää, vaan se, *miten* sanotaan (Suni 2001, 14; Šklovski 2001, 148). Käsitys yhtyy tässä suhteessa Jakobsonin kantaan, jonka mukaan ”runous — — ei muuta olekaan kuin ilmaisuun orientoituvaa ilmaisua — — Kommunikatiivisuus, joka on hallitseva funktio niin käytännöllisessä kuin emotionaalisessakin kielessä, supistuu poeettisessa kielessä minimiin. Runous on indifferentti ja neutraali ilmaisun kohteen suhteen — —” (Jakobson 2001, 56). Formalistien huomio kohdistui näin teoksen esteettisesti merkitsevään muotoon tai pikemminkin teosten yleisiin, yhteisiin esteettisen vaikutuksen aikaan saamisen keinoihin.

Uskriitikot vaativat niin ikään huomion kohdistamista kirjailijan asemasta itse teoksiin. ”Itse teos” käsitettiin tällöin välittömästi annetuksi tosiasiaksi, joka saa kokijassaan aikaan esteettisen elämyksen. Samoin kuin venäläisillä formalisteilla teoksen välittömästi annettuna olemisen oletus johtaa sen esteettisen merkityksen sitomiseen sen muodollisiin (formaalisiin) ominaisuuksiin, jotka ovat teoksessa ”läsnä” viittaamatta tekstin ulkopuoliseen maailmaan, kokemuksiin, aatteisiin ja arvoihin. Uskriitikki oli nimensä mukaisesti suuntautunut ensisijaisesti yksittäisten teosten analyysiin, tulkintaan ja arvottamiseen. Silti analyysin peruskäsitteitä ja arvottamiskriteereitä ei luotu joka kerta tapauskohtaisesti erikseen. Päinvastoin kirjallisuudesta etsittiin tiettyjä seikkoja, joiden katsottiin olevan esteettisesti arvokkaita, kuten kuvakieltä ja monimerkityksisyyttä. Nämä arvokriteerit, jotka olivat syntyneet 1900-luvun alun modernistisen runouden yhteydessä, käsitettiin yleispäteviksi, riippumatta siitä, mikä oli ollut runoilijan tai hänen aikakautensa näkemys näiden asioiden merkityksestä (esim. Wellek & Warren 1969).

Venäläinen formalismi tuli lännessä tunnetuksi vasta strukturalismin myötä 1950-luvulta lähtien. Uskriitikki ja sille sukua olevat nk. teoskeskeiset suuntaukset olivat jo sitä ennen tuoneet kirjallisuuden tarkasteluun lähiluvun periaatteen: tekstiä on tarkasteltava yksityiskohtaisesti, jotta saataisiin selville sen rakentumistapa ja merkitys. Lähiluvun periaate ei välttämättä merkinnyt formalistiseen eli pelkästään muoto-seikkoihin paneutuvaan tarkasteluun pitäytymistä, vaan myös sisällön eri ulottuvuudet otettiin tavallisesti tarkasteltaviksi.

Strukturalismi merkitsi jälleen toisenlaista suhtautumistapaa kirjallisuuden kieleen tai ajatukseen kirjallisuudesta kielenä. Strukturalismi syntyi alun perin kielitieteessä sveitsiläisen Ferdinand de Saussuren luennoissa, jotka julkaistiin vuonna 1916 *Cours de linguistique générale* -nimellä (*Yleisen kielitieteen kurssi*, Saussure 2014; Culler 1994). Saussure esittää lähtökohdaksi ajatuksen, että on erotettava toisistaan kieli sääntöjärjestelmänä (*langue*) sekä kieli puheena (*parole*), joka noudattaa kielen sääntöjärjestelmää. Kielitieteen tehtävänä on kunkin nk. luonnollisen eli puhutun kielen järjestelmän (*langue*) kuvaaminen (kuten esimerkiksi ranskan kielen, suomen kielen). Saussuren keskeisiin ajatuksiin kuuluu edelleen kielen näkeminen merkkien järjestelmänä. Merkki – voimme tässä ajatella sanaa – koostuu kahdesta toisiinsa sidotusta puolesta, siitä, jolla on merkitys (*signifiant* eli merkitsijä, merkityksen kantaja), ja siitä, mikä on tuo merkitys (*signifié* eli merkitty). Kielessä tiettyyn (sanan) äännehahmoon liittyy tietty merkitys, ja näiden välinen yhteys on sopimuksenvarainen. Ei ole mitään ”luonnollista” syytä sille, että esimerkiksi merkitys ’puu’ ilmaistaan suomen kielessä äänteiden (foneemien)<sup>4</sup> ’p’ ja ’u:’ yhdistelmällä. *Signifiantin* ja *signifiéen* välinen sidos on näin konventionaalinen eli pätee yhteisen sopimuksen perusteella tiettyssä kieliyhteisössä.

Sanojen merkkeinä toimimisen kannalta on edelleen oleellista, että merkki erottuu toisista merkeistä. Saussure korostaa, että kielen merkit eivät määriyty tapauskohtaisesti – esimerkiksi sanan merkitys ei muutu, vaikka jokainen meistä ääntää sanan hieman eri tavoin ja joka kerta toisin kuin edellisillä kerroilla – vaan kielen merkit määrittyvät tiettyiksi suhteessa muihin kielen merkkeihin nähden, eli asemansa kautta kielen järjestelmässä. Kielen toiminnan kannalta ei ole merkitsevää, millä tavoin p-äänne ja u-äänne kulloinkin ääntyvät sanassa ’puu’, kunhan äänne kyetään erottamaan muista läheisistä äänneistä (esim. p-äänne k-äänneestä ja u-äänne y-äänneestä). Näin kielen järjestelmässä ratkaisevia ovat yksikköjen väliset erot, eivät niiden absoluuttiset ominaisuudet. Saussure ilmaisee tämän sanomalla, että kielessä on ainoastaan eroja – väite, jolle jälkistrukturalismissa annettiin radikalisoitu merkitys (Frank 1984). Jotta voidaan sanoa, mitä kielen merkit ovat ja miten ne toimivat, niitä on siis tarkasteltava kielen järjestelmän osina.

Saussuren perustamassa uudessa kielitieteessä lähdettiin kuvaamaan kielen järjestelmää sen eri tasoilla: fonemaattisella eli äänneitä koskevalla, syntaktisella eli kielen yksikköjen yhdistämisestä koskevalla ja semanttisella eli merkitysten tasolla. Kieltä tarkasteltiin sen sisäisten järjestysperiaatteiden pohjalta, ei kielen yksittäisten puhujien ja heidän tarkoitustensa pohjalta. Kirjallisuuden tarkasteluun sovellettuna tämä vahvisti ajatusta ”itse kirjallisuuden” tarkastelusta suljettuna järjestelmänä. Venäläiset formalistit ottivat jo varhain vaikutteita Saussuren ajatuksista: heidän runokielen erityisluonteen määrittämisen tavoitteensa oli rinnasteinen strukturalistien kielen kuvauksen tavoitteelle. Edellä mainittu Roman Jakobson onkin paitsi venäläisen formalismin edustaja samalla yksi strukturalistisen poetiikan perustajista. Poetiikka-nimitys otettiin siis nyt uudestaan käyttöön sillä erotuksella, että poetiikkaa ei enää käsitetty normatiiviseksi esitykseksi siitä, miten runoutta tulee tehdä, vaan kuvaukseksi olemassa olevan runouden käyttämistä keinoista. Jakobson ajatteli, että kirjallisuuden kieltä tulee tarkastella yhtenä kielenkäytön erityistapauksena: kielitieteilijän tehtävää vastaavasti kirjallisuudentutkijan on määriteltävä kirjallisuuden kielen yleiset säännöt. Jakobson kehitti eräänlaisen lyyrisen runon ”kieliopin” esittäessään, että lyyrinen runo rakentuu runossa piilevien toisto- ja symmetriarakenteiden varaan (Jakobson & Lévi-Strauss 1962).

1950- ja 1960-luvulla luotiin useita malleja (abstrakteja kuvauksia) siitä, miltä lyriikan tai kertomakirjallisuuden poetiikka tai ”kielioppi” voisi näyttää. Esimerkiksi Roland Barthes esitti tällaisen kertomakirjallisuuden mallin kirjoituksessaan ”Johdatus kertomuksen strukturaaliseen analyysiin” vuodelta 1966 (Barthes 1977). Siinä hän esittää, että kun strukturalistinen kielentutkija tutkii kieltä (*langue*), jolla lukemattomat puhunnokset tuotetaan, kertomuksen strukturalistisen tutkijan tehtävänä on määritellä ne kertomuksen tuottamisen säännöt, joita kaikki kertominen noudattaa (Barthes 1977, 80). Hän ei pidä malliaan ainoastaan analogisena strukturalistien kielen kuvaukselle vaan suorastaan jatkona sille, sillä kun kielitieteilijälle suurin tarkasteltava kielen yksikkö on lause (mikä ei pidä paikkaansa enää nykyisessä kielitieteessä), kertomuksen tutkija jatkaa tästä tasosta ylöspäin tarkastellen lauseita suurempia diskursiivisia yksiköitä, kertomuksia. Barthesille kertomusanalyysi

on näin eräänlaista kertomuksen tekstilingvistiikkaa tai diskurssilingvistiikkaa, niin kuin hän sitä kutsuu (Barthes 1977, 82–84).

Meidän ei tarvitse tässä paneutua lähemmin Barthesin kertomuksen malliin, jossa hän jakaa kertomuksen pienimmiksi tapahtumista eteenpäin vieviksi yksiköiksi; riittää, kun todetaan, että mallia pidettiin liian abstraktina ollakseen käyttökelpoinen, ja se on jäänyt pois kirjallisuudentutkijoiden arsenaalista. Sama voidaan todeta lähes kaikista varhaisista strukturalistisista malleista. Strukturalismi jätti kuitenkin pysyvän jäljen kirjallisuudentutkimukseen ja tapaamme nähdä kirjallisuus. Strukturalismi kiisti teoksen tekijän, kirjailijan, olevan se lähtökohta, josta käsin meidän tulee ymmärtää teoksen merkitysrakenne ja sen kokonaisuus. Teosta ei tule nähdä tekijän ajatusten ja kokemusten ilmauksena, vaan meidän on pohjattava teoksen ymmärryksemme niihin yleisiin kielenkäytön sääntöihin (diskursiivisiin sääntöihin), joita kirjallisuus noudattaa. Barthes sekä jälkistrukturalistiksi kutsuttu Michel Foucault julistivat tätä tarkoittaen kirjailijan ”kuolleeksi”: kirjailija ei ole tekstin alkuperä, kuten perinteisesti ja etenkin romantiikan aikakaudesta lähtien oli ajateltu, vaan sen alkuperä on kirjallisen diskurssin säännöissä (Barthes 1993; Foucault 2006).

Strukturalismille ominainen kirjallisuuden kielen diskursiivisten sääntöjen korostus on johtanut painopisteen siirtymiseen kirjallisuuden tarkastelussa yksittäisestä teoksesta ja kirjailijasta yleisempiin kirjallisuuden lajeja ja niitä koskevia diskursiivisia käytäntöjä koskevaan tutkimukseen. Tosin on osoittautunut ongelmalliseksi määrittää, mitkä nuo säännöt ovat – epäilemättä siksi, että modernissa, romantiikan jälkeisessä kirjallisuudessa on arvostettu lajirajoja rikkovaa ja lajeja uudistavaa kirjoittajaa enemmän kuin lajin ajatelluista säännöistä kiinni pitämistä. Strukturalistiselta pohjalta kehitelty narratologia (kertomuksen teoria) on kuitenkin – suurelta osin aiempaan kertomuksen tutkimukseen nojaten – pystynyt tuottamaan jollei kattavaa kuvausta kertomuksen diskursiivisista säännöistä niin kuitenkin useita kertomisen tarkastelussa käyttökelpoisia erotteluja ja käsitteitä (Genette 1980; Culler 1975).

Jälkistrukturalisteiksi kutsutaan joukkoa etupäässä ranskalaisia tutkijoita, jotka kyseenalaistivat kielitieteen (ja sieltä muille humanistisen ja yhteiskuntatutkimuksen aloille levinneen) struktuurin käsitteen.



Jacques Derrida ajattelee, että merkitys ei määriy yhden yksittäisen merkin eikä kahden merkin välisen eron varassa, vaan itse asiassa jokainen merkitys viittaa loputtomaan määrään muita merkityksiä, joista se eroaa, eikä siten koskaan määriy lopullisesti ja ehdottomasti. Näin strukturalistien kuvaus kielestä on liiallinen yksinkertaistus (Derrida 1993). Derridan oma tutkimus käsittää usein joidenkin oletettujen merkitysten ”purkamisen” tai ”dekonstruktion” siten, että osoitetaan, ettei tietty merkitys ole yksiselitteisesti määriytynyt eikä sitä, mitä olemme, vaan se on määriytynyt toisin ja toisenlaisista vastakkaisuuksista kuin olemme ajatelleet. Dekonstruktion kohteena voi olla yhtä hyvin kaunokirjallinen teksti kuin mikä muu teksti hyvänsä. Yhdysvaltalaisessa 1980-luvun tutkimuksessa Derridahan nojaavaa dekonstruktiivista tekstin tutkimusta harjoittivat etenkin kirjallisuudentutkijat (esim. Arac et al. 1983).

Toinen ranskalainen jälkistrukturalisti Michel Foucault lavensi tekstin ja diskurssin käsitteitä toisella tapaa. Kun strukturalistit näkivät kielen omasta sisäisestä rakenteestaan määriytyvänä, Foucault esitti, että diskurssi määriytyy oleellisesti suhteestaan todellisuuteen, josta se sanoo puhuvansa. Niin kutsutussa ”tiedon arkeologiassaan” Foucault tarkastelee erilaisia tieteitä eri aikakausina päätyen esittämään, että eri aikakausien tieteessä tarkastelutapa ja myös totuuden kriteerit näyttävät erilaisina (ja samanlaisina tietyn aikakauden eri tieteissä, Foucault 2010). Todellisuus, sellaisena kuin se meille näyttää, on siten oleellisesti diskurssin muotojen jäsentämää tai suorastaan diskurssin konstruointia. Myöhemmässä, genealogiseksi kutsutussa vaiheessa Foucault korostaa sitä, että diskurssit ovat aina kytköksissä valtaan: vaikka jokin esitetään tosiasiana tai pelkkänä kuvauksena, tämä aina on samalla valtakamppailua siitä, millaisina asiat tulisi nähdä ja miten niitä siis tulisi kohdella (esim. Foucault 2000). Erilaisten diskurssien – kielenkäyttömuotojen – kytkentä valtaan onkin Foucaultia seuraten muodostunut yhdeksi tärkeäksi tarkastelun ulottuvuudeksi niin kirjallisuustieteessä kuin monilla muilla kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksen alueilla. Feministisessä tutkimuksessa diskurssin ja vallan analyysiä on saatettu yhdistää Jacques Lacanin psykoanalyysiin, jossa tarkastellaan minän (subjektin) syntyä yhteydessä kieleen (Lacan 1985). Esimerkiksi Hélène

Cixous ja Luce Irigaray ovat esittäneet kielenkäytön ja subjektin synnyn olevan erilaista eri sukupuolilla ja näkevät näiden olevan yhteydessä kulttuurillemme ominaiseen miesvaltaisuuteen (Cixous 1994; Irigaray 1996; Moi 1990).

1900-luvun tutkimuksessa ja uudella vuosituhannella vaikuttaa edelleen myös hermeneuttinen kielen ja kirjallisuuden käsitystapa. Tämä on yhteydessä edellä esiteltyyn Herderistä juontuvaan ajatukseen kielen ja kirjallisuuden yhteydestä sekä näiden tavasta tulkita maailmaa ihmisen kannalta mielekkäänä. Hermeneutiikka lähtee siitä, että todellisuus näyttäytyy meille aina tulkittuna ja että tämä todellisuuden tulkinta tapahtuu kielen välityksellä (Heidegger 1979; Gadamer 1990). Kirjallisuus ja yleisemmin taide näyttäytyvät hermeneutiikassa yhtenä keskeisenä alueena, jolla kulttuurin yhteinen, merkityksiä kantava kokemusmaailma rakentuu.

2000-luvun alun kirjallisuudentutkimuksessa on käytössä useita erilaisia tutkimussuuntia, ja näiden käsitykset siitä, missä mielessä ja millä tavoin kirjallisuus on kieltä, voivat vaihdella suurestikin. Tekstien tulkinnassa tarkkaa lähilukua arvostetaan, mutta enää ei (yleensä) ajatella, että teksti olisi esine vailla viittaussuhteita itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen ja että sen ominaisuudet voitaisiin sen vuoksi yksinkertaisesti havaita, suhteuttamatta sitä mihinkään muuhun. Tekstin materiaalina on eräässä mielessä kieli, ja etenkin lyriikassa kielen ”materiaalisuus” eli sen muu kuin tekstin ulkopuolelle viittaava merkitys voi olla keskeistäkin. Kaunokirjallinen teos on kuitenkin oleellisesti merkitsevä kokonaisuus, ja sellaisena sitä tulisi myös tarkastella. Teoksen sisältämät merkitykset rakentavat teoksen monimutkaista kokonaisuutta, mutta samalla ne viittaavat aina myös tekstin ulkopuoliseen todellisuuteen. Tutkijan on siis otettava huomioon muutakin kuin tekstin kieli muusta todellisuudesta erotettuna sanataideteoksen materiaalina.

Se ”muu”, johon teos on suhteutettava, jotta teos ymmärrettäisiin oikein kulttuurin osana, on moninainen. Tähän ”muuhun”, jota tarvitaan teoksen ymmärtämisessä, kuuluu tekijän muu tuotanto. Kirjailija ei nimittäin ole osoittautunut niin ”kuolleeksi” kuin Barthes ja Foucault esittivät, vaan vieläkin pidetään itsestään selvänä lähestymistapana jonkin teoksen tulkinnassa lähteä vertaamaan sitä tekijän mui-

hin teoksiin, koska näiden ajatellaan ilmentävän samankaltaista käsitystä maailmasta ja kirjallisuudesta. Kirjallisuuden oletetaan siis edelleen, tai taas, puhuvan maailmasta ja ottavan kantaa maailman asioihin. Kirjallisuus nähdään myös yhteydessä muuhun kirjallisuuteen. Vaikka pyrkimykset kuvata tyhjentävästi jonkin kirjallisuuden lajin toimintasäännöt eivät ole toteutuneet eivätkä voikaan toteutua, on silti relevanttia tarkastella yksittäistä teosta yhteydessä muihin samanlajisiin teoksiin ja yleisemmin siihen kirjallisuuden kenttään, jonka osana se toimii. Näin saadaan tietoa sekä teoksen ominaispiirteistä että laajemmista kytkennöistä. Edelleen kirjallisuus voidaan nähdä yhteydessä kaunokirjallisuutta laajempiin kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin diskurssimuotoihin ja todellisuuden esittämisen tapoihin, kuten esimerkiksi naisen tai vähemmistökulttuuriin kuuluvien ihmisten representoimisen (esittämisen) tapoihin. Näin kirjallisuus kielellisenä rakennelmana on kytköksissä yhteiskunnalliseen mielipiteenmuodostukseen ja vallankäyttöön ja osallistuu itse niihin.

Kaunokirjallisuuden diskurssia ei kuitenkaan tulisi nähdä ainoastaan osana yhteiskunnallisia diskursseja. Kaunokirjallisuuden tekstin rakentamisen tavat ovat toisenlaiset ja osin tavoitteiltaan erilaiset kuin muiden diskurssien. Kaunokirjallisuuden kielen tarkastelua sanan laajassa, sanataiteen kielen merkityksessä ei voi palauttaa mihinkään kielitieteelliseen käsitteistöön, mutta ei myöskään yhteiskuntatieteelliseen vallan ja diskurssin analyysiin. On tarkasteltava niitä erityisiä aineksia, rakenteita, kielellisiä muodostelmia ja vaikutustapoja, jotka ovat ominaisia kaunokirjallisuudelle ja sen eri lajeille kussakin historiallisessa tilanteessa. Vain tätä kautta voidaan ymmärtää kaunokirjallisuutta ylipäänsä ja sen yksittäisten teosten ominaislaatua.

## **Kaunokirjallinen tyyli ja kirjallisuuden tyylikaudet**

### Tyylistä ja tyyliintutkimuksesta

Tyyli-sanana kohtaa nykyisin kaikkialla: puhutaan niin laajemmista elämisen ja asumisen tyyleistä kuin yksilötasolla esim. käyttäytymis-, puukeutumis-, liikkumis- tai puhetyylistä. Tyyli voi siten olla joko tietyn

ryhmän tai yksilön olemisen tapaan liittyvä, ja tarvitaan sekä tyylioppaita että ammattilaisia ohjaamaan ihmisiä välttämään tyylivirheitä ja löytämään oman tyyliinsä. Tyyli-termillä on kuitenkin taiteiden tutkimuksen perinteessä tarkoitettu rajatummin taideteoksessa ilmenevää tai yksittäiselle taiteilijalle omaleimaista ilmaisu- tai esitystapaa ja kokonaissävyä.<sup>5</sup> Jos termi halutaan sitoa tiukemmin kieleen, voidaan puhua tyylistä kielenkäytön vaihteluna, tietoisena kielellisten ilmaisujen valintana tai tietylle kirjoittajalle luonteenomaisena valintojen kaavana.

Alun perin latinan sana *stilus* merkitsi metallista puikkoa, jolla kirjoitettiin vahatauluihin. Sittemmin merkitys muuntui tarkoittamaan käsiä ja kirjoitustapaa ja alkoi siten viitata kirjalliseen ilmaisuun, mutta myöhemmin tyyli on liitetty myös kuvataide- ja musiikkiteoksiin. Aikojen kuluessa tyyli on kytketty yksittäiselle taiteilijalle ominaiseksi katsottuun ilmaisu- ja kuvaustapaan, tiettyä taiteellista lajia kuvaaviin tyyliseikkoihin, jollekin taiteelliselle liikkeelle yhteiseen taiteellisten valintojen tapaan ja kokonaisia aikakausia tai ajanjaksoja luonnehtiviin yleisiin piirteisiin. Sitä on käytetty kuvaamisen ohella myös arvottamiseen: yksittäisen taideteoksen tai taitelijan tyyliä on voitu pitää esimerkiksi sellisenä.

Käsite ei ole kuitenkaan mitenkään yksiselitteinen, ja sen merkitys riippuu esiintymisympäristöstä. Paitsi että tyylin käsitettä käytetään kullakin taiteiden tutkimuksen alalla hieman eri tavalla, se sijoittuu kielellistä ilmaisuutapaan painotettaessa kahden tieteenalan, kirjallisuuden ja kielentutkimuksen, risteyskohtaan. Lisäksi tyylin käsite on kuulunut perinteisesti niin puhetaitoa tutkivan retoriikan kuin taiteen ja kauneuden olemusta pohtivan filosofian haaran, estetiikan, pohdinnan kohteisiin (filosofiasta ks. esim. Frank 2012). Filosofista käsite on levinnyt muun muassa sukupuolentutkimukseen<sup>6</sup>, ja aivan viime aikoina tyylistä ovat kiinnostuneet myös ihmisen tietoa käsitteleviä prosessia tutkivien kognitiotieteiden edustajat (esim. Stockwell 2005).

Tässä yhteydessä keskitytään tyyliin kielellisenä ilmiönä lähinnä kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta. Tällöinkin tyylistä on vaikea antaa mitään yhtä määritelmää muun muassa siksi, että sitä on pidetty kirjallisuudentutkimuksen yleisimpänä ja hämärimpänä käsitteenä, josta on vaikea puhua tarkasti turvautumatta erilaisiin kuvailmaisuihin.

(Kivistö & Nyqvist 2008, 3.) Tyyliä tarkastelevaa tutkimusta kutsutaan stilistiikaksi eli tyyliintutkimukseksi, ja aivan yhtä paljon kuin itse tyylin käsitteen sisältö on vaihdellut, on myös vaihdellut ymmärrys siitä, mitä tyyliintutkimus on.

Ensimmäiset kirjatut näkemykset tyylistä löytyvät antiikin retoriikkaa eli puhetaitoa koskevista kirjoituksista, joissa tyyli kytkeytyi niin puhujan kuin puheen ominaisuuksiin. Puhujan oli kyettävä puheellaan suostuttelemaan kuulijat puolelleen. Aristoteles jakaa *Retoriikka*-teoksessaan (n. 335 eaa., suom. 1997) puheen vaikuttavuuden keinot kolmeen osaan: puhujan uskottavaan luonteeseen (*ethos*), kykyyn synnyttää tunteita kuulijassa (*pathos*) ja loogiseen argumentointiin (*logos*). Nämä kolme suostuttelun keinoa tai tekniikkaa ovat läheisessä yhteydessä toisiinsa, ja tässä yhteenliittymisessä on tietynlaisella kielenkäytöllä eli tyyllillä merkittävä rooli. Tähän kuuluu esim. erilaisten retoristen figuurien käyttö. Näitä ovat skeemat eli merkittävät muodon säännönmukaiset kaavat, kuten alkusointu, kerto, toisto, vastakohtaistaminen jne., samoin kuin troopit eli kielikuvat, kuten vertaus, metafora, metonymia, ironia jne. Skeemat vahvistavat merkitystä sitä kuitenkaan muuttamatta kun taas troopit muuttavat sanojen tai ilmaisujen tavallista merkitystä. Figuurit vahvistavat argumentin eli väitteen tunteisiin vetoavuutta, mutta ne myös heijastelevat puhujan eettistä asennetta. (Aristoteles 1997; Verdonk 2006, 198 ja 202.)

Roomalaiset puolestaan käyttivät viisiosaisessa retoriikan jaotteluun tyylistä termiä *elocutio*. Antiikin roomalaisilla puhuminen ja kirjoittaminen kytkeytyivät toisiinsa, mutta myöhäisantiikissa ja keskiajalla kirjoitettu teksti alkoi nousta yhä merkittävämmäksi ja retoriikka alkoi siirtyä puheopista kohti tekstin tuottamisen teoriaa. Keskiajan runousopit, *poetria*t, rakentuivat kuitenkin pitkälle roomalaisen retoriikan viisiosaisen jäsenysperiaatteen mukaan, jossa *elocutiolla* eli tyylin ornamenteilla oli oma merkittävä osansa. Figuurit ja troopit eivät merkinneet pelkkää koristusta, vaan niiden tuli palvella kirjoituksen rakennetta ja sisältöä sekä pitää silmällä kohdeyleisöä. Erilaisia tyyleyjä olivat muun muassa helppo ja vaikea tyyli. (Mehtonen 2003, 78–79 ja 94.)

Antiikista on myös peräisin jako korkeaan tyyliin, keskittyliini ja matalaan tyyliin. Kirjallisuudessa tyyliä erotettiin aiheen ja lajin perusteel-

la. Korkeaa tyyliä pidettiin sopivana epiikalle eli kertovalle kirjallisuudelle ja näytelmistä tragedialle, keskityyliä opettavaiselle runoudelle ja matalaa tyyliä pastoraali- eli paimenrunoudelle ja näytelmistä komedialle. Säännöksi tuli tyylien pitäminen erillään toisistaan, ja niinpä arkipäivän kuvaaminen ei sopinut korkeaan tyyliin vaan pelkästään koomiseen esitykseen ja tyylliteltynä idylliin, jossa kuvattiin rauhallista maalaiselämää. (Verdonk 2006, 205; Auerbach 1992, 41.) Keskiajalla näitä erilaisia tyylejä käytettiin rinnasteisesti muun muassa kirkonrakennustaiteessa saarnaa tukemassa, ja eurooppalaisessa kirjallisuudessa – ja myös musiikissa – tämä kolmijako säilyi ainakin 1700-luvun lopulle romantiikan aikakaudelle asti.

Tyyli alettiin uudella ajalla kytkeä yhä voimakkaammin taiteilijaan, ja kirjallisuudentutkimuksessa tämä kytkös säilyi hyvin pitkälle. Kuten Eino Krohn (1958, 97) asian ilmaisi: ”Olkoot kuvauksen aiheet mitkä tahansa, puhukoot teoksen henkilöt oman luonteensa mukaista kieltä, kaiken takaa kaikuu kirjailijan oma äänensointu, persoonallisena tyylinä.” Tyylin nähtiin paljastavan kirjoittajan sielun, ja sitä tutkittiin lähinnä, jotta löydettäisiin tekstin luova periaate (Wales 2006, 215). Uuden tyyllintutkimuksen isänä pidetään itävaltalaista Leo Spitzeriä, joka osoitti 1940-luvulla, mikä merkitys on sillä, että tietty tekstin synnyttämä vaikutelma on yhteydessä tiettyyn tapaan järjestää tekstin kieli. Hän pyrki luomaan metodin, jonka avulla voitaisiin tarkastella romaanin kaltaisten pitkien ja monimutkaisten tekstien tyyliä. Spitzerin menetelmän ongelmana nähtiin kuitenkin erityisesti anglosaksisella taholla pyrkimys tulkita ja selittää taiteilijaa edelleen psykologisesti sekä suuntautuminen saksalaisen tutkimuksen tapaan kulttuurisen muutoksen ja aatehistorian suuriin teorioihin. (Lodge 1966, 53–54.)

Spitzeriläisen lähestymistavan saaman kritiikin vuoksi modernin tyyllintutkimuksen alkuna onkin usein pidetty Roman Jakobsonin 1960-luvulla esittämää näkemystä kielen poeettisesta funktiosta eli sellaisesta kieleen liittyvästä toiminnasta, jossa suuntaudutaan itse viestiin lähettäjän tai vastaanottajan sijaan. Tällöin kirjallisuutta lähestytään ottamalla erityisesti huomioon sen kielellinen luonne. Jakobson kuului 1900-luvun alun venäläisiin formalisteihin ja otti osaa Prahan kielijä ja kirjallisuustieteellisen koulukunnan toimintaan. Hänen myötäan

angloamerikkalainen kielen- ja tyylintutkimus sai virikkeitä eurooppalaisesta, ilmiöiden kielellisiä, sosiaalisia tai kulttuurisia rakenteita korostavasta strukturalismista. Yhdysvalloissa Jakobsonin näkemyksiin yhtyi kirjallisuudentutkimusta hallinnut, tekstin autonomisuutta ja ns. lähilukua korostanut uuskriittinen perinne, joka pyrki eroon niin kirjailijan tarkoitteiden pohtimisesta kuin teoksen historiallis-yhteiskunnallisista yhteyksistä. Näin se tavoitteli luonteeltaan kuvailevaa objektiivisuutta, joka käsitettiin niin kielen- kuin kirjallisuudentutkimuksen ”tieteellistämiseksi”. (Carter & Stockwell 2008, 292–293.)

Tyylintutkimuksen avulla pyrittiin muun muassa osoittamaan kirjallisuuden kielen erityisyys suhteessa muuhun kieleen, ja tutkimuksen kohteeksi valikoituvat helposti lyriikan ohella kokeelliset tekstit sekä tekstin kieliopilliset ja sanastolliset piirteet. (Esim. Voutilainen 2012, 77.) Tällainen tyylintutkimus on luonteeltaan formalistista, muotoon painottuvaa, eikä tulkintaan juurikaan kiinnitetä huomiota. Siksi lähestymistapaa myös on kritisoitu voimakkaasti. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija David Lodge totesi 1960-luvulla tyylistä puhuessaan, että kirjallisuudentutkimus ei tule koskaan korvautumaan eksaktiksi tieteeksi itseään väittävällä strukturalistisella kielitieteellä, koska kirjallisuudelle on ominaista, että se on tekemisissä arvojen kanssa, eikä arvoja voi tutkia eksaktien tieteiden metodeilla (Lodge 1966, 57). Myöhemmin on korostettu sitä, että kielelliset rakenteet ”toteutuvat kaunokirjallisina teoksina” vasta, kun joku vastaanottaa ne, ja näin ollen tyylintutkimus merkitsee yhtä tekstintulkinnan muotoa. (Carter & Stockwell 2008, 296.)

Taiteessa on usein sisältö (mitä sanotaan) ja muoto (miten sanotaan) tai aihe ja tyyl erotettu toisistaan, mutta useimmiten niitä on mahdollonta irrottaa toisistaan. Sen sijaan voidaan sanoa, että ei ole sisältöä ilman muotoa ja teoksessa ilmaisun tapa ja muoto saattavat itsessään olla jo sisältöä. Edellinen, muodon ja sisällön erottava tyylinäkemys on muodoltaan dualistinen, jälkimmäistä kutsutaan monistiseksi tyylikäsitykseksi (Leech & Short 1981, 15 ja 19). Pelkästään muotoa painottavan tutkimuksen saaman kritiikin myötä kielitieteellisestikin painottuneessa tyylintutkimuksessa alettiin vähitellen korostaa, että tyyl ei ole pelkkää vapaata vaihtelua. Esimerkiksi yksi ja sama lause ei ole toistues-

saan tyylillisesti samaa tarkoittava, koska toisen kerran lausuttuna sillä on eri esiintymisympäristö kuin ensimmäisellä kerralla. Kirjallisuuden tutkimuksessa tyyli on aina sidoksissa kulloinkin ilmaistaviin merkitysisältöihin ja ilmaisun esiintymisympäristöön eli kontekstiin.

Niinpä tyyliintutkimus on yhä enenevässä määrin joutunut ottamaan huomioon paitsi merkitysisällön myös kontekstin. Konteksti voi merkitä yhtäältä sanan, kielikuvan tai muun kielellisen ilmaisun esiintymisympäristöä ja asiayhteyttä itse tekstissä tai kokonaisen teoksen synty- ja julkaisuajan tai vastaanoton historiallis-kulttuurista yhteyttä. Tämä on merkinnyt sitä, että usein epähistoriallinen, so. tekstiin ajattomana suhtautuva ja ajan kuluessa tapahtuvat tyylilliset muutokset huomiotta jättävä tarkastelu on antanut tilaa sellaiselle tutkimukselle, joka ottaa huomioon merkittävien tyylillisten keinojen, kuten puheen ja ajattelun ilmaisemisen, historiallisen kehityksen. Samalla on oltu kiinnostuneita kirjallisuuden vastaanotto- ja tulkintaprosesseista eli siitä, miten lukija rakentaa lukiessaan tekstin merkitystä. (Wales 2006, 216.)

Kielitieteeseen nojaavassa tyylianalyysissä huomio kiinnittyy yhtäältä mikrotason ilmiöihin. Niitä ovat muun muassa tyylipiirteet, jotka liittyvät lausetasolle (esim. lauseiden pituus ja sanajärjestys), sanastoon (synonyymit, homonyymit, vierassanat, ajan ilmaiseminen jne.), kuvakieleen (vertaukset, metaforat, metonymiat jne.), välimerkkien käyttöön ja typografiaan. Makrotason ilmiöitä ovat puolestaan muun muassa eri tekstilajeihin liittyvät tyylipiirteet samoin kuin esimerkiksi erilaiset kerroksen rakenteet. (Esim. Sowinski 1999.)

Kielitieteellisesti painottunutta tyyliintutkimusta on arvosteltu siitä, että se jättää merkityksen tarkastelun ja tulkinnan kysymykset sivuun keskittyessään kielen tason ilmiöihin. Tämän vastapainona on haluttu korostaa, että tyylin tutkiminen on nimenomaan merkityksen tutkimusta ja että kyse on kaksivaiheisesta prosessista: ensin on kielellisen tason analyysi, jota seuraa analyysissä havaittujen kuvioiden tai kaavojen tulkinta. Ei ole olemassa yhtä, yhtenäistä ja ajallisesti muuttumatonta merkitystä, eikä merkitys sisälly tekstiin itseensä, tekstuaalisiin piirteisiin, vaan se syntyy prosessissa, jossa lukijat rakentavat sitä yhteydessä asiaankuuluvina pitämiinsä konteksteihin. Funktionaaliseksi kutsuttu stilistiikan haara korostaakin suhdetta, joka kirjallisten teosten kie-



lellä on olennaisiin yhteiskunnallisiin ja historiallisiin konteksteihin (Fulton 1999, 7–8). Samoin kriittinen tyyliintutkimus nostaa esiin tyylin yhteyksiä erilaisiin arvoihin ja yhteiskunnallisiin aatejärjestelmiin ja tutkii tekstejä esimerkiksi suhteessa rotuun ja sukupuoleen (esim. Vouilainen 2012, 79).

Kirjallisuudentutkimuksellisesti suuntautuneet tyyliintutkijat puhuvat usein kohosteisuudesta eli siitä, miten tarkasteltavan teoksen kieli poikkeaa arkikielestä niin, että lukijan huomio kiinnittyy kieleen ilmaisen välineenä. Kohosteisuuden katsotaan olevan tärkeä tekijä, kun taiteellisia tekstejä suhteutetaan niiden yhteiskunnalliseen ympäristöön. Kun kirjalliset tekstit kehottavat kiinnittämään huomiota tiettyihin kielen muodollisiin piirteisiin ja niiden avulla muodostettuihin merkityksiin, kirjallisuus saa samalla lukijat huomaamaan, miten kieli toimii arkielämässä. Sanastollisten ja kieliopillisten valintojen avulla kirjailija ei vain kuvaa kulttuurilleen ominaisia tilanteita ja tyyliä vaan saa (aikalais)lukijansa ymmärtämään, mitä merkityksiä noilla tyyleillä pyritään luomaan ja miten nuo merkitykset syntyvät heidän elämässään. (Fulton 1999, 9–10.)

Viimeisin ja sängen kasvuhakuinen tyyliintutkimuksen suuntaus on kognitiivinen tyyliintutkimus, jota kutsutaan myös kognitiiviseksi poetiikaksi. Yksi alan merkittävistä edustajista, Peter Stockwell (2005, 267), onkin huomauttanut, että kognitiivinen poetiikka on yksi ensimmäisistä Internet-aikana syntyneistä akateemisista aloista, mikä näkyy muun muassa siinä, että opinala on kehittynyt ripeästi ja sisäisiä ryhmittymiä on ilmaantunut huomattavasti nopeammin kuin aiemmin olisi ollut mahdollista. Kognitio merkitsee tajunnan sisältöä, ajattelua, havaitsemista, havaintoa ja tietoa. Näihin liittyviä ilmiöitä tutkivat kognitiotiede ja kognitiivinen psykologia, jotka ovat kognitiivisen tyyliintutkimuksen innoittajia kognitiivisen kielitieteen ohella. Kyse on monitieteisestä lähestymistavasta siihen, miten lukijat prosessoivat kirjallisia tekstejä (Stockwell 2002, 5).

Taustalla on kiinnostus kirjallisuuden vastaanottoon ja lukijan rooliin tulkinnassa. Pyrkimyksenä on tarkastella sitä, miten lukija lukee kaunokirjallisia tekstejä, miten hän jäsentää ja tulkitsee niitä tyyllillisiä piirteitä, jotka saavat hänessä aikaan tietyn vaikutuksen. Päämääränä on kuvata, määritellä ja tarkastella roolia, joka ajattelulla, havaitsemisella

ja tunteilla on lukemiskäytännöissä. Kognitiivinen tyylintutkimus onkin vain osa viime aikoina usealle kirjallisuudentutkimuksen alueelle levinyttä kognitiivisen tutkimuksen kirjoa, jossa kirjallisuuden tarkasteluun kytkeytyvät psykologian ohella sellaiset aiemmin humanistiselle tutkimukselle vieraammat alat kuin neurologia tai tietojenkäsittelytiede. Jotkut kriitikot näkevät tässä vaaran, että kaunokirjalliset tekstit pelkistetään käsittelymekanismeiksi ja kirjallisuudesta kirjallisuutta tekeviä erityispiirteitä väheksytään. Edellä mainitun Stockwellin (2009, 3) mukaan suurin riski on tutkimuksissa, joissa vedetään suora yhteys aivo toiminnan ja kirjallisen vaikutuksen välille. Jotta tällaiselta pelkistyksestä vältyttäisiin, tutkimuksen on kiinnitettävä yksityiskohtaista huomiota tekstiin ja sen rakenteiden vaikutukseen lukijaan.

Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa ei ole viime vuosikymmeninä juurikaan puhuttu tyylistä. Silti meilläkin on ilmestynyt tutkimusta, joka olisi mahdollista lukea tyylintutkimuksen alueelle. Antiikin retoriikasta peräisin olevat figuurit, erityisesti troopit, ovat olennainen osa teosten kuvakielen ja ilmaisun tarkastelua, vaikka ei puhuttaisikaan tyylintutkimuksesta. Viime aikoina on painotettu muun muassa sitä, miten tyyli liittyi antiikissa tunnetilojen ilmaisuun ja niiden synnyttämiseen kuulijoissa ja lukijoissa (Kivistö & Nyqvist 2008, 3–4). Painotus liittyy siihen, että ihmistieteissä tehtävässä tutkimuksessa – kuten myös nykykulttuurissa – tunteet ja affektit ovat nousseet kiinnostuksen kohteeksi 1900-luvun lopulta lähtien. Tyylintutkimus korostaa, että tekstin tyyli voi olla erityisen merkittävä tekijä kannustamaan lukijaa ”afektiiviseen reaktioon” vedotessaan tunteisiimme (Emmott 2002, 93). Lisäksi aivan viime aikoina tyyliä on lähestytty kokonaan uudesta näkökulmasta, kun sitä on tarkasteltu ns. tekijän paluuseen liittyvänä. Jos aiemmin katsottiin, että taiteilijalla oli oma yksilöllinen tyylinsä, niin nyt on mahdollista nähdä tyyli tekijänimen ilmaisuna: tyyli tekee tekijän (Kurikka 2013).

### Tyylitkaudet

Edellä tuli esille, miten tyyli voi kytkeytyä kokonaisia aikakausia tai ajanjaksoja luonnehtiviin yleisiin ja yhtenäisiin piirteisiin. Niinpä kirjallisuuden, musiikin ja taidehistorian alueella onkin nähty eri taiteille

enemmän tai vähemmän yhteisiä ajanjaksoja, joista Suomessa on puhuttu tyylikausina. Näkemys taiteen historiasta toisiaan seuraavina tyyllillisinä ajanjaksoina on peräisin taidehistorioitsija J. J. Winckelmannilta ja hänen 1764 ilmestyneestä antiikin kreikkalaista taidetta koskevasta teoksestaan. Kirjallisuudentutkimuksen puolella on varhemmin käytetty myös nimitystä valtavirtaukset, millä on yhtäältä viitattu siihen, että tiettyinä aikana jokin tyyllinen suunta on ollut johtoasemassa. Toisaalta on nähty, että virtaukset eivät rajoitu vain taiteen piiriin, vaan koskettavat koko tiettyinä aikana vallitsevaa kulttuurimuotoa.

Kysymys tyyllillisesti enemmän tai vähemmän yhtenäisistä ajanjaksoista liittyy kunkin taiteenalan historiankirjoitukseen. Vaikka eri taiteiden tutkimuksessa käytetäänkin pitkälti samankaltaisia nimityksiä kyseisistä kausista, ne saattavat ajoittua hyvin eri tavalla ja saada erilaisen sisällön taiteenalasta riippuen. Jos kirjallisuuden puolella romantiikka on sijoitettu yleensä 1700-luvun lopulta 1800-luvun alkupuolelle, niin musiikissa tyyliuuntaus ulottuu huomattavasti pidemmälle ajanjaksolle aina 1800-luvun alusta 1900-luvun alkuun. Ajoitus saattaa vaihdella myös maittain saman taiteenlajin sisällä: Suomen kirjallisuudessa realismin valta-aikaa oli 1880-luku ja 1890-luvun alku, kun taas Ranskassa periodin alku voidaan sijoittaa 1830-luvulle. On myös tyylikausinimityksiä, kuten esim. musiikissa 1700-luvulle sijoittuva galantti tyyli, joita ei muilla taiteenaloilla juurikaan käytetä. Lisäksi on otettava huomioon, että tiettyinä aikana voi kaikilla taiteenaloilla esiintyä erilaisia tyylipyrkimyksiä rinnan.

Taiteen virtauksia on pyritty luonnehtimaan eri tavoin, mutta on mahdollista sanoa, että eri periodien kohdalla on pohjimmiltaan kyse erilaisista näkemyksistä siitä, kuinka taide voi ilmentää todellisuutta, mikä on sen suhde maailmaan. Kirjallisuuden ja kielen näkökulmasta tämä tarkoittaa kielen ja todellisuuden kuvauksen suhdetta. Taiteen tutkimuksen piirissä kysymystä on käsitelty muinaiskreikan jäljittelysanaan pohjaavan mimesiksen käsitteen avulla. Platon ja Aristoteles katsoivat, että runous jäljittelee luontoa, toisin sanoen todellisuutta, mutta he edustivat kuitenkin vastakkaista näkemystä suhteessa jäljittelyyn. Platonille runoudessa oli kyse aistimaailman ilmiöiden jäljittelystä, ja aistimaailma puolestaan jäljitteli taustalla olevia muotojen tai ideoiden puhdasta maailmaa. Runous merkitsi hänelle näin kaksinkertaista jäljit-

telyä. Se oli sen vuoksi kaukana totuudesta ja siksi haitallista. Aristoteles esitti puolestaan myönteisessä mielessä ajatuksen runoudesta jäljittelynä. Hän esittää *Runousopissaan*, että jäljittely on ihmisille luonnollista lapsuudesta lähtien. Lapsi oppii jäljitellen, ja jäljittely tuottaa nautintoa. Aristoteleen mukaan kullakin taiteen lajilla on oma tapansa jäljitellä: jos esimerkiksi kuvataiteissa mimesis perustuu muotoon ja väreihin, runoudessa perustana on kieli. (Aristoteles 1997, 159 ja 161.)

Antiikin jälkeen kysymys taiteen todellisuussuhteesta on vaihdellut mimeettisyyden ja antimimeettisyyden ääripäiden välillä: onko kyse jäljittelystä vai luomisesta, pinnan heijastelusta vai sisäisen ilmaisusta, realismista vai idealismista? Hieman pelkistään ilmaistuna käsitykset taiteen ja todellisuuden suhteesta säilyivät luonteeltaan mimeettisyyttä painottavina aina 1700-luvun lopulle saakka, kunnes romantiikan aikana heijastelun rinnalle nousi ilmaisua korostava näkemys. Mimesiksen käsitteeseen liittyvää jäljittelyä tulkittiin ulkoisen maailman jäljittelyksi, jolloin teoksen merkityksenkin katsottiin sijoittuvan taideteoksen ulkopuolelle. Nyt sen sijaan merkityksen nähtiin nousevan taiteilijan omasta sisäisestä maailmasta, hänen luovasta mielikuvituksestaan, ja taide oli tunteen synnyttämän luovan prosessin tulosta. Romantiikan aikana aikaisempi metafora taiteesta luonnon peilinä muuttui valoa tuottavaksi lampuksi: kun peili heijastaa ympäröivää todellisuutta, lamppu säteilee valoa ympäristöön (Abrams 1953, 52 ja 60).

Useimmat romantikot olivat kiintyneet aineen ja hengen, (ulkoisen) muodon ja (sisäisen) idean erotteluun. Esimerkiksi August Wilhelm Schlegel, yksi Saksan romantiikan vaikutusvaltaisista edustajista, asetti vastakkain esineiden tai tosiasioiden jähmeän maailman ja maailman jatkuvana ”tulemisena” ja luomisena. Hänen veljelleen Friedrich Schlegelille luova mielikuvitus merkitsi synteesiä faktuaalisen, fyysisen maailman, ja ideaalin, subjektin maailman välillä (Michel & Oksiloff 1997, 169). Tämä merkitsi sitä, että kuvitteellinen nousi jäljittelyn edelle. Stephen Halliwellin (2002, 360–362) mukaan romantikot eivät kuitenkaan täysin hylänneet kielen jäljittelevää luonnetta korostaessaan sen ilmaisevuutta.

Mielikuvituksen ja fantasian korostaminen johti romantikot etsimään aiheensa usein kaukaisista maista tai kaukaisesta menneisyydestä. Myös tiedostamaton, outo ja pelottava kiehtoivat romantikkojen

mieltä. Koska tunteet olivat merkittävässä asemassa, kaipaus, haaveilu ja intohimo olivat keskeisiä, ja ne yhdistettiin usein joko luontoon tai öiseen aikaan kuten seuraavassa saksalaisen Joseph von Eichendorffin ”Kaipaus”-runon (”Sehnsucht”, 1834) ensimmäisessä säkeistössä:

Valon kultaisen tähdet loivat,  
olin ääressä ikkunan.  
Soi kaukainen postitorvi  
maan ylitse vaikenevan.  
Sydän rinnassani syttyi  
salaisesti kaipaamaan:  
Oi, pääsisinpä sen matkaan  
suviyöhön loistavaan.

(Tynni 1974, 373.)

Jos romantiikassa etsittiin ja pyrittiin kielen avulla kuvaamaan yksilön sisäistä maailmaa, realismissa katseet käännettiin ulkoiseen todellisuuteen. Etenkin naturalismi oletti, että tekstiä edelsi yksiselitteinen todellisuus, jonka kätketyt puolet kirjailija saattoi saada esille havainnoimalla sitä tarkasti. Realismia kannatti usko kielen läpinäkyvyyteen eli siihen, että kieli kykeni kuvaamaan maailmaa objektiivisesti ”sellaisena kuin se oli”. Tosin Matthew Potolskyn mukaan realistit usein perustelivat uskollisuutta mimeettisyydelle ennemminkin tavoitteittensa rehellisyydellä ja objektiivisuudella kuin teoksen tarkalla vastaavuudella todellisuuden kanssa. Olennaista oli kirjailijan vilpittömyys. Peili ei realisteille merkinnyt niinkään maailman heijastamista kuin toimi heidän hankkeensa totuudenmukaisuuden metaforana. (Potolsky 2006, 102.)

Kirjallisuudessa haluttiin saada esille totuus tavallisesta ihmisestä ja arkipäivästä, vaikka se merkitsisi rumuuden kuvaamista totuuden tähden. Realistit halusivat reagoida taiteen idealisoiviin muotoihin ja näyttää kaunistelemattoman maailman, ja samalla rumuutta käytettiin huomion kiinnittämisen keinona: katso, näe ja ota yhteiskunnallisesti vastuuta (Brooks 2005, 8). Näkemys synnytti voimakkaan vastustuksen niissä, jotka katsoivat romantiikan aikana vallinneen idealismin mukaisesti, että taiteen oli kuvattava arkipäivän rumuuden ja satunnaisuus-

den ylittävää ideoiden totuutta ja kaikessa luodussa piilevää alkuperäistä kauneutta. Tämän pohjalta esimerkiksi Suomessa erityisesti Minna Canthin naiskuvat joutuivat aikalaisten kritiikin kohteeksi ja kirjailijaa itseään syytettiin ”inhuuden ihantelijaksi”. (Lappalainen 2000, 70–72.)

Realismissa visuaalisuus oli tärkeää. Tämä ei koskenut vain kuvataiteita vaan myös kirjallisuutta: haluttiin antaa verbaaleja kuvia maailmasta. Uskottiin, että kielen avulla luodut kuvat ovat sekä tarpeen että riittäviä luomaan tunteen paikasta ja miljööstä, jotka puolestaan selittäisivät ja motivoisivat henkilöihahmoja ja heidän toimintaansa (Brooks 2005, 17). Tämän vuoksi kuvaus kirjallisena keinona oli merkittävää realismissa ja erityisesti sen tiukassa muodossa, naturalismissa.<sup>7</sup> Seuraava naturalismin oppi-isän Émile Zolan *Nana*-romaanin (1880) yksityiskohtainen loppukuva kuolleen naisen rokonruntelemasta ruumiista ilmentää rumuuden merkitystä ja kuvauksen keskeisyyttä ilmaisukeinona:

Nana makasi yksin kasvot kynttilöiden valaisemina. Huone oli kuin ruumiiden säilytyskomero, märkää ja verta, lapiollinen pilaantunutta lihaa, kuin heitettyä pielukselle. Rakkorakkulat olivat levinneet kasvojen yli; niitä oli aivan vierekkäin. Ja puhjenneina, litistettyinä, savenharmaina nekin olivat mätänemistilassa tässä puuromaisessa aineessa, josta ei enää erottanut kasvopiirteitä. Vasen silmä oli vuotanut kuiviin mätärakkuloista, toinen silmä oli puoliksi avoinna, mutta sekin oli painunut mustaan, mätäiseen koloon. Nenästä vuosi vielä. (Zola 1984, 335.)

Tällaisen rumuuden kuvaamisen jälkeen alettiin ranskalaisen runoilijan Charles Baudelairen tapaan vaatia kauneuden keksimistä uudelleen. Baudelaire toimi esikuvana symbolisteille, jotka tavoittelivat todellisuutta symbolien avulla. Todellisuudessa ei kuitenkaan ollut kyse kaikille yhteisestä todellisuudesta vaan runoilijajaksilön omasta todellisuudesta ja sitä ilmaisevista symboleista. Jos realismi oli painottanut visuaalisuutta, niin symbolismi korosti runouden ja musiikin suhdetta. Tällöin hyödynnettiin kielen musikaalisia elementtejä, kuten Otto Mannisen ”Joutsenlaulua”-runon (1905) säkeessä: ”Mi helinä ikään / yl’ ulapan hiipi? – / Vain uupunut siipi, / vain mennyt ei-mikään.” (Manninen 1979, 24.)

Symbolismi toimi eräänä välivaiheena modernismille, jossa jälleen oli kyse ilmaisevaisuudesta kuten romantiikassa, mutta nyt ei tarkoitettu runoilijan ekspressiivisyyttä vaan itse kielen ilmaisullisuutta. Kieles-tä tuli oma todellisuutensa. Kyse ei ole niinkään siitä, että kieli korvai-si todellisuuden, vaan kuten Richard Lehan (2005, xxvi) ilmaisee, kieli ennemminkin läpäisee todellisuuden ja täydentää sitä. Modernistit ky-seenalaistivat kielen mahdollisuuden kuvata maailmaa, ja koetellessaan kielen rajoja he myös koettelivat maailman ja todellisuuden rajoja.

Tämä tapahtui hieman eri tavalla eri puolilla Eurooppaa ja Yhdysval-toja, joten on parempi puhua eri modernismeista kuin yhdestä moder-nismista. Esimerkiksi saksalainen ekspressionismi, joka korosti voima-kasta ilmaisua ja porvarilliseen arvomaailmaan kohdistuvaa protestia, eroaa anglosaksisen maailman täysmodernismin subjektiivisen koke-musmaailman esittämisestä. Siinä missä modernisteille kokemukselli-sesti niin tärkeä kaupunki näyttäytyy amerikkalaiselle Ezra Poundille hetkenä Pariisin metrossa (”Näiden kasvojen ilmestyminen väentun-goksessa; kukan terälehtiä mustalla märällä asfaltilla”), siinä saksalaisel-le Georg Heymille kaupungit ovat täynnä demoneja (”Yksi nousee sei-somaan. Valkoisen kuun eteen ripustaa / mustan naamion. Yö, / joka lyijyn tavoin laskeutuu pimeältä taivaalta, / painaa taloja syvälle pime-än kuiluun”).<sup>8</sup>

Paitsi kokemus suurkaupungista monia modernisteja, kuten irlanti-laisia James Joycea ja Samuel Beckettia, yhdisti asuminen äidinkielelle vieraassa ympäristössä, mikä oli omiaan konkretisoimaan kielen ilmai-sukykyyn liittyviä kysymyksiä ja rikastuttamaan kielellisiä kokeita. Yksi kuuluisimmista kokeista on Joycen *Finnegans Wake* (1939), jossa käy-tetään väänneltyä englantia ja monikielisiä uudismuodosteita. Samuel Beckettin mukaan romaani ei kerro jostakin vaan on jotakin, eikä sen aihetta voi irrottaa tyylistä, sillä romaanin tyyli on sen aihe (sit. Mul-lin 2007, 109–110). Kieli myös nostettiin teemaksi modernistien teok-sissa, mistä usein siteerattuna esimerkkinä on Joycen *Taiteilijan omaku-va nuoruuden vuosilta* -teoksen (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) kohta, jossa päähenkilö, irlantilainen Stephen Dedalus, keskus-telee englantilaissyntyisen dekaanin kanssa:

Hän ajatteli: kieli, jota puhumme, oli hänen ennen kuin se tuli minun omakseni. Kuinka eri tavalla sointuukaan sanat *koti*, *Kristus*, *olet*, *herra* hänen huulillaan ja minun! Minä en voi puhua enkä kirjoittaa noita sanoja tuntematta sielun levottomuutta. Hänen kielensä, niin tuttu ja niin vieras, tulee minulle aina jäämään opituksi kieleksi. En ole luonut enkä vapaaehtoisesti omaksunut sen sanoja. Ääneni lausuu ne vastahakoisesti. Sieluni murehtii hänen kielensä varjossa. (Joyce 2001, 209–2001.)

Postmodernistinen kirjallisuus vie modernismissa ilmenevän antimieettisyyden loppuun saakka korostaessaan maailman ja todellisuuden rakennettua, tekstuaalista luonnetta. Kieli tuottaa todellisuutta, ja siten todellisuuksia voi olla monia. Kirjallisuus ja sen kieli eivät viittaa ulkopuoliseen todellisuuteen vaan omaan kielelliseen ja kuvitteelliseen maailmaansa. Siksi postmodernismin tyyllisinä keinoina toimivat intertekstuaalisuus, toisiin kirjallisiin teksteihin viittaaminen, ja metafiktio eli kirjallisuuden tietoisuus omasta kielen avulla rakennetusta luonteesstaan. Maailma muuttuu tekstiksi. Yhdysvaltalaisen kirjallisuudentutkijan Brian McHalen (1987, 9–10) mukaan modernistien kysyessä, kuinka voin tietää maailmasta, postmodernistit kysyvät, mikä maailma tämä on.

Tämä kuvitteellisen maailman korostuminen on johtanut muun muassa historiallisen romaanin ja ns. spekulatiivisen fiktion (fantasia, tieiskirjallisuus jne.) suosimiseen. Sellaisia historiallisia romaaneja kuten Umberto Econ *Ruusun nimi* (*Il nome della rosa*, 1980) siivittää näkemys siitä, että historia on aina kirjoitettua ja rakennettua, vaikkakin todelliselle historialliselle materiaalille rakentuvaa. John Fowlesin *Ranskalaisen luutnantin nainen* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969), jota voidaan pitää osin viktoriaanisen historiallisen romaanin tyylikeinoja jäljittelevänä pastissina, puolestaan osoittaa, miten postmodernistisen näkemyksen mukaan kirjallisuus rakentuu kirjallisuudesta.

Margaret Atwoodin dystopia *Orjattaresi* (*The Handmaid's Tale*, 1985) osoittaa niin ikään historian kertomisen rakennettua luonnetta. Romaani kuvaa pelottavaa lähitulevaisuutta, jossa julma totalitaarinen hallitus kieltää yksilönvapauden ja missä kirjoittaminen ja sanat on va-



rattu vain miehille. Siksi päähenkilö puhuu sanottavansa nauhalle poh-  
tien paikkansapitävän historiallisen kertomuksen rakentamista:

Tämä kaikki on jälkeinpäin sommiteltua. Koko tämä tarina on jälkeinpäin sommiteltu. — — Kun pääsen ulos täältä ja jos joskus onnistun panemaan tämän muistiin, missä muodossa tahansa, vaikkapa kertomalla sen ääneen toiselle, niin se on silloinkin vain jälkeinpäin sommiteltua tarinaa, ja taas yhtä askelta loitompana alkuperäisestä. On mahdotonta kertoa mitään tarkalleen niin kuin asia oli, sillä sanottu ei voi koskaan tarkkaa, aina on jätettävä jotakin pois, aina on liian paljon osatekijöitä ja eri puolia, ristivetoa, vivahteita;— —. (Atwood 1986, 178)

Tänä päivänä jotkut katsovat, että postmodernismi oli ja meni, ja puhuvat jälkipostmodernismista. Mutta on myös mahdollista sanoa, että postmodernismi jätti perinnökseen kiinnostuksen maailmojen moneuteen ja tarinoiden kertomiseen, mikä näkyy muun muassa 2000-luvun kiinnostuksessa fantasiaan. Jos postmodernismi purki korkean ja matalan taiteen rajan, niin onko sen jälkeiselle ajalle ominaista taide, joka on luonteeltaan ylirajaista, olipa kyse kirjallisten lajien, eri taiteenlajien, välineiden tai yleisöjen välisistä rajoista?

Kuten edeltä on käynyt ilmi, tyyli on taiteentutkimuksen käsitteenä moninainen. Se ei kytkeydy vain taitelijan itseilmaisuuksiin, kirjallisuuden yhteydessä hänen kielellisten ilmaisujen valintaansa, vaan eri aikakausina ilmenevät tyyllilliset vaihtelut ovat sidoksissa erilaisiin näkemyksiin taiteen ja todellisuuden välisistä suhteista. Siten taideteosten tarkastelu, olipa kyse kielellisestä, äänellisestä tai kuvallisesta muodosta, merkitsee aina kyseisen teoksen ja maailman välisen suhteen tutkimista.

## **Kaunokirjallisen kielen erityisiä voimavaroja**

Mikä on suomen kaunein sana, kysyttiin Turun kirjamesseujen kävijöiltä vuonna 2007. Äänestyksen voittajaksi selvisi *äiti*. Seuraaviksi nousivat *rakkaus*, *rakas*, *kiitos*, *lumi*, *kaunis*, *kulta*, *usva*, *aamu* ja *koti*. (Suomen Kuvalehti 5.12.2007.) Kauneuden kokemukseen vaikuttaa sanan merkitys: *äitiin* kytkeytyy monenlaisia tunnepitoisia miellehtymiä. Siihen

vaikuttaa myös se, miltä ilmaisu kuulostaa korvissamme. Säätä ennustava, sisällöltään jopa pahaenteinen ”alavilla mailla hallan vaara” on tuotu esiin puhuttaessa suomen kielen kauneudesta. Runsasta vokaaliaineksen äännetoistoa pidetään yleisesti kieleemme kauneuden varantona, jota varsinkin runous hyödyntää.

Kielen äänteellinen kauneus vaikuttaa vastaanottajiin, mutta kaunokirjallisuuden kieli tehoaa myös muuten. Sanalla on voimaa, josta juontuu toimintaa. Kirjallisuutta on pelätty ja vihattu, sitä on sensuroitu ja kirjoja on poltettu. Mihin sanan voima ja sen vaikutus perustuvat?

Usein ajatellaan, että sanallisessa vuorovaikutuksessa keskeistä on puheen informaatio sisältö, se, mihin puheella viitataan ja mitä sillä tarkoitetaan. Tästä esimerkki on käskylause: ”Sulje ikkuna!” Vaikka kielen informatiivinen sisältö on tärkeä ja tehokas keino yhteisymmärryksen luomisessa, iso osa viestinnästä on nonverbaalista: eleitä, katsetta ja kehonosia käytetään yhdessä kielen kanssa merkitysten viestimiseen. Eleiden ja kehon välityksellä viestittävät merkitykset eivät kuitenkaan ole samalla tavalla systemaattisia ja strukturoituja kuin puhutut kielet. (Kääntä & Haddington 2011, 11–12.)

Imperatiivilause, joka kehottaa sulkemaan ikkunan, voidaan eri ympäristöissä, yhteyksissä ja eri tavoin esitettynä tulkita eri tavoin, ja seurauksena voi olla niin ikkunan sulkeminen kuin sen sulkematta jättäminenkin. Myös kaunokirjallisuudessa esittämisen tavalla on merkitystä. Tekstin asenteet sekä tunne- ja muut vaikutukset kirjoittautuvat kaunokirjallisiin teksteihin tavoilla, joita on mahdollista eritellä ja siten saattaa tiedollisen analyysin piiriin.

## Ilmaisutapa ja sisältö

Sanan vaikutusta voidaan lähestyä taiteentutkimuksessa perinteikkäällä tavalla: erottamalla toisistaan ilmaisun tavan ja sen sisällön. Runossa visuaalinen muoto ja ilmaisutapa voivat olla varsin silmäänpiستیviä. Esimerkiksi Harry Salmenniemen teoksen *Virrata että* (2008, 17) proosamuotoinen runo alkaa kesken lauseen ja päättyy puolipisteeseen, mikä korostaa keskeneräisyyden ja prosessuaalisuuden vaikutelmaa:

valon läpi, surmun läpi tunkeutuvan valon, kuin rauhallisuuden jonka keksisi, niin kuin valon läpi tunkeutuvan avaruuden joka Napolinlahdella... {valo valoisuutensa valkoisuutensa valtavuutensa valtoimuutensa valmiutensa}. Ikään kuin muuttuessaan mitättömäksi tai ikään kuin leijuessaan niin ettei kokonaisuutta saattaisi nähdä, liian vaikeata kertoa missä olisi ollut {minne kulkisi, kun}; niin kuin ei aukenisi tai raukeaisi tai sulkeutuisi tai jännittyisi, tai että on;

Kun on jokseenkin uskottavasti että on;

Niin kuin koko ajan liian vaikea rytmi, joka toistaa itseään: ikään kuin koko ajan liian vaikea rytmi joka toistaa itseään, ja joka poistaa itseään, ja joka loistaa itseään, jne. Mikä tahansa epäonnistunut vitsi. Sen vähä vähältä harsoutuva mikä milloinkin. Ikään kuin kaatuessaan valon läpi ikään kuin samentuessaan pelkäksi vertaukseksi; niin että olisi pelkkä vertaus eikä siis olisi, tai olisi kuvajainen tai taittoharha, tai että olisi valo;

Runon sisältö ei jäsenny kielen yleisen logiikan mukaan, mutta runoutteen kokeellinen ilmaisutapa onkin kuulunut vähintään sadan vuoden ajan. Salmenniemen runossa mainittu sana ”rytmi” auttaa lukijaa kiinnittämään huomiota runon rytmiin ja toisteisuuteen. Teksti etenee vailla selviä sisältömerkityksiä; runo näyttäytyy ilmaisulla ja ääniteillä leikittelevänä sanavirtana, joka kulkee omia uomiaan kielen ilosta ja tarjoutuu lukijalle nautittavaksi. Lisäksi lukijan pohdittavaksi tulee se, minkälaisista aineksista kieli rakentuu, ja myös se, että ilmaisun tavalla on osuutensa kielellisessä ilmaisussa. Sinänsä runoudelle on tyyppillistä kiinnittää huomiota kieleen itseensä, jolloin puhutaan metalyyrisyydestä tai metapoettisuudesta, kaunokirjallisuudessa laajemmin metakielellisyydestä.

Nautinnollisia ovat myös lapsille suunnatut ääniteellisyydellä, erityisesti riimeillä leikittelevät runot, joista hyvä esimerkki ovat Kirsi Kunnaksen tutut Tiitiäis-runot. Sanan voima kytkeytyy nautintoon, joka perustuu kielen liikkeeseen ja materiaaliseen tuntuun. Kyse ei siis ole vain lapsiin rajoittuvasta ilosta, sillä kieltä voi pitää monien mahdollisuuksien kenttänä kaunokirjallisuudessa laajemminkin.

Kaunokirjallisuudessa sisältö voi yhtä hyvin olla vaikuttavin tekijä, kuten seuraavassa Mirkka Rekolan teoksen *Kuka lukee kanssasi* (1990, 16) runossa:

Yritti sanoa millaista on kuin ei  
 voi enää maata, ei istua, ei seistä,  
 yritti sanoa että sellaista on.

Säemuotoinen runo puhuu tilasta, jossa ihminen ei voi enää maata, istua eikä seistä, kuten runoa tutkinut Katja Seutu (2012, 263) tuo esiin. Runon sisältö koskee jonkin fyysisen tilanteen ilmaisun mahdollisuutta ja käsittelee siten myös ilmaisun problematiikkaa. Kuten runossa sanotaan, tuohon tilaan joutunut henkilö ”yritti sanoa”. Sanominen ei siis ollut vaivatonta, tai kenties se ei ollut mahdollista ollenkaan. Runon informaatioisisältö voi siis olla myös, että tarkan, selvän ja suoran informaation tarjoaminen on mahdotonta. Ilmaisutavan lakonisuus ja persoonapronominin puuttuminen luovat vaikutelmaa tilanteen vaikeudesta ja siitä juontuvasta avuttomuudesta, joka ei käänny sanalliseksi kommunikaatioksi. Vaikuttavan tunnelman luominen jää osin lukijan tilannetta koskevan kuvittelun varaan. Runo tarjoaa siihen eleettömät ainekset.

Ilmaisun tapa ei ainakaan ensi silmäyksellä korostu Maria Jotunin vuonna 1909 ilmestyneen yhden päivän romaanin *Arkielämää* (1994, 118) päätöksessä, jossa Eveliina-piika palaa aittaansa Jahvetti-rengin luota aamun jo noustessa:

[...] Hiljalleen hiipi Eveliina Jahvetin aitasta pihan poikki. Oman aitansa kynnyksellä oven varjoon istuutui hän ja kääri punaraitaista hammettansa polvien ympäri. Hän katseli avuttomana ja ihmeissään nousevaa aurinkoa. Sen kirkkaus häikäisi häntä. Karkea paita valahti toiselta olkapäältä, kun hän kumartui, painoi päänsä alas ja itki kuin pieni, ek-synyt lapsi, joka ei tiedä, missä koti on.

Sitaatissa esiintyy vastakohtaisuuksia kuten nouseva aurinko, joka usein symboloi uuden alkua ja toiveikkuutta, ja sen rinnalla Eveliina-piika, joka kuitenkin pyrkii valon katveeseen istuutumalla oven varjoon; kirkkaus häikäisee häntä. Eveliinan tunnetilaa kuvataan avuttomaksi ja ihmetteleväksi, aivan kuin jokapäiväinen auringonvalo herättäisi hänessä kummeksuntaa. Nuori piika ei aamun kirkkaudesta huolimatta tunne oloaan onnelliseksi tai tyytyväiseksi. Päinvastoin hän purskah-

taa itkuun, ja hänen tilaansa verrataan eksyneen lapsen hätään. Eveliinan tunteita ja kokemusta kuvataan myötätuntoon vetoavalla tavalla. Lukijalle luodaan mahdollisuus päästä mukaan Eveliinan tunnekokemukseen ja kuvittelemaan eksyneen lapsen avuttomuutta. Vastakohtien käyttö, vertaus ja henkilöhahmon kokemusten kuvaaminen ovat kaunokirjallisia tehokeinoja, joilla lukijan mielikuvitus pannaan liikkeelle ja häneen vaikutetaan. Teho ja vaikutus muodostuvat sekä ilmaisun tavan että sanotun sisällön yhteistoiminnassa.

### Kirjaimellinen ja symbolinen merkitys

Edellä esitetty jaottelu ilmaisun tapaan ja sen sisältöön on keino jäsentää kaunokirjallisen tekstin vaikutustapoja. Lisäksi kieltä voidaan tarkastella erottamalla kirjaimellinen ja symbolinen merkitys ja näin analysoida tapaa, jolla ymmärrämme kaunokirjallisuuden ja tiedon välisen suhteen. Fiktio todellisuudella on kosketuskohtansa konkreettisesti elettyyn maailmaan, mutta samalla se luo kuvitteellisen, silti toden näköisen maailmansa. Esimerkiksi Emmi Itärannan *Teemestarin kirja* (2012) sijoittuu kaukaiseen, tarkemmin määrittämättömään tulevaisuuteen, jossa on suuri joukko toden tuntua luovia yksityiskohtia kuten tarkoin kuvattu teenkeittorituaali. Niiden avulla lukija vedetään mukaan tulevaisuuden dystopiaan ja pohtimaan ekokriittisesti nykyajan mahdollisia seurauksia. Juuri mahdollisten maailmojen luominen – eikä vain scifi-kirjallisuudessa – on kaunokirjallisuuden erityinen voimavara. Lukijalle tarjoutuu tilaisuus kysyä, entäpä jos.

Sanojen kirjaimelliset merkitykset ovat niiden arkisia merkityksiä, jotka löytyvät muun muassa sanakirjasta. Voidaan puhua myös laajemmin kielellisten ilmausten denotaatioista, perusmerkityksistä, ja konnotaatioista, jotka ovat perusmerkitystä lisääviä tai laajentavia assosiaatioita. Esimerkiksi sanan *lehmä* denotaatio on tietynlainen eläin. Lisäksi lehmällä on lukuisia konnotaatioita. Lehmä viittaa kotieläimeen, joka on jalostettu maidontuotantoa silmällä pitäen. Lehmä voi kuitenkin edustaa mielessämme monenlaisia muita asioita, jolloin kirjallisuuden tutkimuksessa puhutaan vertauskuvallisesta tai symbolisesta merkitystasosta. Lehmä voi edustaa nostalgisesti koettua maaseudun rauhaa vih-

reine niittyineen, tai se assosioituu naisesta käytettyyn pilkkanimeen, tai se voi symboloida tehokkuuden nimissä länsimaisten kerskakuluttajien ahneutta palvelemaan alistettua luontoa. Tällaiset merkitykset voivat vaihdella yksilöittäin tai myös kulttuurikohtaisesti. Joissakin kulttuureissa lehmään liittyy pyhyden symboliarvo, joissakin kulttuureissa se edustaa vaurautta tai saavuttamatonta hyvinvointia.

Kaunokirjallisuus käyttää hyväkseen sekä kielen kirjaimellista että sen symbolista merkitystasoa, usein lisäten jotakin sanojen tavanomaisiin merkityksiin. Näiden kahden tason erojen ja kytkösten hyväksi käyttö kaunokirjallisuudessa saattaa sekä hämmentää lukijaa että avata uudenlaisia näkökulmia. Vaikutus riippuu myös lukijan lähtökohdista: maitotilalliselle lehmä on ensisijaisesti ansion lähde, metropolin asukia se voi pelottaa, lapsille se voi olla sarjakuvan Heluna tai kuva maitotölkkin kyljessä. Vilja-Tuulia Huotarista lehmä on inspiroinut runoteokseen *Iloisen lehmän runot* (2009, 13), josta seuraavassa avausruno:

Tämä on lauma jota Kuningatar johtaa.  
Tämä on laulu joka lauletaan kesäyön nimessä:

Tshe Lehmät Tshe Tshe-e!  
Tshe Lehmät Tshe Tshe-e!  
Tshe Tshe Tshe Tshe-e!  
Tshe Lehmät Tshe Tshe-e!  
Tshe Lehmät Tshe Tshe-e!  
Tshe Tshe Tshe Tshe-e!

Tämän tien poikki menee lehmieni polku  
ja autot pysähtyvät lehmieni eteen.  
Odotetaan Ruususta joka nuuhkii merta.  
Nuuhkii ja liikuttuu niin kuin Hollywoodin naiset.

Runossa ison osan saa lehmille kohdistettu ja ääneen lukemaan houkuttava kutsuhuhuilu. Runossa lehmälaumaa pidetään arvossa rinnastettaessa se yllättävällä, ehkä hupaisallakin tavalla Hollywoodin elokuvatahtiin. Teoksen kokonaisuudessa mukaan tulee myös traagisia sävyjä, jotka kytkeytyvät ekokriittisiin kannanottoihin. Kytös naisiin tapah-

tuu aivan muussa kuin pilkkapuheen muodossa, ja tällaista arvonnousua tai arvottamisen tavan laventamista voi pitää mahdollisuutena muokata totuttuja symbolisia kytköksiä.

Ruumillisuus on kirjaimellisesti ja symbolisesti esillä yhdysvaltalaisen Sylvia Plathin tuotannossa. Näin on esimerkiksi alun perin 1965 ilmestyneen kokoelman *Ariel* runossa ”Ruhje” (Plath 1983, 83; suom. Kirsti Simonsuuri):

Siihen kohtaan tulvii väri, rujo purppura.  
Muu ruumis on aivan lopen uupunut  
helmenvärinen.

Kallion kuilussa  
meri imee, pakkomielle,  
yksi onkalo koko meren akseli.

Kärpäsen kokoinen  
tuomiomerkki  
ryömii seinää alas.

Sydän sulkeutuu,  
meri liukuu pois  
peilit on liinoin peitetty.

Puhe on konkreettisesti kuolleesta ruumiista, jonka lautumia, kuolemanjälkeisiä verenpurkauksia, runon kokija havainnoi. Havainnot herättävät väkivahvan mielleyhtymän pakonomaisesta nesteestä imeytymisestä yhteen onkaloon. Veri vertautuu mereen, ja samanaikaisesti kärpänen liikkuu seinällä, vertautuen tuomiota ennustavaan merkkiin. Tilanne on kohtalokas, sillä se sulkee sydämen; traumaattinen kokemus jää sisälle kalvaakseen ja vaivatakseen kokijaansa. Päätteeksi alleviivataan kuolemanläheisyyttä, sillä peilien peittäminen liinoilla on vanha uskomus, symbolinen ele jolla estetään ruumiin jättäneen hengen peilautuminen. Ruumis ja henki, konkreettinen ja symbolinen ovat monin tavoin läsnä muodostamassa runon merkityksiä, joille on yhteistä ainakin vahva emotionaalinen lataus.

## Kielen aistimellinen vaikutus

Kaunokirjallisuuden kieli toimii usein aistimellisesti. Peter Kivyn (2009, 5) mukaan lukeminen on ensisijaisesti fyysistä ja kokemuksellista ja vasta sen jälkeen tulkintaa. Tähän viittaa osaltaan viimeaikainen neurologinen tunnetutkimus. Havaitulla tunteella on lähtökohtaisesti reaktiivinen vastaavuus aivoissa, seuraavaksi se vaikuttaa fyysisesti ja vasta sen jälkeen sitä voidaan käsitellä tietoisesti (Nummenmaa & Sams 2011, 33–35). Fyysisiin vaikutuksiin, joita kaunokirjallisen kielen aistimellisuus tuottaa, kannattaa kiinnittää huomiota ennen kuin suin päin kiirehti temaattisiin loppupäätelmiin.

Lukukokemuksen fyysisyyteen kuuluu paitsi ääneen lukemisen pitkä perinne myös suullisen runouden, kertomisen ja Suomessa esimerkiksi runolaulun traditio. Yhteen kokoontuminen, esittäminen ja esityksen kuunteleminen tähtäsivät yhteisen kokemuksen jaettavuuteen. Siksi kansanrunoissa äänne- ja muulla rytmikkäällä toistolla on suuri merkitys. Toistot toimivat osaltaan muistin tukena, mutta ne luovat yhteisölle myös yhteistä rytmia, joka puolestaan on perinteinen rituaalien ja yhteisen työskentelyn jäsentäjä (McNeill 1995). Hiljaa itsekseen lukeminen on historiallisesti suhteellisen nuori perinne: vasta 1700-luvulta lähtien, Suomessa sitäkin myöhemmin, äänetön lukeminen alkoi syrjäyttää yhdessä ja ääneen lukemisen perinteen. Ääneen lukeminen antaa sanoille fyysisen tunnun. Samaa tuntua haemme ainakin osittain kaunokirjallisuudesta edelleen, vaikka lukisimme itseksemme. Teksti ei elä vain mielikuvina vaan myös kuin omin korvin kuultuna. (Kivy 2009, 63–64; Viikari 1998.)

Tunne ja tieto yhdistyvät luettaessa, ja kaunokirjallisuuden kieli antaa tähän jännittäviä eväitä. Fiktioin voimana pidetään usein kuvitteellisen maailman luomisen kykyä, joka tapahtuu monin, edelläkin esiteytin keinoin. Rita Felskiä (2008, 18) noudatellen voimme todeta, että kaunokirjalliset tekstit eivät suoraan vaikuta maailmaan vaan ainoastaan niitä lukevien ihmisten välityksellä. Lukemisen kokemus käsittää tekstin tulkintaa, mielikuvien luomista, auditiiivisia kokemuksia sekä tunnekokemuksia. Kysymys on siten paljosta muusta kuin pelkän informaation välittämisestä: kokonaisvaltaisesta kokemuksesta, jossa merkityssisällön eri tasot, aistikokemukset ja tunnekokemukset yh-



distyvät. Siksi iskulauseet, rytmikkäät runot ja muut fyysisesti tarttuvut tekstit kuten mainokset jäävät helposti mieleen.

Erottelu ilmaisun tavan ja sisällön sekä kirjaimellisen ja symbolisen merkityksen välillä saa kiinnittämään huomiota kaunokirjallisen kielen rakentumisen tapaan. Tällainen analyttinen luenta osoittaa merkitystasojen ja aistimellisten tasojen yhteen liittymisen kaunokirjallisissa teoksissa. Sanojen sisällöillä ei ole läpinäkyviä, yksiselitteisiä merkityksiä, vaan merkitykset ovat riippuvaisia äänneasusta ja ilmaisun tavasta kuten myös ilmaisyhteydestä sekä kulttuurisesta, sosiaalisesta ja historiallisesta tilanteesta, jossa teosta luetaan. Ilmaisun nautinnolliset tai hämmäntävät piirteet vaikuttavat siihen, miten sanojen sisällöt otetaan vastaan. Lukemista on mahdollista analysoida näitä piirteitä silmällä pitäen. Teoksen kokonaismerkitys ja voima syntyvät siten kielen erilaisen merkitystasojen, tunnevaikutuksen sekä konkreettisen äänneasun ja muodon yhdistyessä toisiinsa.

## Onko elokuva kieltä?

Moni ajattelee, että kuva ja verbaalinen kieli ovat kaksi erilaista ilmaismuotoa, jotka viestinnässä toimivat toisiaan täydentäen: kuva havainnollistaa kieltä, kieli puolestaan ohjaa kuvan tulkintaa esimerkiksi taideeteosten nimissä tai kuvateksteissä. Jo 1970-luvulla alettiin kuitenkin Suomessakin puhua myös kuvista itsestään ”teksteinä”, ensin tieteellisissä tutkimuksissa ja sittemmin myös kouluopetuksessa. Mistä oli kysymys?

Terminologinen muutos liittyy ns. kielelliseen käänteeseen (*linguistic turn*), joka oli seurausta semiotiikan eli merkkejä ja niiden toimintaa koskevan tieteenalan väkevästä murtautumisesta humanistiseen ja yhteiskuntatieteelliseen tutkimukseen 1960-luvulta lähtien. Hieman yksinkertaistaen sanottuna semiotiikkaa soveltavat tutkijat päättelivät, että verbaalinen kieli on kulttuurin ensisijainen kommunikaatiojärjestelmä ja muut viestintäsystemit noudattavat sen rakenteita ja sääntöjä. Ranskasta lähtenyt semioottinen vallankumous perustui Saussuren kielitieteellisen strukturalismin soveltamiseen muille humanistisen ja yh-

teiskuntatutkimuksen aloille. Vähemmälle huomiolle jäi tuossa vaiheessa amerikkalaisen C. S. Peircen merkkifilosofia.

Erilaisten kulttuuristen toimintatapojen ja viestintämuotojen näkeminen yhtäläisesti teksteinä korosti sitä, että kaikki viestintä – kuvallinen mukaan lukien – perustuu koodeihin ja konventioihin, jotka vaativat tulkintaa. Mikään viestintäväline ei välitä todellisuutta sellaisenaan, ja toisaalta todellisuutta myös havainnoidaan aina erilaisten merkitysjärjestelmien läpi.

### Elokuva ja mielen kieli

Elokuvan ja verbaalisen kielen yhteyksiä ja yhtäläisyyksiä oli pohdittu elokuvateorioissa itse asiassa jo kauan ennen semiotiikan läpimurtoa. Fiktiivisen elokuvan noustua hallitsevaksi elävän kuvan lajiksi 1910-luvulla elokuvakriitikot ja -teoreetikot vertasivat mielellään uutta ilmaisuvälinettä aikaisempiin viestintämuotoihin. Aluksi elokuvaa verrattiin kuvataiteisiin ja teatteriin mutta etenkin 1920-luvulta lähtien enenevästi kirjallisuuteen. Nuoret kriitikot ja teoreetikot näkivät elävän kuvan uuden aikakauden modernina kommunikointivälineenä, joka kykenee haastamaan perinteiset ilmaisumuodot, ennen muuta kirjallisuuden, jota näihin asti oli pidetty ylivertaisena korkealentoisten aatteiden ja ajatusten välittämisen foorumina.

Esimerkiksi korostunutta leikkausta eli montaasia kehittelleet neuvostoliittolaiset ohjaaja-teoreetikot pyrkivät 1920-luvulla löytämään tarkkoja vastaavuuksia elokuvailmaisun ja verbaalisen kielen välille. Niinpä Lev Kuleshov, montaasileikkauksen keksijä, esitti, että elokuva on kielen kaltaista, ja hän vertasi elokuvantekijää runoilijaan. Elokuvataiteilija luo väitteitä materiaalistaan kuten runoilija luo kielestä säkeitä. Siinä missä runoilija asettaa sanat peräkkäin tiettyä rytmiä noudattaen ja luo näin yksittäisten sanojen merkitykset ylittäviä monimutkaisempia merkityksiä, elokuvantekijä rakentaa montaasilla syntaksia, siis ”lauseita” yksittäisistä otoksista.

Vastaako otos tässä näkemyksessä kirjainta vai sanaa? Kuleshovin mielestä tavallaan kumpaakin, ja hän vertaakin otosta mieluummin kiinalaiseen ideogrammiin, monimutkaiseen kirjoitusmerkkiin, joka on

samalla sekä sana että käsite. ”[J]okaisen yksittäisen otoksen tulee toimia kuten yksittäinen kirjain sanan sisällä – mutta hyvin monimutkainen kirjain, kuten vaikkapa kiinalainen ideogrammi. Otos on täydellinen käsite, ja se on voitava lukea välittömästi.” (Kuleshov 1974, 63.) Myös V. I. Pudovkin, toinen ohjaaja-teoreetikko ja Kuleshovin työtoveri, korosti elokuvan kielenkaltaisuutta. Leikkaus on ohjaajan kieltä, jossa sanaa vastaa otos ja lauseet syntyvät otoksia yhdistelemällä. Montaasin kielestä kehittyy kullekin ohjaajalle yksilöllinen tyyli samaan tapaan kuin kirjailijalle verbaalisesta kielestä. (Pudovkin 1978, 26.)

Sergei Eisenstein, montaasiohjaajista ja -teoreetikoista tunnetuin, meni elokuvan ja kielen suhdetta pohtiessaan vieläkin pitemmälle. Vuonna 1927 tunnettu formalisti Boris Eichenbaum oli julkaissut Eisensteiniin syvän vaikutuksen tehneen artikkelin ”Elokuvastilistiikan ongelmia” (Eikhenbaum 1974). Koska elokuvien kuvalliset metaforat – esimerkiksi liekit intohimon, riikinkukko ylpeyden vertauskuvina – ovat riippuvaisia sanallisista vastineistaan, Eichenbaum päätteli, että elokuvallisen kielen ja niin kutsutun sisäisen puheen eli mielen kielen välillä on likeinen yhteys.

Sisäisen puheen teoria herätti melkoista kiinnostusta formalistien keskuudessa 1930-luvun vaihteessa. Perinpohjaisimmin teoriaa kehittelee neuvostoliittolainen psykologi Lev Vygotski 1920-luvun kirjoituksiinsa, joiden pohjalta syntyi 1934 julkaistu teos *Ajattelu ja kieli* (suom. 1982). Teoria oli saanut virikkeensä Jean Piaget’n lapsipsykologiasta, mutta toisin kuin Piaget esitti, lapsen tyypillinen itseksensä puhuminen ei Vygotskin mukaan katoa sosiaalistumisen seurauksena vaan muuttuu sisäiseksi puheeksi, jonkinlaiseksi välittäjäksi ajattelun ja tavanomaisen puheen välillä.

Eisenstein innostui Eichenbaumin teeseistä elokuvan ja mielen kielen yhteyksistä, sillä marxilaisena häntä kiinnostivat elokuvan mahdollisuudet vaikuttaa katsojan ajatteluun ja ideologiaan. Hän oli tutustunut 1920-luvun lopulla myös James Joycen *Odyssukseen* ja kirjailijan pyrkimykseen mukailla tyylillisesti ihmisen ajattelua tajunnanvirtatekniikalla. Sisäisen puheen, tajunnanvirtatekniikan ja montaasileikkauksen synteisistä Eisenstein uskoi löytäneensä keinot esittää ihmisen ajattelua elokuvallisesti – ja myös vaikuttaa siihen (esim. Eisenstein

1963, 250–251). Tällainen tekniikka mahdollistaisi ohjaaja-teoreetikon mielestä hyvinkin abstraktien ajatusten elokuvallisen esittämisen. Osoittaakseen, että elokuva kykenee samaan kuin verbaalinen kielikin, hän suunnitteli jopa Marxin *Pääoman* siirtämistä filmille. Valitettavasti Eisenstein joutui ”mystisine” teorioineen 1930-luvun puolella Stalinin hallinnon hampaisiin, ja niinpä hän joutui luopumaan elokuvan ja kielen suhdetta koskevista syvyyspsykologisista pohdinnoistaan.

#### Elokuva: kieli ilman kielijärjestelmää

Ranskan 1950-luvun auteur-teoria korosti elokuvantekijän taiteilijanroolia ja vertasi häntä kirjailijaan (*auteur*), joka kirjoittaa ”kamerakynällä”. Aivan kuten Eisenstein muutama vuosikymmen aikaisemmin, nuori ohjaaja- ja kriitikkopolvi kapinoi kirjallisuuden hegemonista asemasta vastaan ja pyrki nostamaan elokuvan sen rinnalle. Seuraavalla vuosikymmenellä ranskalaiset kriitikot ja tutkijat innostuivat teoriasta, joka asetti elokuvan ja verbaalisen kielen suhteet ensimmäistä kertaa puhtaasti tieteellisen analyysin kohteiksi. Kuten edellä todettiin, kielitieteellisen strukturalismin ja semiotiikan läpimurtoa seurannut ”kielellinen käänne” viestinnän tutkimuksessa johti siihen, että kaikki kommunikatiojärjestelmät oletettiin enemmän tai vähemmän verbaalisen kielen kaltaisiksi ja niitä alettiin analysoida Saussuren termein. Elokuvantutkimuksessa tätä projektia toteutti perinpohjaisimmin ranskalainen Christian Metz, joka pyrki 1970-luvun taitteessa vastaamaan kysymykseen, millaista kieltä elokuva on (Metz 1974a).

Metz lähtee kielitieteilijöiden ajatuksesta, että foneemit eivät vielä yksinään kannan merkityksiä vaan vasta toisiinsa yhdistyneinä: foneemeista ’i, ’s’ ja ’ä’ syntyy toisiinsa tässä järjestyksessä toisiinsa yhdistyneinä sana ’isä’. Foneemien ja merkitysten tason yhteispeliä kielitieteilijä André Martinet kutsui kaksoisartikulaatioksi, joka on inhimillisen kielen erityispiirre. Metzin mukaan elokuvan ”kielessä” on kuitenkin vain yksi artikulaatio: kuva on itsessään pienin merkitsevä elementti eli elokuva toimii siis jo merkitystasolla – siinä ei voi erottaa ”elokuvallisia foneemeja”. Tosin kuvia ei voi verrata suoraan kielen sanoihinkaan, kuten mm. edellä mainittu Kuleshov esitti, vaan esimerkiksi revolverin kuva

valkokankaalla vastaa oikeastaan lausetta ”Tässä on revolveri”. Koska elokuvasta siis puuttuu käytännössä niin foneemien kuin sanojenkin suorat vastineet, kysymyksessä on ainoastaan jossain määrin kieltä muistuttava järjestelmä, ”kieli ilman kielisysteemiä”. (Metz 1974b, 186.)

Tällekin kielelle voidaan toki luonnostella joitakin sääntöjä, mutta elokuvan ”kielioppi” on Metz in mukaan väistämättä summittainen ja täynnä poikkeuksia. Tämä johtuu pitkälti siitä, että verbaalisen kielen merkitysten perustuessa sanaan elokuva koostuu viidestä informaatio-kanavasta: kuva, puhe, häly (ja ääniefektit), musiikki ja tekstit. Näiden loputtomat yhdistelymahdollisuudet saavat aikaan sen, että elokuvan viestintä on väistämättä moniulotteisempaa kuin verbaalisessa kielessä (Metz 1974a, 208 eteenpäin).

### Elokuva ei ole kieltä

Jos elokuva on siis kieltä ilman kielisysteemiä ja jos siitä puuttuvat niin merkitystä kantavat äänneyksiköt (foneemit) kuin sanatkin, elokuvan kielenkaltaisuus on kyseenalaista (Metz in kritiikistä ks. esim. Sihvonen 1989, 209 eteenpäin). Miksi verbaalinen kieli ylipäätään pitäisi nähdä elokuvailmaisun esikuvana?

Esimerkiksi Umberto Eco suhtautuu varsin kriittisesti Saussuren kielitiedettä kaikkeen viestintään soveltavaan semiotiikkaan (esim. Eco 1976). Hänen mielestään semiotiikan tulee tutkia kaikkia kulttuurin kommunikaatioprosesseja eikä vain niitä, jotka voidaan palauttaa kielitieteen malleihin. Ecolle koko kulttuuri on viestintää: esimerkiksi tuoli ei ole vain esine, jolla istutaan, vaan myös viesti. Hallitsijan valtaistuimen jalokivet ja kultakoristeet viestivät vaikutelmaa, jonka tuolin haltija haluaa itsestään antaa: yltäkylläisyys, rikkaus, mahti...

Econ mukaan kaikkien merkkijärjestelmien viestivyyden perustuu oppimiseen, niin myös elokuvan. Hän kyseenalaistaa elokuvan kielenkaltaisuuden ja pitää Metz in hellimää kahden artikulaation teesiä semiotiikan kannalta vahingollisena. Econ mielestä artikulaatiot vaihtelevat määrältään ja tehtävältään erilaisissa viestintäjärjestelmissä. Esimerkiksi samat pelikortit saavat erilaisia tehtäviä eri peleissä: jotkin pelit perustuvat väriin tai ”maahan”, toiset pelkästään numeroihin.

Myös elokuvan kohdalla on syytä huomata useiden yhtäaikaisten semioottisten – kuvallisten, kielellisten, äänellisten – järjestelmien eli koodistojen olemassaolo, ja ne kaikki edellyttävät oppimista. Jos näyttelijä puhuu esimerkiksi englantia, sen ymmärtäminen edellyttää englannin kielen semioottisen järjestelmän tuntemista. Vastaavasti olemme oppineet näkemään kaksiulotteisen kuvan kolmiulotteisena, ”unohtamaan” kuvan ja sen esittämän kohteen kokoeron ja niin edelleen. Elokuvassa siis toimii Econ mukaan lukuisia rinnakkaisia ja sisäkkäisiä semioottisia systeemejä, jotka kaikki vaativat erilaisten tulkinnallisten koodien tuntemista. Näin elokuvailmaisun vertaaminen verbaaliseen kieleen on harhaanjohtavaa.

Kuten edellä on käynyt ilmi, elokuvan ja verbaalisen kielen yhtäläisyyksiä on pyritty löytämään ja todistamaan monenlaisten teorioiden avulla. Elokuvan alkuaikoina perinteisten taiteiden piirissä suhtauduttiin uuteen ilmaisumuotoon ennakkoluuloisesti ja väheksyvästikin, joten tällä todistelulla tähdättiin elokuvan kulttuurisen merkityksen kohentamiseen. Kielitieteellisen semiotiikan ”tieteellisyydestä” innostuneet teoreetikot puolestaan yrittivät rakentaa kokonaisvaltaista mallia, jolla voitaisiin selittää kaikki kulttuurinen kommunikaatio, elokuva mukaan lukien. Viime vuosisadan lopulla kielitieteelliset mallit ovat viestinnän tutkimuksessa jossain määrin väistyneet uudenlaisten kulttuuriteorioiden tieltä (puhutaan humanististen ja yhteiskuntatieteellisten alojen ”kulttuurisesta käänteestä”, *cultural turn*), mutta yhä edelleen monet puhuvat elokuvista teksteinä. Tämä korostaa tärkeää seikkaa: realistisinkaan kuva ei ole läpinäkyvä ikkuna todellisuuteen. Elokuva vaatii tulkintaa.

## Kielen ja kuvataiteen suhteesta

### Kilpailu taiteiden välillä

1400-luvun lopussa Leonardo da Vinci – monen muun taiteilijan ohessa – halusi nostaa kuvataiteen arvon runouden rinnalle. Hänen aikanaan kuvataide ei kuulunut *artes liberalesin* eli vapaiden taiteiden piiriin, vaan kuvataiteiden laskettiin kuuluvan käsityötä vaativien mekaanisten taito-

jen joukkoon. Kuvataiteen arvoa korostaessaan Leonardo halusi poiketa tavasta piirtää kuvaa käsityöläismäisen pikkutarkan ja ”valmiin” viivan avulla ja alkoi toteuttaa piirroksia ns. hakevan viivan avulla (*pentimenti*). Leonardon mukaan kuvataiteilija toimii samoin kuin runoilija, joka hakee ilmaisua ja änkyyttääkin välillä sitä tapaillaan: kuvataiteilija voi luonnostella ja etsiä oikeaa ilmaisua ja jättää tämän luonnostelun piirrosjäljen (*disegno*) näkyviin. Samalla piirrosjälki kertoo kuvataiteilijan tavasta keksiä ja kehitellä aiheita, joita kaikkia ei tarvitse toteuttaa (Gombrich 1993, 59–60). Runoilijan tapaan kuvataiteilija näyttää kuvallisen idean, josta käytettiin niin ikään ilmaisua *disegno*. Piirroksen ja idean välille vedettiin nyt yhtäläisyysmerkit. Tämä oli yksi keino kohottaa kuvataiteilija vapaiden taiteilijoiden joukkoon.

Michelangelon aikaan 1500-luvun alkupuolella puhuttiin myös paljon taiteen *furoresta*, kiihkosta. Ajatusta runoilijan luovasta kiihkosta (*furor poeticus*), josta Platon puhuu (*Faidros*, 244a–245e), lavennettiin näin koskemaan myös kuvataidetta. Samanlaisen rinnastuksen runouden ja kuvataiteen välillä oli tehnyt jo Leonardo. Muistikirjoissaan hän viittaa Samoksessa antiikin aikana asuneen kreikkalaisen runoilijan Simonideen kuuluisaan ajatukseen, jonka mukaan ”maalaaminen on mykkää runoutta” ja runous ”puhuvaa kuvaa”. Leonardo toteaa tähän: ”Jos kutsut maalausta mykäksi runoudeksi, maalari voi kutsua runoutta sokeaksi maalaamiseksi” (Leonardo 1980, 201). Juuri Leonardon ja Michelangelon pohjatyön ansiosta alettiin laajemmin soveltaa kuvataiteeseen roomalaisen runoilijan Horatiuksen väitettä *ut pictura poesis*, eli se mikä pätee kuvataiteeseen, pätee myös runouteen. Horatius toteaa teoksessaan *Ars poetica* (1978, rivit 360–365):

Runo on kuin maalaus: toinen viehättää enemmän, jos seisot lähempänä, toinen, jos seisot kauempana. Toinen kaipaa hämärää valaistusta, toinen esiintyy edukseen päivänvalossa pelkäämättä arvostelijan tutkivaa katsetta; toinen miellyttää kerran, toinen yhä uudelleen – kymmenkin kertaa.

*Ut pictura poesis* -ajatuksen kulta-aikaa olivat 1500- ja 1600-luvut eurooppalaisessa taiteessa. Silloin tehdyissä suurissa kuvaohjelmissa humanistin suunnittelema ikonografis-kirjallinen ohjelma sai vastineen-

sa kuvallisen kertomuksen (*storia*) tasolla.<sup>9</sup> Vasta 1700-luvun alun uusi kehiteillä oleva taiteiden järjestelmä (Kristeller 1990, 226) sekä erityisesti G. E. Lessingin *Laokoon*-tutkielma vuodelta 1766 toivat muutoksen tähän traditioon. Lessingin tunnetun teorian mukaan kirjallisuus ja musiikki ovat aikataiteita, kun taas kuvataide ja arkkitehtuuri ovat tilan taidetta. Hän katsoi, että runoilijalle ”saman taiteellisen koneiston soveltaminen”, mikä kuvataiteilijalla on käytettävissään, tarkoittaisi samaa kuin muuttaisi ”ylivertaisen olion nukeksi.” Lessingin mukaan (1984, 23–24, 104) kuvataide on yhden hetken kuvauksen taidetta. Myös hän piti kuvataidetta mykkänä taiteena ja ajatteli, että vasta kuvan kirjallinen kuvaus (mitä nykyisin nimitämme ekfrasikseksi) antaa äänen mykkälle kuvataiteen teokselle. Lessingille pelko kuvataiteiden kirjallisesta jäljittelystä merkitsi ilmeistä pelkoa kaunopuheisuuden menetyksestä. (Lessing 1984, 24–25, 104.)

M. H. Abrams (1953, 50) toteaa, että 1700-luvulla laajalle levinnyt *ut pictura poesis* -näkemys on lähes kadonnut romantiikan aikakauden taiteteoreettisesta kirjoittelusta. Maalaus–kirjallisuus-analogia menettää auktoriteettiasemansa taiteiden välisessä vertailussa romantiikasta alkaen. Tilalle tulee musiikin ja kuvataiteen välisen samankaltaisuuden korostus, ja musiikista tulee maalaustaiteen esteettinen ideaali. Schillerin mukaan maiseman täytyy vaikuttaa kuten musiikki (Rosen & Zerner 1984, 52). Muutoksen taustalla ovat muun muassa retoriikan arvostuksen lasku, kauneuden filosofian syntyminen ja jo mainittu Lessing. Julian Bell (1999, 148) kiteyttää intressien siirtymän:

Samalla tavoin kuin ääni suhteutuu tunteeseen, ja tunne väriin, samoin myös maalaus voi olla suhteessa musiikkiin ja asteikot voivat olla kromaattisia. Musiikki-analogia – – tulee voimalliseksi ohjelmaksi 1800-luvulla. Olisipa maalaus todella musiikillista! Voisipa se olla puhdasta tunnetta, tavalla, jolla Beethoven on osoittanut sen olevan. Jos vain sillä ei olisi kaikkia näitä aiheita ja viittauksia roikkumassa jaloissa.

Millaista kieltä kuvat ovat?

Kysymys siitä, mitkä ovat kielen ja kuvan suhteet ja millaista kieltä kuva on, askarrutti strukturalisteja ja semiootikkoja muutama vuosikymmen



sitten. Kysymys on edelleen tietyin edellytyksin ajankohtainen. Kuvan kielimetafora voi lähestyä kahta tietä, joko vertaamalla kuvan ja puhutun kielen perusyksikköjä toisiinsa tai pohtimalla, ovatko eri tyylikaudet kuvataiteessa kukin omaa kieltään.

Kuvaa ja kieltä on usein verrattu niiden merkkijärjestelmien erojen kautta. Tällöin tulevat kyseeseen kuvan ja sanan ns. pienimpien yksikköjen vertailu. Usein sanotaan, että kuvan järjestelmä on perusyksikköjen tasolla avoin, kun taas kielen järjestelmä on suljettu. Kielessä on rajoitettu joukko foneemeja ja tietty määrä sanakirjoissa ilmoitettuja sanoja (sovittu semantiikka) sekä suhteellisen suljettu kielioppi (Kuusamo 1990, 76–77). Kieli on perusyksikköihin nojaava erojen systeemi – vaikka kombinaatiot ovat loputtomia. Suurin ero kielen ja kuvan välillä on se, että kun kielen foneemeilta pienimpinä yksikköinä puuttuu semanttinen sisältö, kuvan pienimmällä perusyksiköllä voi olla symbolinen viite (sininen väri voi jo symboloida jotakin asiantilaa). 1960-luvun puolivälistä alkaen on ajateltu, että kuvan systeemi on ”avoin” eikä siten suoraan analysoitavissa lingvististen esikuvien mukaan.

Mutta mitä ovat ns. perusyksiköt? Kun lapsi käyttää kieltä, hän ei ymmärrä, että hän asettaa rajallista määrää eroja määritteleviä foneemeja peräkkäin. Hänelle ne ovat eräänlaisia esineiden ja asioiden vastineita, jotka tulevat suusta ”kokonaisina”. Sama pätee kuvaan: kun lapsi katsoo kuvaa, hän katsoo tapahtumia, ei värejä, viivoja tai pintoja. Oikeastaan emme voi edes verrata sanaa ja kuvaa toisiinsa, vaan usein pikemminkin kuvaa ja lausetta. Kun piirrämme koiran, se on aina koira esitettynä ”niin ja niin”. Miten tahansa piirrettynä sillä on jo Umberto Econ mukaan ikonografia; se muistuttaa jotain koirarotua enemmän kuin toista ja on lisäksi täynnä muitakin huomaamattomia määreitä (Eco 1971, 193–197). Kuva ei siis koskaan vastaa sanaa, pikemminkin suurta määrää lauseita.

Sanat voivat kuitenkin esiintyä sekä äänteinä että kirjoitettuna. Tällöin sanan ”kuva” on kirjoitusmerkkien jono. Kuitenkaan emme hahmota kirjoitusmerkkien rivistöä kuvina. Pikemminkin piktogrammit (kuvasympoli merkitsee sanaa) ja ideogrammit (kuvasympoli merkitsee käsitettä) tuntuvat olevan ”lähempänä” kuvaa. Ne myös näyttävät helposti ylittävän rajan kuvan ja kielen välillä.

Usein on sanottu, että kieleen nähden kuvat elävät ikuisessa preesensissä. Ne eivät voi ilmaista mennyttä tai tulevaa aikamuotoa. Ne eivät voi turvautua ns. deiktisiin, osoittaviin viittauksiin, joita kieli on tulvillaan kuten ilmaisut ”eilen”, ”tänään”, ”huomenna”, ”nyt”, ”minä”, ”sinä”, ”tuo”. Kuvat voivat kyllä ilmaista tilallisia seikkoja kuten ”tuo tuolla”. Kuvien on myös vaikea sanoa ”ei”, eivätkä ne voi ilmaista kertojan asemaa samalla tavalla kuin kirjallisuus, jossa voidaan sanoa: ”Nyt aion seuraavassa kertoa teille puunilaissodista” (Kuusamo 1990, 76–78). Kuvassa voi kyllä olla henkilö, joka osoittaa sormellaan, jolloin ele saatetaan tulkita ilmaukseksi ”Hei, sinä siellä!”. Vaikka kuvat eivät ilmaise täsmällisiä ajallisia määreitä, ajanmääreet voivat esiintyä implisiittisenä osana kuvattua toiminta esimerkiksi merkitysakselilla ennen – jälkeen. Kuva osaa lisäksi esittää ajattomuutta symbolisella ja kertovalla tavalla. Aika on sidottu kuvassa tapahtuvaan toimintaan: jotakin on jo tapahtunut.

Kuvallisia representaatioita ei siis ole tuomittu ”ikuiseseen preesenssiin” niin jäännöksettömästi kuin usein on väitetty. Ne saattavat ilmaista toimintaa, jossa on viite sekä kuvaushetkeen että imperfektiin. Tällaisia esityksiä ovat esimerkiksi maalaukset, joissa ”Kuollutta Kristusta surraan ristin juurella.” Kuvat pystyvät esittämään eri aikatasoille sijoitunutta tapahtumista samassa kuvatilassa. Katsojan täytyy vain tietää ikonografiset ja symboliset viitteet. Kaiken kaikkiaan kuvatut nopeudet ja hitaudet ovat sovittuja kuvaustapoja samoin kuin simultaanisuus (Kuusamo 2008, 2–11).

Usein sanotaan, että sanat voivat kuvata omaa rakentumistaan, kuvat eivät. Ludwig Wittgenstein (1968) toteaa, ettei kuva voi kuvata omaa visuaalista muotoaan, se vain näyttää sen. Oikeastaan juuri tässä sanat (lauseet) kohtaavat kuvat, koska saman filosofin varhaistuotannon mukaan kieli ei voi koskaan lauseen tasolla *kuvata* omaa kieliopillista muotoaan.

On kuitenkin vielä korostettava, että kuvalla ei ole yhtä kielioppia tai sanastoa, vaan ne tuntuvat vaihtelevan tyyliperiodien mukaan. Voisi sanoa, että kullakin tyylikaudella on oma kuvakielensä. Siten mimeettinen maalauskaan ei ole mitään ”yleiskieltä” vaan sidottu aikansa tyyllisiin kielirajoihin. Tässä mielessä kuvat ovat jyrkän diakronisia, kun taas kielen järjestelmä etenkin kieliopillisesti muuttuu hitaasti ja korostaa si-

ten synkronisia ratkaisuja. (Kuusamo 1996, 197–199.) Synkronisinta ainesta kuvien maailmassa on heraldiikka, jonka säännöt ovat vuosisatoja pysyneet suurin piirtein samanlaisina. Myös kuvataiteen lajit (asetelma, muotokuva) muodostavat vastakohtaan diakroniaa korostaville tyyleille.

## Musiikki ja kieli

Ajatus musiikista kielen kaltaisena itsensä ulkopuolelle viittaavana merkitysjärjestelmänä on yksi musiikkifilosofian ja -estetiikan ikuisuuskysymyksiä. Puhuttaessa musiikin kielestä käytetään sanaa 'kieli' useimmiten metaforisesti viittaamaan musiikin omiin ilmaisukeinoihin erotukseksi puhutusta tai kirjoitetusta kielestä kielen- ja kirjallisuudentutkimuksen tarkoittamassa mielessä.

On sanottu, että musiikki on ihmiskunnan universaali kieli (Longfellow 1835, 4). Nykyisin ajatellaan kuitenkin, että musiikki sinänsä on universaalia siinä mielessä, että sitä tavataan kaikissa kulttuureissa, mutta sen merkitykset eivät ole universaaleja (Titon 2009, 2–3).<sup>10</sup> Musiikki ei ole universaali kieli, sillä siltä puuttuu universaali semantiikka eli merkitysoppi. Puhuttaessa musiikin kielestä onkin syytä rajata tarkastelu aina johonkin tiettyyn perinteeseen tietyn kulttuurin sisällä. Seuraavassa lähestytään ”musiikin kieli” -metaforaa länsimaisen taidemusiikki-perinteestä käsin kiinnittämällä huomiota siihen, millä tavoin musiikin, kielen ja kirjallisuuden suhde on eri aikoina ymmärretty länsimaisessa kulttuurissa.

Venäläinen musiikkiteoreetik Boris Asafjev (1984, 602–606) on erotanut kaksi päälinjaa tarkastellessaan musiikin ja sanan suhteen muutoksia länsimaisessa perinteessä. Yhtäältä musiikki sulautuu puheen intonaatioon ja muuntuu sanan ja sävelen muodostamaksi rytmiseksi ykseydeksi, jonka tuloksena ovat erilaiset laulumusiikin muodot. Toisaalta irtautuessaan sanasta – kuten instrumentaalimusiikissa – musiikista tulee oma kielensä, ”musiikillista puhetta” tai ”musiikillista intonaatiota”. Musiikin kieli ei Asafjevin mukaan kuitenkaan koskaan menetä kytkentöjään sanaan, tanssiin tai ihmiskehon mimiikkaan vaan

tulkitsee uudelleen niiden muotoja ja rakenne-elementtejä omista musiikillisista ilmaisukeinoistaan käsin.

### Puhuva musiikki

Musiikki oli antiikin Kreikassa laulun, soiton, runon ja tanssin muodostama kokonaisuus. Termi musiikki rajattiin vasta myöhemmin merkitsemään yksinomaan säveltaidetta. Platon (*Valtio* III, 398d) katsoi, että laulu (*melos*) koostuu puheesta, rytmistä ja harmoniasta eli melodiaan sisältyvien sävelten keskinäisistä suhteista. Donald Jay Groutin ja Claude V. Paliscan (2001, 6) mukaan antiikin kreikkalaisilla ei edes ollut sanaa sellaiselle taiteelliselle puheelle, johon ei liittynyt musiikkia. Aristoteles käsitteli *Runousopin* runouden lajeja – epiikkaa, tragediaa, komediaa, dityrambirunoutta sekä osaa aulos- ja kitharamusiikista – kokonaisuutena, joita yhdistää jäljittely (1997, 159).<sup>11</sup> Musiikin katsottiin jäljittelevän tunteita ja sieluntiloja, mihin perustuen sillä katsottiin olevan moraalisia ominaisuuksia.

Aristoteleen *Runousopin* julkaiseminen Italiassa 1500-luvun alussa sekä kreikan että latinan kielellä johti pyrkimykseen herättää uudelleen henkiin antiikin käsitys draamasta ”musiikillisten taiteiden” muodostamana kokonaisuutena. Antiikista omaksuttiin myös käsitys musiikista tunteiden ja sieluntilojen jäljittelynä (Lippman 1992, 21). Myöhäisrenessanssin ja varhaisbarokin vokaalimusiikissa – monodiassa, madrigaalissa, oopperassa – musiikillinen jäljittely ymmärrettiin siten, että musiikki jäljittelee laulutekstin semanttista sisältöä eräänlaisen metaforisen kieliopin avulla.

Tämän ”kieliopin” mukaan esimerkiksi peräkkäisiä lyhyitä aika-arvoja käytetään nopean liikkeen jäljittelyyn, kun taas pitkiä aika-arvoja käytetään jäljittelemään hidasta liikettä tai liikkumattomuutta. Korkeat sävelet liitetään keveyteen tai korkeisiin paikkoihin kuten taivaaseen, matalat raskauteen tai mataliin paikkoihin kuten esimerkiksi hautaan. Ylös suuntautuvaa liikettä kuvataan nousevalla ja alas tulemista laskevalle astekululla. Duuri liitetään iloon, molli suruun. Konsonansseja eli tasetointuja (vrt. sopusointu) käytetään mielihyvään liittyvien tekstikohtien jäljittelyssä, dissonansseja eli riitasointuja mielipahaan liittyvissä yhteyksissä. (Winn 1981.) Sanamaalailuun perustuvassa jäljittelyssä mu-

siikki on sidoksissa laulettavaan tekstiin ja sille alisteinen. Yllä kuvatut ja niiden kaltaiset tekniikat muodostavat pohjan esimerkiksi barokin ajan affekti- ja figuuriopille ja osin myös klassis-romanttisen kauden toposajattelulle.<sup>12</sup>

Barokin aikana erityisesti Saksassa musiikin esikuvaksi omakuttiin retorinen puhe ja musiikki ymmärrettiin sävelpuheeksi (*Klangrede*). Taustalla oli Martin Lutherin käsitys musiikin affektiivisesta ja kasvattavasta voimasta (Bartel 1997, 3–28; McCreless 2002, 25). Vokaalimusiikin lisäksi myös vähitellen itsenäistyvässä soitinmusiikissa pyrittiin noudattamaan kielen rytmikkaa, aksentointia ja intonaatiota. Affektien ja retoristen figuurien tarjoaman ”sanaston” lisäksi musiikinteoreetikot alkoivat kiinnittää entistä enemmän huomiota musiikin muotoon, jonka tuli perustua retoriikkaan. Joachim Burmeisterin vuonna 1606 ilmestyneen *Musica Poetica* -teoksen mukaan kappaleen osat ovat alku (*exordium*), retorisen argumentaation rakennetta noudattava pääosa (*ipsum corpus carminis*) sekä päätös (*finis*) (Burmeister 1993, 202–203). Johann Matthesonin (Harriss 1981, 469–476) mukaan musiikkikap-paleen jäsenyys eroaa retorisen puheen jäsenyyksestä vain ilmaisuvälineensä puolesta, sillä siinä tulee olla samat kuusi osaa kuin retorisessa puheessa.<sup>13</sup> Johann Nicolaus Forkel puolestaan erotti toisistaan musiikillisen kielion ja retoriikan. Ensin mainittu koskee yksittäisten fraasien rakentamista sävelten ja sointujen pohjalta, kun taas jälkimmäinen koskee sitä, miten fraaseja liitetään toisiinsa (Vial 2008, 72; Blasius 2002, 39). Patrick McCrelessin (2002, 847) mukaan retoriikka ja musiikki olivatkin barokin aikana lähempänä toisiaan kuin koskaan koko länsimaisen kulttuurin historiassa.

### Soitinmusiikin itsenäistyminen

Soitinmusiikki oli alkanut itsenäistyä omaksi ilmaisumuodokseen jo 1600-luvulla. Viimeistään 1800-luvulle tultaessa soitinmusiikin itsenäistyminen alettiin käsittää musiikin vapautumiseksi kielestä ja verbalisista taiteista (Neubauer 1986). Ihanteeksi tuli ”absoluuttinen musiikki”, jolla ei ollut varsinaista esittävää tai jäljittelevää sisältöä. Eduard Hanslickin (1865, 45) sanoin: ”Musiikin todellinen sisältö on *soiden liikkuvaa muotoa*” (”Der wirkliche Inhalt der Musik sind *tönend beweg-*

te *Formen*”). Jos puhdasta instrumentaalimusiikkia oli aiemmin pidetty alempiarvoisena, siitä tuli nyt esikuva muille taiteille. 1900-luvun alussa syntäksi, abstraktien elementtien artikulointiin ja yhdistelyyn perustuva muotokieli, alkoi myös muissa taiteissa dominoida semantiikkaa, esittävää tai jäljittelevää sisältöä niin kokonaisuuden kuin yksityiskohtienkin tasolla. (Neubauer 2008, 45.)

Käytännössä uusi estetiikka ei kuitenkaan merkinnyt musiikin irtautumista kielestä ja verbaalisista taiteista. Oopperoita sävellettiin edelleen, liedistä tuli itsenäinen laulumuoto, ja ”esittävän tai jäljittelevän sisällön” voi kaiken kaikkiaan sanoa olleen sisään rakennettuna myös klassis-romanttisen ajan musiikissa. Tämä toteutui sekä ”sanaston” (karakterististen kuvioiden, *toposten*) että muodon tasolla. Leonard G. Ratner kirjoittaa ensin mainitusta seuraavasti:

Kytöksistään jumalanpalvelukseen, runouteen, draamaan, viihteeseen, tanssiin, seremoniaan, sotaväkeen, metsästyksen ja alempien luokkien elämään 1700-luvun alku kehitti karakterististen kuvioiden synonyymisanaston, joka muodosti rikkaan perinnön klassisille säveltäjille. Jotkut näistä figuureista assosioitiin eri tunteisiin ja affekteihin, toisilla oli kuvaileva vivahde. Niihin viitataan tässä topoksina – musiikillisen diskurssin aiheina. (Ratner 1980, 9.)

Muodon tasolla huomio siirtyi retoriikasta kohti kerronnallisia ja draamallisia rakenteita. Susan McClary (1997) on huomauttanut, että kerronnallisuus on erityisen leimallista 1700- ja 1800-luvun soitinmusiikin ”absoluuttisimpina” pidetyille genreille – sinfonioille, sonaateille, kvartettoille. Tämä ilmenee esimerkiksi kappaleiden tonaalisessa rakenteessa, joka on helppo tulkita kertovaksi esimerkiksi kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorovin (1977) esittelemän kertomuksen rakennetta kuvaavan ideaalimallin avulla (vrt. McClary 1997 ja Maus 1992). Todorovin (1977, 111–112) mukaan kertomus alkaa tasapainotilasta, jota jokin voima häiritsee. Seurauksena on epätasapainotila. Tätä epätasapainotilaa puolestaan häiritsee vastakkaiseen suuntaan vaikuttava voima, jonka seurauksena tasapainotila palautuu. Kertomuksessa on kahdenlaisia jaksoja, joista toiset kuvaavat vallitsevaa tilaa (tasapaino tai epätasapaino) ja toiset siirtymää tilasta toiseen.

Vastaavasti klassis-romanttisen ajan sävellyksen rakenteessa voidaan erottaa neljä kiintopisteinä toimivaa tonaalista tehoa ja näiden väliset siirtymät. Ratner (1980, 209) kuvaa rakennetta kaavalla I – V, X – I, jossa I – V kuvaa siirtymää toonikalta dominantille ja X – I paluuta jonkin muun tonaalisen tehon kautta toonikalle. Toonikateho on vakaa ja jännitteetön perusteho, josta tonaalinen sävellys lähes aina alkaa ja johon se lähes aina päättyy. Dominantti on jännitteinen huipputeho, jonka jännite pyrkii purkautumaan toonikalle. Toisen jakson aloittava tonaalinen teho viivyyttää paluuta toonikalle; sen karaktääri määräytyy sekä suhteessa dominanttiin, jota se seuraa, että toonikaan, johon se siirtymän kautta lopulta johtaa. (Savage 2010, 20.) Ratnerin (1980, 209) mukaan klassinen musiikki – ja yleisemminkin tonaalinen musiikki – pienimuotoisista tansseista aina laajoihin sonaattimuotoisiin sinfonianosiin voidaan viime kädessä palauttaa tähän kaavaan, joka voidaan pelkistää esittää seuraavasti:

- toonika eli perusteho – tasapainotila
- dominantti eli huipputeho – häiritsevä voima, konflikti tai epätasapainotila
- jokin muu tonaalinen teho – päinvastaiseen suuntaan (tasapainon palauttamiseen) vaikuttava voima
- toonika eli perusteho – tasapainotilan palauttaminen.

Konkreettisemmasta kerronnallisuudesta oli kysymys ohjelmamusiikissa, jossa kirjallinen teksti, historiallinen tapahtuma tai sävellystä varten erikseen kirjoitettu ohjelma tarjosi kerronnallisen tulkintakehyksen.

1900-luvulla monet taidemusiikin säveltäjät ovat pyrkineet eroon kerronnallisista rakenteista. Merkittävä osa 1900-luvun modernismista – McClary (1997) mainitsee Claude Debussin, Igor Stravinskyn, Arnold Schönbergin ja John Cagen – onkin itsetarkoituksellisesti kerronnan vastaista. James Anderson Winnin (1981) mukaan Eduard Hanslickin vaatimus vapauttaa musiikki jäljittelevistä ja tunneperäisistä käsitteistä toteutuukin vasta 1900-luvun modernismissa. Hanslickin tavoin myös esimerkiksi Stravinsky kielsi eksplisiittisesti musiikin kyvyn sanoa mitään itsensä ”ulkopuolista”.

Klassis-romanttisen ajan topos-ajattelu ja kerronnallisuus elävät kuitenkin vahvasti elokuvamusiikissa. Klassisessa Hollywood-elokuvan *underscore*-perinteessä musiikki on alistainen vuorosanoille ja kuvalle, ja sen tehtävänä on tunnelman luominen, tunteiden vahvistaminen sekä elokuvallisen yhtenäisyyden ja jatkuvuuden takaaminen (Välimäki 2008, 35). Keinot, joilla näitä funktioita toteutetaan, vastaavat pitkälti 1600-luvun alun monodian, madrigaalin ja oopperan yhteydessä tavattavan sanamaalailun toteutustapoja, vaikka klassisen Hollywood-elokuvamusiikin yleistyä itsessään palautuukin romantiikan ajan orkesterimusiikkiin. Elokuvamusiikissa myös 1900-luvun modernismiin palautuvia tyylikeinoja käytetään tukemaan kerrontaa ja vahvistamaan tunteita, usein erityisesti jännitykseen, uhkaan ja pelkoon liittyen.

#### Musiikin ja kielen suhteesta 1900-luvulla ja 2000-luvun alussa

1900-luku peri edelliseltä vuosisadalta formalistien ja sisältöesteetikkojen välisen kiistan. Formalisteille musiikin merkitys on Hanslickin tavoin sen soivassa ilmiasussa ja teknisessä rakenteessa. Venäläissyntyinen säveltäjä Igor Stravinsky (1936, 91–92) julisti, että musiikki ei ole mukaisesti kykene ilmaisemaan mitään itsensä ulkopuolista. Sisältöestetiikan kannattajat sen sijaan olettivat ja pyrkivät osoittamaan, että soivan rakenteen ja teknisen toteutuksen takaa löytyy ”ulkomusiikillinen” sisältö. Saksalainen kapellimestari ja musiikintutkija Hermann Kretzschmar (Bent 2005, 24–25, 107) kehitti musiikillista hermeneutiikkaa, joka otti yhtäältä huomioon musiikin soivan rakenteen että tähän rakenteeseen kytkeytyvät mielikuvat ja tunnelmat.

Toisen maailmansodan jälkeen musiikkiin alettiin soveltaa kielitieteen käsitteitä ja malleja. Termien muoto ja sisältö rinnalle tulivat kielitieteestä lainatut syntaksi (kielioppi) ja semantiikka (merkitysoppi). Strukturalismi sopi hyvin formalistien ajatukseen, että musiikin merkitys on sen soivissa rakenteissa. Musiikillisen syntaksin tutkimukseen liittyen tässä on syytä mainita kaksi kielitieteen sovellusta: Saussuren ja hänen ideoitaan kulttuuriantropologiaan soveltaneen Claude Lévi-Straussin ideoihin perustuva paradigmaattinen analyysimenetelmä (Ruwet 1987, Nattiez 1975; Cook 1994, 151–182) sekä toisaalta Noam Chomskyn generatiivisen kieliopin musiikkianalyttiset sovellukset



(Sundberg & Lindblom 1976; Lerdahl & Jackendoff 1983). Jälkimmäisissä musiikillisten rakenteiden kuten motiivien, fraasien ja näitä laajempien yksiköiden syntaksia kuvataan generatiivisesta kieliopista lainatuin käsittein ja graafisin kaavioin.

Musiikin semantiikkaan liittyen musiikin ja kielen suhdetta on pohdittu myös kielitieteestä lainattujen denotaation ja konnotaation käsitteiden avulla. Denotaatio tarkoittaa sanan kirjaimellista päämerkitystä, joka kytkee sanan kielen ulkopuoliseen maailmaan. Konnotaatio puolestaan tarkoittaa sanan oheismerkityksiä ja niihin kytkeytyviä mielleyhtymiä. Musiikillisia merkityksiä on usein pidetty ensisijaisesti tai yksinomaan konnotaatioihin perustuvina, koska musiikilla ei – muutamaa poikkeusta kuten esimerkiksi käen kukunnan, metsästystorven, paimenen pillin jäljittelyä lukuun ottamatta – ole katsottu olevan ”kirjaimellista” eli denotaatiivista merkitystä (Meyer 1956, 258–266; Monelle 1992 15–16).

Parin kolmen viime vuosikymmenen aikana varhaismodernin (n. 1500–1700) musiikin ja musiikinteorian tutkimus on tuonut esiin kyseisen ajan käsityksiä kielen ja musiikin suhteesta (Neubauer 1986; McCreless 2002). Kuten edellä on sanottu, tällaisia yhtymäkohtia löytyy mm. retoriikasta, affektio-opista ja kuvio-opista. Edelliseen liittyvä mutta siitä osin erillinen tutkimuslinja on koskenut klassis-romanttisen ajan musiikin semantiikkaa topos-teorian (Ratner 1980; Monelle 2006) tai sitä lähellä olevien teorioiden (esim. Tarasti 1979) sekä musiikin kerronnallisuuden analyysin (McClary 1997; Maus 1992; Kramer 1992) avulla.

2000-luvun musiikintutkimuksessa musiikki käsitetään yleisesti kielen rinnastettavaksi merkitysvälitteiseksi toiminnaksi, jolla rakennetaan sosiaalista todellisuutta. Yhtäältä musiikkia pyritään tulkitsemaan sen kulttuurisista, sosiaalisista, historiallisista ja poliittisista ulottuvuuksista käsin. Toisaalta musiikkianalyysi ymmärretään välineeksi musiikillisen rakenteen taustalla olevien sosiokulttuuristen kytkösten tarkasteluun. (Kramer 1990 ja 2003; McClary 1997.) Vastaavanlainen painopisteen muutos on tunnistettavissa myös kielen- ja diskurssintutkimuksessa, missä lauserakenteen ja sanasemantiikan rinnalla ja sijaan keskitytään kielen ja sen käytön sosiaalisten ulottuvuuksien tarkasteluun. Funktionaalisten lähtökohtiensa osalta musiikin- ja kielentutkimus ovat viime vuosikymmeninä lähestyneet toisiaan.

## Kieli sanallisena ilmaisuvälineenä ja vastaavuusmallina

Taiteiden yhteydessä kieli voidaan ymmärtää kahdella tapaa. Yhtäältä kyse on puhutusta ja erityisesti kirjoitetusta kielestä, jota kirjallisuus käyttää ilmaisuvälineenään. Tällöin merkittävää on kielen kyky tuottaa mielikuvia asioista ja synnyttää erilaisia kuvitteellisia maailmoja. Samalla kirjallisuudessa korostuu kielen materiaalin luonne: runossa äänneetkin puhuvat. Kirjallisuuden yhteydessä myös tyyli merkitsee tietois-ta kielen ilmaisukeinojen valintaa.

Toisaalta kieltä voidaan käyttää muiden taiteiden yhteydessä metaforisessa merkityksessä ja nähdä kaikkien taiteiden ilmaisujärjestelmät enemmän tai vähemmän verbaalisen, sanallisen kielen kaltaisiksi. Näin tapahtui taiteiden tutkimuksessa erityisesti ns. kielellisen käänteen myötä, kun strukturalismi ja semiotiikka tutkimussuuntauksina valtasiivat alaa ja taiteitakin alettiin tutkia kielitieteen tarjoamin analogioiden ja analyysimallien avulla.

Kuvataiteen tutkimuksessa tämä on merkinnyt muun muassa kuvan pieninten yksiköiden rinnastamista kielen pienimpiin yksiköihin, foneemeihin, tai sen pohtimista, onko kullakin kuvataiteen tyylikaudella oma kielensä. Elokvantutkimuksessa puolestaan kuvan rinnastaminen foneemeihin tai edes niitä laajempaan yksikköön, sanaan, on myös kyseenalaistettu. Samalla ajatus elokuvan kielenkaltaisuudesta on problematisoitunut. Vastaavasti musiikkitieteessä kieli-analogia on ollut muun taiteentutkimuksen tapaan käytössä pitkään, ja erityisesti strukturalismi sopi hyvin jo 1800-luvulta periytyvään formalistien ajatukseen, että musiikin merkitys on sen soivissa rakenteissa.

Kaikilla taiteentutkimuksen alueilla on kuitenkin irrottauduttu 1900-luvun lopulta lähtien tiukasta formalismista ja kielitieteestä mallien antajana. Tämä on merkinnyt sitä, että taideteosten yhteiskunnallis-kulttuuriset kytkökset ovat nousseet yhä merkittävämmälle sijalle tutkimuksessa. Näin on tapahtunut myös verbaalisen kielen avulla luotuja teoksia tarkastelevassa kirjallisuustieteessä. Kirjallisuuden kohdalla teoksia ei silti voida palauttaa vain yhteiskunnallisiin sisältöihin ja unohtaa, että nuo sisällöt on luotu nimenomaan kielellisten rakenteiden ja muodostelmien avulla.

## Viitteet

<sup>1</sup> Teoriaa kirjallisen teoksen merkitysten ja fiktiivisen maailman konstituoitumisesta kielen merkitysten varassa on esittänyt esimerkiksi fenomenologisen filosofian edustaja Roman Ingarden (1972). Uudemmassa narratologiassa (kertomuksen tutkimuksessa) on kielen kautta tapahtuvan fiktiivisen maailman rakentumisen ymmärtämisessä otettu usein lähtökohdaksi filosofien kehittämä mahdollisten maailmojen semantiikka; ks. Ronen 1994; Rescher 1975; Doležel 1998; Herman 2002; Herman 2011.

<sup>2</sup> Esimerkiksi Mihail Bahtin arvostelee aikansa formalistisia kirjallisuudentutkijoita siitä, että nämä katsovat virheellisesti, että esteettiset ilmiöt voidaan palauttaa kielitieteellisiksi ilmiöiksi (Bakhtin 1990, 294).

<sup>3</sup> Käsitettä ”runous” käytettiin yleensä aina 1700-luvun lopulle asti laajassa mielessä tarkoittamaan kaunokirjallisuutta. 1800-luvulta lähtien termi ”runous” on tarkoittanut useimmiten lyyristä runoutta.

<sup>4</sup> Kielitieteessä puhutaan foneemista tarkoittaen pienintä merkitystä konstituovaa äänneyksikköä, erotukseksi reaalisista äänneistä. Esimerkiksi suomen äänne ’s’ voidaan ääntää puheessa monella eri tavoin, mutta kyseessä on kuitenkin yksi ja sama foneemi ’s’.

<sup>5</sup> Leonard B. Meyer, joka määrittelee tyylin musiikissa kuvioinnin toistoksi, katsoo, että musiikkiteeilijät ja taidehistorioitsijat kytkevät tyylin yksittäisen teoksen tai taiteilijan tuotannon toistuviin kaavoihin kun taas kirjallisuudentutkijat kiinnittävät huomion piirteisiin, jotka ovat tietylle teokselle, tuotannolle tai periodille erityisiä. (Meyer 1989, 13.)

<sup>6</sup> Filosofit Maurice Merleau-Ponty nimittää ihmisen olemisen tapaan liittyviä rakenteita tyyleiksi, ja Sara Heinämaa on tarkastellut väitöskirjassaan seksuaalisuutta ihmisen olemassaolon tyylillisenä piirteenä. Sukupuoli ei tällöin merkitse ruumiillisista tai henkistä ominaisuutta vaan olemisen tapaa (Heinämaa 1996, 157).

<sup>7</sup> Georg Lukács erottikin esseessään ”Erzählen oder beschreiben?” (1936) realismin ja naturalismin toisistaan siten, että kuvaaminen (*Beschreiben*) kuului naturalismiin, kun taas kertominen (*Erzählen*) oli ominaista realismille. (Lukács 1971, 197–242.)

<sup>8</sup> Poundin runon ”Metroasemalla” on suomentanut Aale Tynni (1974, 821). Heymin runon säkeet on kääntänyt Päivi Lappalainen ja runo ”Die Dämonen der Stä-dte” (1911) löytyy kokonaisuudessaan muun muassa sivulta <http://gutenberg.spiegel.de/buch/2980/70>.

<sup>9</sup> Ikonografialla tarkoitetaan kuvan sisältömaailman tutkimista, kuvan viittauksia joko kirjallisuuden tai edeltäviin kuviin.

<sup>10</sup> On paikallaan tehdä oikeutta Longfellow’lle, sillä lentävänä lauseena hänen lausumansa on irrotettu asiayhteydestään. Lausuma sisältyy kaksiosaisen *Outre-Mer*-kirjan toisen osan aloittavaan novelliin *Ancient Spanish Ballads*, joka alkaa sanoilla ”Kuinka universaalia onkaan runouden rakkaus?” Virke, jossa Longfellow puhuu musiikista universaalikielenä, kuuluu kokonaisuudessaan ”Musiikki on ihmiskunnan universaali kieli, — — runous sen universaali ajanviete ja ilo”. Novellin alussa Longfellow kuvaa eri eurooppalaisten kansojen musiikkeja käyttöyhteyksissään – pohjoisen talonpojan balladia, espanjalaisen muulinajajan laulua, sisilialaisen viininviljelijän iltahymniä, napolilaisen kalastajan venelaulua, venetsialaisen gondolieerin keskiyön serenadia jne. Universaalia ei Longfellow’nkaan mukaan ole musiikin semanttinen merkitys vaan se, että kaikilla ihmisryhmillä on oma musiikkinsa.

<sup>11</sup> Soittimet, joista Aristoteles puhuu, ovat antiikin Kreikassa käytetyt *aulos* (oboensukuinen puhallinsoitin) ja *kiithara* (lyyransukuinen kielisoitin). Paavo Hohti (Aristoteles 1997) on kääntänyt kyseisen kohdan ”enin osa huilu- ja lyyramusiiikista”.

<sup>12</sup> Sana *topos* palautuu antiikin retoriikkaan ja tarkoittaa kirjaimellisesti paikkaa. Musiikilliset topokset (Ratner 1980, Monelle 2006) ovat vakiintuneita aiheita tai aiheita, joilla on musiikin käyttöyhteyteen perustuva suhteellisen vakiintunut merkityssisältö (esimerkiksi kirkko-, metsästys-, sotilas- ja pastoraalitopos); vrt. kirjallisuuden topokset (esim. Lummaa 2007).

<sup>13</sup> Matthesonin mukaan nämä osat olivat *exordium* (johdanto), *narratio* (kerronta), *propositio* (väittäminen), *confirmatio* (vahvistus), *confutatio* (vastaväitteiden kumoaminen) ja *peroratio* (päätös). Mattheson antaa myös esimerkkejä siitä, kuinka nämä osat tulisi toteuttaa sävellyksessä.

## Lähteet

Abrams, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press.

Arac, Jonathan & Godzich, Wlad & Martin, Wallace, toim. 1983. *Yale Critics: Deconstruction in America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Aristoteles. 1997. *Retoriikka, Runousoppi*. Käänt. Paavo Hohti & Päivi Myllykoski. Teoksessa Aristoteles, *Teokset IX*. Helsinki: Gaudeamus.

Asafjev, Boris. 1984. *Musical Form as a Process* 1–3. Käänt. James R. Tull. Ann Arbor: UMI Research Press. Ilmestyi alun perin 1947.

Atwood, Margaret. 1986. *Orjattaresi*. Käänt. Matti Kannisto. Helsinki: Kirjayhtymä. Ilmestyi alun perin 1985.

Auerbach, Erich. 1992. *Mimesis: Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Käänt. Oili Suominen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ilmestyi alun perin 1946.

Bakhtin, Mihail. 1990. The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Art. Teoksessa *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, toim. M. Holquist & V. Liapunov. Käänt. V. Liapunov, 257–325. Austin: University of Texas Press. Ilmestyi alun perin 1924.

Bartel, Dietrich. 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: Nebraska University Press.

Barthes, Roland. 1977. Introduction to the Structural Analysis of Narratives. Teoksessa Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Käänt. Stephen Heath, 79–124. London: Fontana. Ilmestyi alun perin 1966.

— — — 1993. Tekijän kuolema. Teoksessa Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomennoksen toim. Lea Rojola, käänt. Lea Rojola ja Pirjo Thorel, 109–117. Tampere: Vastapaino 1993. Ilmestyi alun perin 1968.

Bell, Julian. 1999. *What is Painting? Representation and Modern Art*. London: Thames and Hudson.

Bent, Ian. 2005. General Introduction. Teoksessa *Music Analysis in the Nineteenth Century: Volume Two, Hermeneutic Approaches*, toim. Ian Bent. Cambridge: Cambridge University Press, 1–30. Ilmestyi alun perin 1994.

Blasius, Leslie. 2002. Mapping the Terrain. Teoksessa *The Cambridge History of Western Music Theory*, toim. Thomas Christensen, 27–45. Cambridge: Cambridge University Press.

Bohrer, Karl Heinz. 1989. *Die Kritik der Romantik: Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Burmeister, Joachim. 1993. *Musical Poetics*. Käänt. Benito V. Rivera. New Haven: Yale University Press. Ilmestyi alun perin 1606.

Brooks, Peter. 2005. *Realist Vision*. New Haven: Yale University Press.

Carter, Ronald & Stockwell, Peter. 2008. Stylistics: Retrospect and Prospect. Teoksessa *The Language and Literature Reader*, toim. Ronald Carter & Peter Stockwell, 291–299. London & New York: Routledge.

Cixous, Hélène. 1994. *The Hélène Cixous Reader*, toim. Susan Sellers. New York: Routledge.

- Cook, Nicholas. 1994. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press. Ilmestyi alun perin 1987.
- Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- — —. 1994. *Ferdinand de Saussure*. Käänt. Risto Heiskala. Helsinki: Tutkijaliitto. Ilmestyi alun perin 1976.
- Derrida, Jacques. 1993. *Writing and Difference*. Käänt. Alan Bass. London: Routledge. Ilmestyi alun perin 1967.
- Doležel, Lubomir. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Eco, Umberto. 1971. *Den frånvarande strukturen: Introduktion till den semiotiska forskningen*. Käänt. Estrid Tenggren. Lund: Bo Cavefors Bokförlag. Ilmestyi alun perin 1968.
- — —. 1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eikhenbaum, Boris. 1974. Problems of Film Stylistics. *Screen* 15 (3): 7–32.
- — —. 2001. Formalismin teoria. Käänt. Timo Suni. Teoksessa *Venäläinen formalismi*, toim. Pekka Pesonen & Timo Suni, 60–97. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ilmestyi alun perin 1925.
- Eisenstein, Sergei. 1963. *Film Form: Essays in Film Theory*, toim. ja käänt. Jay Leida. London: Denis Dobson. Ilmestyi alun perin 1949.
- Emmott, Catherine. 2002. Responding to Style: Cohesion, foregrounding and thematic interpretation. Teoksessa *Thematics: Interdisciplinary Studies*, toim. Max Louwerse & Willie van Peer, 91–117. Philadelphia: Johns Benjamins.
- Felski, Rita. 2008. *Uses of Literature*. Malden & Oxford: Blackwell Publishing.
- Foucault, Michel. 2000. *Tarokkailla ja rangaista*. Käänt. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava. Ilmestyi alun perin 1975.
- — —. 2006. Mikä tekijä on? Käänt. Markku Lehtinen. *Nuori Voima* 1/2006, 7–14. Ilmestyi alun perin 1969.
- — —. 2010. *Sanat ja asiat: Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Käänt. Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1966.
- Frank, Manfred. 1984. *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- — —. 1989. *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— — —. 2012. Matkalla tyylin filosofiaan. Teoksessa *Tulkintojen aika: Kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudesta*, toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli, käänt. Ilari Strandberg, 129–162. Turku: Utukirjat.

Fulton, Gordon D. 1999. *Styles of Meaning and Meanings of Style in Richardson's Clarissa*. Montreal: McGill-Queens University Press.

Gadamer, Hans-Georg. 1990. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr. Ilmestyi alun perin 1960.

Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell. Ilmestyi alun perin 1972.

Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V. 2001. *A History of Western Music*. New York: Norton. Ilmestyi alun perin 1960.

Gombrich, E. H. 1993. *Norm and Form*. Teoksessa E. H. Gombrich, *Gombrich on the Renaissance*. Vol. I. London: Phaidon. Ilmestyi alun perin 1966.

Halliwell, Stephen. 2002. *Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.

Hanslick, Eduard. 1865. *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel. Ilmestyi alun perin 1854.

Harriss, Ernest Charles. 1981. *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister*. Käänt. Ernest Charles Harriss. Ann Arbor: UMI Research Press. Ilmestyi alun perin 1739.

Heidegger, Martin. 1979. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer. Ilmestyi alun perin 1927.

Heinämaa, Sara. 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli: Merleau-Pontyn ja de Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.

Herder, Johann Gottfried. 1984. *Über die neuere deutsche Literatur: Fragmente*. Teoksessa Johann Gottfried Herder, *Werke*, Bd. 1, toim. Wolfgang Pross, 63–354. Wien: Carl Hanser. Ilmestyi alun perin 1766–1767.

— — —. 1985. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Teoksessa Johann Gottfried Herder, *Werke*, Bd. 1, toim. Ulrich Gaier, 695–810. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. Ilmestyi alun perin 1772.

— — —. 1989. *Ideen zur Geschichte der Philosophie der Menschheit*. Teoksessa Johann Gottfried Herder, *Werke*, Bd. 6, toim. Martin Bollacher, 7–199. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. Ilmestyi alun perin 1784–1787.

— — —. 1993. *Vom Geist der Ebräischen Poesie*. Teoksessa Johann Gottfried Herder, *Werke*, Bd. 5, toim. Rudolf Smend, 179–660. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. Ilmestyi alun perin 1782–1783.

— — —. 1994. Über Bild, Dichtung und Fabel. Teoksessa Johann Gottfried Herder *Werke*, Bd. 4, toim. Jürgen Brummack & Martin Bollacher, 631–678. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. Ilmestyi alun perin 1787.

— — —. 1998. *Kalligone*. Teoksessa Johann Gottfried Herder, *Werke*, Bd. 8, toim. Hans Dietrich Irmscher, 641–964. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag. Ilmestyi alun perin 1800.

Herman, David. 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Herman, David (toim.). 2011. *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Lincoln and London: University of Nebraska Press 2011.

Horatius Flaccus, Quintus. 1978. *Ars poetica = Runotaide*, toim. ja käänt. Teivas Oksala & Erkki Palmén. Helsinki: Gaudeamus.

Huotarin, Vilja-Tuulia. 2009. *Iloisen lehmän runot*. Helsinki: WSOY.

Ingarden, Roman. 1972. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer. Ilmestyi alun perin 1930.

Irigaray, Luce. 1996. *Sukupuolieron etiikka*. Käänt. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1984.

Itäranta, Emmi. 2012. *Teemestarin kirja*. Helsinki: Teos.

Jakobson, Roman. 1968. Closing Statement: Linguistics and Poetics, Teoksessa *Style in Language*, toim. Tomas A. Sebeok, 350–377. Cambridge: MIT Press. Ilmestyi alun perin 1960.

— — —. 2001. Usin venäläinen runous (artikkelin alku). Käänt. Timo Suni. Teoksessa *Venäläinen formalismi*, toim. Pekka Pesonen & Timo Suni, 50–59. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ilmestyi alun perin 1921.

— — — & Lévi-Strauss, Claude. 1962. Charles Baudelaire's "Les Chats". *L'Homme* 2: 5–21.

Jotuni, Maria. 1994. *Arkielämää*. Suomalaisen kirjallisuuden klassikoita. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ilmestyi alun perin 1909.

Joyce, James. 2001. *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta*. Käänt. Alex Matson. Helsinki: Tammi. Ilmestyi alun perin 1916.



- Kant, Immanuel. 1975. *Kritik der Urteilskraft*. Teoksessa Immanuel Kant, *Werke*, Bd. 8. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Ilmestyi alun perin 1790.
- Kivistö Sari & Nyqvist, Sanna. 2008. Tyylin syvemmästä merkityksestä. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 4:3–7.
- Kivy, Peter. 2009. *The Performance of Reading: An Essay in the Philosophy of Literature*. New Directions in Aesthetics 3. Cambridge: Wiley-Blackwell.
- Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.
- — —. 1992. Musical Narratology: A Theoretical Outline. *Indiana Theory Review*, Vol. 12, 141–162.
- — —. 2003. Musicology and meaning. *The Musical Times* 144 (1883): 6–12.
- Kristeller, Paul O. 1990. The Modern System of the Arts. Teoksessa Paul O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts: Collected Essays*, 163–227. Princeton: Princeton University Press.
- Krohn, Eino. 1958. *Mitä on romantiikka*. Helsinki: Otava.
- Kuleshov, Lev. 1974. *Kuleshov on Film*. Berkeley: University of California Press.
- Kurikka, Kaisa. 2013. *Algot Untola ja kirjoittava kone*. Turku: Eetos.
- Kuusamo, Altti. 1990. *Kuvien edessä: Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudemus.
- — —. 1996. *Tyylistä tapaan: Semiotiikka, ikonografia, tyyli*. Helsinki: Gaudemus.
- — —. 2008. Ajan integroiminen, simultaanisuus ja ylimääräytyminen kuvallisessa kerronnassa: Kuvallisen kerronnan aikatasoista II. *Synteesi* 4: 2–16.
- Kääntä, Leila & Haddington, Pentti. 2011. Johdanto multimodaaliseen vuorovaikutukseen. Teoksessa *Kieli, keho ja vuorovaikutus: Multimodaalinen näkökulma sosiaaliseen toimintaan*. Toim. Pentti Haddington & Leila Kääntä, 11–45. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lacan, Jacques. 1985. *Écrits: A Selection*. Käänt. Alan Sheridan. London: Tavistock. Ilmestyi alun perin 1966.
- Lappalainen, Päivi. 2000. *Koti, kansa ja maailman tabraava lika: Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leech, Geoffrey & Short, Michael. 1981. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London & New York: Longman.

- Lehan, Richard. 2005. *Realism and Naturalism: The Novel in an Age of Transition*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Leonardo da Vinci. 1980. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, toim. Irma Richter. Oxford: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press.
- Lesky, Albin. 1971. *Geschichte des griechischen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1984. *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Käänt. E. McCorvick. Baltimore & London: The John Hopkins University Press. Ilmestyi alun perin 1766.
- Lippman, Edward. 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lodge, David. 1966. *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. New York: Columbia University Press.
- Longfellow, Henry Wadsworth. 1835. *Outre-mer: A Pilgrimage Beyond the Sea*, Vol. II. New York: Harper & Brothers.
- Lukács, Georg. 1971. Probleme des Realismus I: Essays über Realismus. Teoksessa George Lukács *Werke*, Band 4, 197–242. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand.
- Lummaa, Karoliina. 2007. Aihe, motiivi, teema ja topos: Miksi runossa kuvataan kukkaa? Teoksessa *Lentävä hevonen: Välineitä runoanalyysiin*, toim. Siru Kainulainen & Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa, 41–65. Tampere: Vastapaino.
- Manninen, Otto. 1979. *Runot*. Helsinki: WSOY. Ilmestyi alun perin vuonna 1950.
- Maus, Fred Everett. 1992. Music as Narrative. *Indiana Theory Review* 12: 2–34.
- McClary, Susan. 1997. The Impromptu That Trod on a Loaf: or How Music Tells Stories. *Narrative* 5 (1): 20–35.
- McClellan, Patrick. 2002. Music and Rhetoric. Teoksessa *The Cambridge History of Western Music Theory*, toim. Thomas Christensen, 847–879. Cambridge: Cambridge University Press.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.
- McNeill, William H. 1995. *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. Cambridge: Harvard University Press.

- Mehtonen, Päivi. 2003. *Poetria nova: Jobdatus keskiajan runousoppiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Metz, Christian. 1974a. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Käänt. Michael Taylor. London: Oxford University Press.
- — —. 1974b. *Language and Cinema*. Käänt. Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- — —. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Michel, Andreas & Oksiloff, Assenka. 1997. Romantic Crossovers: Philosophy as Art and Art as Philosophy. Teoksessa *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, toim. Jochen Schulte-Sasse & Haynes Horne & Andreas Michel, 157–179. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moi, Toril. 1990. *Sukupuoli, teksti, valta: Feministinen kirjallisuusteoria*. Käänt. Raija Koli. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1985.
- Monelle, Raymond. 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood.
- — —. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mullin, Katherine. 2007. James Joyce and the Languages of Modernism. Teoksessa *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*, toim. Morag Shiach, 99–111. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1975. *Fondements d'une semiology de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Neubauer, John. 1986. *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press.
- — —. 2008. The Aftermath of Music's Emancipation from Language: Berlioz's Introduction to Romeo et Juliette. Teoksessa *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis*, toim. Siglind Bruhn, 45–68. Hillsdale: Pendragon Press.
- Nummenmaa, Lauri & Sams, Mikko. 2011. Tunteet mielessä ja aivoissa. Teoksessa *Kaikki irti arjesta*. Toim. Leif C. Andersson & Ilari Hetemäki & Riitta Mustonen & Ari Sihvola, 30–44. Helsinki: Gaudeamus.

- Plath, Sylvia. 1983. *Ariel*. Käänt. Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Kirjayhtymä. Ilmestyi alun perin 1965.
- Platon. 1981. *Valtio*. Käänt. Marja Itkonen-Kaila. Teoksessa Platon, *Teokset IV*. Helsinki: Otava.
- — —. 1999. *Faidros*. Käänt. Pentti Saarikoski. Teoksessa Platon, *Teokset III: Faidon. Pidot. Faidros. Parmenides. Theaitetos*. Helsinki: Otava.
- Potolsky, Mathew. 2006. *Mimesis*. New York: Routledge.
- Pudovkin V.I. 1978. *Film Technique and Film Acting*. Käänt. Ivor Montague. New York: Grove Press. Ilmestyi alun perin 1929.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
- Rekola, Mirkka. 1990. *Kuka lukee kanssasi: Runoja*. Helsinki: WSOY.
- Rescher, Nicholas. 1975. *A Theory of Possibility: A Constructivist and Conceptualist Account of Possible Individuals and Possible Worlds*. Oxford: Blackwell.
- Ronen, Ruth. 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Rosen, Charles & Zerner, Henri. 1984. *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth Century Art*. London: Faber and Faber.
- Ruwet, Nicolas. 1987. Methods of Analysis in Musicology. Käänt. Mark Everist. *Music Analysis* 6 (1/2): 10–33. Ilmestyi alun perin 1966.
- Salmenniemi, Harry. 2008. *Virrata että*. Helsinki: Otava.
- Saussure, Ferdinand de. 2014. *Yleisen kielitieteen kurssi*. Käänt. Tommi Nuopponen. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1916.
- Savage, Roger W. H. 2010. *Hermeneutics and Music Criticism*. New York: Routledge.
- Schlegel, Friedrich. 1988. Gespräch über die Poesie. Teoksessa *Friedrich Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente*. Bd. 2, toim. Ernst Behler & Hans Eichner, 186–222. Paderborn: Schöningh. Ilmestyi alun perin 1800.
- Seutu, Katja. 2012. ”Tuletko vanhainkotiin?” Runon affektiivisuudesta ja osallistuvasta lukemisesta. Teoksessa *Työmaana runous: Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Toim. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa & Katja Seutu, 249–267. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Sihvonen, Jukka. 1989. Elokuva – lingvistiikkaa ja psykoanalyysiä: Christian Metz. Teoksessa *Elokvateorian historia*, toim. Raimo Kinisjärvi & Matti Lukkarila & Tarmo Malmberg, 200–225. Helsinki: Like.

Šklovski, Viktor. 2001. Parodinen romaani: Sternen Tristram Shandy. Käänt. Timo Suni. Teoksessa *Venäläinen formalismi*, toim. Pekka Pesonen & Timo Suni, 132–165. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Ilmestyi alun perin 1921.

Sowinski, Bernhardt. 1999. *Stilistik: Stiltheorien und Stilanalysen*. Zweite, überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler.

Steinby, Liisa. 2010. Die Situiertheit der Metapher und des Begriffs bei Herder. *Herder-Jahrbuch / Herder Yearbook X*, 143–163.

Stravinsky, Igor. 1936. *Chronicle of My Life*. London: Victor Gollancz. Ilmestyi alun perin 1935.

Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London & New York: Routledge.

— — —. 2005. On Cognitive Poetics and Stylistics. Teoksessa *Cognition and Literary Interpretation in Practice*, toim. Harri Veivo & Bo Pettersson & Merja Polvinen, 267–282. Helsinki: Yliopistopaino.

— — —. 2009. *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edingurgh: Edinburgh University Press.

Sundberg, Johan & Lindblom, Björn. 1976. Generative theories in language and music descriptions. *Cognition* 4: 99–122.

Suni, Timo. 2001. Kuinka formalismi tehtiin. Teoksessa *Venäläinen formalismi*, toim. Pekka Pesonen & Timo Suni, 7–28. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

*Suomen Kuvalehti* 5.12.2007. <http://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/aiti-suomen-kaunein-sana>

Tarasti, Eero. 1979. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague: Mouton.

Titon, Jeff Todd. 2009. The Music-Culture as a World of Music. Teoksessa *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, toim. Jeff Todd Titon, 1–32. Viides tarkistettu painos. New York: Schirmer.

Todorov, Tzvetan. 1977. *The Poetics of Prose*. Käänt. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press. Ilmestyi alun perin 1971.

- Tynni, Aale. 1974. *Tuhat laulujen vuotta: Valikoima länsimaista lyriikkaa*, toim. ja käänt. Aale Tynni. Helsinki: WSOY.
- Uerlings, Herbert, toim. 2004. *Novalis: Poesie und Poetik*. Tübingen: Niemeyer.
- Verdonk, Peter. 2006. Style. Teoksessa *Encyclopedia of Language and Linguistics*, toim. Keith Brown, 196–210. Amsterdam: Elsevier Science.
- Vial, Stephanie D. 2008. *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical "Period"*. Rochester: University of Rochester Press.
- Viikari, Auli. 1998. Carpe Diem. Lukijaan suuntautumisen strategiat lyriikassa. Teoksessa *Sanan voima: Keskusteluja performatiivisuudesta*. Toim. Lea Laitinen & Lea Rojola, 280–304. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Voutilainen, Eero. 2012. Tyyli. Teoksessa *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja*, toim. Vesa Heikkinen & Eero Voutilainen & Petri Lauerma & Ulla Tiirilä & Mikko Lounela, 77–87. Helsinki: Gaudeamus.
- Vygotski, Lev. 1982. *Ajattelu ja kieli*. Käänt. Klaus Helkama ja Anja Koski-Jännes. Espoo: Weilin+Göös.
- Välimäki, Susanna. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampereen yliopistopaino.
- Wales, Katie. 2006. Stylistics. Teoksessa *Encyclopedia of Language and Linguistics*, toim. Keith Brown, 213–217. Amsterdam: Elsevier Science.
- Wellek, René & Warren, Austin. 1969. *Kirjallisuus ja sen teoria*. Käänt. Vilho Viksten & Matti Suurpää. Helsinki: Otava. Ilmestyi alun perin 1942.
- Winn, James Anderson. 1981. *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations Between Poetry and Music*. New Haven: Yale University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 1968. *Filosofisia tutkimuksia*. Käänt. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY. Ilmestyi alun perin 1953.
- Zola, Emile. 1984. *Nana*. Käänt. Georgette Vuorisalmi. Helsinki: Tammi. Ilmestyi alun perin 1880.



*Veijo Hietala*

*Kaisa Ilmonen, Aino Mäkikalli, Riikka Niemelä, Susanna Paasonen, Jukka-Pekka Puro, Jukka Sihvonen ja Jasmine Westerlund*

## Väline

### Johdanto

Välineellä on väliä. Perinteisessä taiteenteoriassa puhuttiin aika- ja tilataiteista. Erottelu viittasi paitsi teoksen olomuotoon myös vastaanottajan esteettiseen kokemukseen. Tilataiteisiin kuuluivat lähinnä kuvataiteet (taulut, patsaat, valokuvat) ja arkkitehtuuri, sillä niissä mahdollinen taide-elämys syntyi tilassa sijaitsevasta materiaalisesta objektista. Aikataiteita edustivat puolestaan kertovat taidemuodot kuten kirjallisuus, teatteri ja elokuva sekä musiikki ja tanssi. Niiden taiteellinen olomuoto on pikemminkin ajallinen kuin tilallinen, ja samoin vastaanottajan esteettinen kokemus syntyy ajallisesti. Toki esimerkiksi kirja, elokuva ja äänilevy ovat myös tilallisia esineitä, mutta harva kokee suurta elämystä pelkästään kirjaa, filmikelaa tai dvd-kiekkoa käsissään kääntelemällä. Näissä materiaallinen objekti ei ole itse taideobjekti vaan nimenomaan väline sisällön eli teoksen kokemiselle.

Perinteinen jaottelu on edelleen jossain määrin ajankohtainen, joskin uudet taidemuodot ovat haastaneet ja sekoittaneet sen rajoja. Esimerkiksi monet installaatiot käyttävät suvereenisti hyväkseen niin aika- kuin tilataiteitakin. Toisaalta uudet teknologiat ovat muuttaneet

---

Väline-luvun alalukujen kirjoittajavastuut jakautuvat seuraavasti: Johdanto (Veijo Hietala), Välineen mediatutkimuksellista käsitehistoriaa (Jukka-Pekka Puro), Väline teknologiana ja kokemuksen muotona (Susanna Paasonen), Välineen mediafilosofiaa (Jukka Sihvonen), Teatterin monet välineet (Kaisa Ilmonen), Kuva, väline, katsoja (Riikka Niemelä), Kirjallisuus minän ja maailman ymmärtämisen välineenä (Aino Mäkikalli ja Jasmine Westerlund), Muutoksen välineet (Veijo Hietala).



perinteisten taidemuotojen esittämisen ja kokemisen tapoja radikaalisti. Valokuva mullisti kuvallisen ilmaisun 1800-luvulla kyetessään hetkessä jäljentämään maiseman, jonka maalaamiseen taiteilija oli joutunut käyttämään päiviä tai viikkoja. Monet tutkijat uskovatkin, että juuri valokuvan heittämän haasteen takia perinteiset kuvataiteet irtautuivat mimeettisestä maailman jäljentämisestä kohti abstraktimpia ilmaisumuotoja, ja näin syntyivät impressionismi, ekspressionismi ja muut modernistiset kuvataiteen suuntauokset.

Vastaavasti fiktiivisen elokuvan läpimurto 1910–1920-luvuilla haastoi perinteiset ilmaisumuodot, erityisesti teatterin ja kirjallisuuden. Ehdittiin jo puhua teatterin kuolemastakin, mutta kuten tiedetään – ja tässäkin luvussa käy tuonnetun ilmi –, teatteri löysi kuvataiteen tapaan uudenlaisen, omaleimaisen ”välineellisyyden”. Elokuvan kanssa ei käyty kilpailemaan, vaan luovuttiin todellisuutta jäljittelevistä kömpelöistä pahvikulisseista ja panostettiin symbolisempaan ilmaisuun sekä elävän esitystilanteen ainutlaatuisuuteen. Monet kirjailijat puolestaan havaitsivat elokuvan yliveritaisuuden ulkomaailman kuvauksessa ja suuntasivat kiinnostuksensa alueelle, jossaokuva ei kirjallisuudelle pärjännyt: ihmisen sisäisen kokemusmaailman, havaintojen, muistojen, ajatusten ja tajunnanvirran kuvaamiseen. Näin uudet teknologiat pakottivat perinteiset taidemuodot hakemaan vahvuuksiaan, ilmaisukeinoja, jotka sopivat parhaiten kullekin taidevälineelle.

Välineellä on siis käsitteenä monenlaisia ulottuvuuksia taiteentutkimuksessa, ja jokainen taiteentutkija on väistämättä myös välinetutkija. Erityisen keskeinen käsite on kuitenkin mediatutkimuksessa: tarkoitetaan latinan *medium* (mon. media, joskin suomen kielessä hyväksytään nykyisin myös ”kaksoismonikko” mediat) juuri välinettä. Kuten tässä luvussa todetaan, aikaisemmin mediatutkimukselle leimallista oli media- eli välinespesifisyys, toisin sanoen alan tutkijat olivat tietyn median (lehdistön, elokuvan, television) tutkijoita. Viimeaikainen teknologinen kehitys ja mediakonvergenssi (medioiden yhdentyminen) ovat kuitenkin johtaneet siihen, että käytännössä jokainen mediatutkija on latinan monikon mukaisesti monen mediumin, välineen tutkija. Suurin ”syylinen” tähän on tietysti internet, joka kyltymättömästi on jo ahminut sisäänsä kaikki aikaisemmat mediat ja samalla ulottanut lonkeronsa

perinteiseltä tietokonenäytöltä muihin teknologisiin välineisiin (televio, puhelin). Toki välinespesifisyydellä on yhä merkitystä, ja usein tutkijatkin ovat yksittäisten medioiden asiantuntijoita, mutta mitään välinettä ei voi nykyisin tutkia irrallisena koko mediakulttuurista ja sen kehityksestä. Pitäähän silmälääkärinkin tuntea koko ihmisruumiin toiminta!

Tässä luvussa lähestytään siis taiteita ja mediaa välineellisyden näkökulmasta, ja luku etenee konkreettisesta ja teknologisesta kohti abstraktimpaa välineellisyyttä. Vaikka mediatutkimuksessa kohteina ovat periaatteessa kaikki viestintävälineet, puhekielessä medially/medioilla viitataan useimmiten juuri sähköisiin viestimiin sekä lehdistöön. Niinpä tässäkin luvussa välinettä tarkastellaan aluksi lähinnä mediatutkimuksen käsitteenä ja pohditaan sen ulottuvuuksia ja määritelmiä niin historiallisesti, käytännöllisesti kuin filosofisesti. Sen jälkeen aihetta lähestytään ”mediaspesifisti” taiteentutkimuksen perspektiivistä ja käsitellään ilmaisumuotoja, joita ei puhekielessä medioiksi tai viestintävälineiksi juuri kutsuta. Kuten artikkelista käy ilmi, esimerkiksi teatteri on hyvin välinekeskeinen ja multimediaalinen taiteenlaji, ja myös kuvataiteen ja kirjallisuuden tutkimuksessa viestinnän välineellisyyttä on pohdittu jo kauan. Marshall McLuhanin, nykyaikaisen mediatutkimuksen tunnetuimman ”välinefilosofin”, kuuluisan väittämän mukaan ”väline on viesti” (esim. McLuhan 1984, 27). Vaikka emme tätä moniselitteistä teesiä täysin allekirjoittaisikaan, on selvää, että välineellistä näkökulmaa ei yksikään taiteen tutkija voi jättää huomiotta.

## Välineen mediatutkimuksellista käsittehistoriaa

Välineellä viitataan taiteiden tutkimuksessa niin kehollisiin taitoihin (äänen muodostus, ruumiillinen ilmaisu) kuin moninaiisiin esineisiin, laitteisiin ja niiden yhdistelmiin musiikki-instrumenteista siveltimiin, veitsiin, puuhun ja kankaiseen, tietokoneisiin, kameroihin, nauhureihin, radio- ja televisiolähtimiin ja -vastaanottimiin. Välineet ovat taiteen – kuvan, äänen, tekstin, esityksen tai objektien – tuottamisen muotoja ja edellytyksiä. Niiden avulla ja kautta myös levitetään ja tallennetaan tekstiä, ääntä, kuvaa ja niiden yhdistelmiä. Väline voi olla kivi,

sakset, paperi tai monimutkaisempi tekninen laite. Väline voi viitata taiteen tuotantoprosessiin tai sen levittämisen ja vastaanoton kanaviin.

Välineen käsite viittaa siis tiettyä tarkoitusta varten suunniteltuun, valmistettuun ja käytettyyn työkaluun. Mediatutkimuksen historia kytkeytyy kuitenkin läheisesti juuri viestintävälineiden historiaan. Klassisissa viestintäteorioissa, kuten Claude Shannonin 1940-luvulla kehittelemässä matemaattisessa viestintämallissa, väline on kanava, jonka välityksellä viestejä välitetään lähettäjältä vastaanottajalle. Hyvä kanava tuottaa mahdollisimman vähän häiriötä ja mahdollistaa siis viestin selkeän ja vääristymättömän välityksen. (Weaver & Shannon 1963.) Mallissa viestintä tarkoittaa informaation siirtämistä lähettäjältä vastaanottajalle tietyn välineen avulla. Tämä määritelmä on arkkokokemuksenkin varassa tuttu – esimerkiksi puhelinta käytetään tapaamisten sopimiseen ja perumiseen. Samalla määritelmä on ehdottoman osittainen ja kapea, sillä samainen puhelin kääntyy nykyisin myös monenlaisiin viihteellisiin käyttöihin ja toimiin, joita ei ilman kyseistä välinettä osattaisi ajatellakaan. Sen mukana pitäminen on edellytyksenä arjen sujuvuudelle: matkalippujen ostamiselle, sähköpostin tarkastamiselle, sosiaalisen median päivitysten lukemiselle tai oman sijainnin paikantamiselle. Tässä mielessä väline, kuten puhelin, ei ole suinkaan vain passiivinen instrumentti, vaan se mahdollistaa ja tuottaa tietynlaisia ilmaisumuotoja ja vuorovaikutusmahdollisuuksia. Taiteellinen ilmaisu ei usein tähtää minkään selkeän viestin välittämiseen. Taide esittää kysymyksiä, tarjoaa kokemuksia ja kutsuu yleisöjään havainnoimaan maailmaa tietystä näkökulmista. Taiteessa on kyse kohtaamisista, niiden ympäristöistä, ehdoista ja mahdollisuuksista, jotka eivät ole määriteltävissä vain tekijöiden intentioiden kautta. Instrumentaalinen välinemalli ei onnistu tällaisen tekijöiden, kuvien, tekstien, äänten ja yleisöjen vuorovaikutuksen kuvaamisessa.

Mediaa voidaan tarkastella niin taiteellisen viestinnän kuin laajemmin joukkoviestinnän näkökulmasta. Joukkoviestinnän määritelmät olivat – etenkin alan alkuvuosina – lähtökohtaisesti paitsi välineellisiä myös välinelähtöisiä. Kuten viestinnän historiankirjoituksen kannalta keskeisessä asemassa oleva *Encyclopedia of Communication Theory* (2009) korostaa, joukkoviestintä ymmärrettiin vuosikymmenten ajan

Shannonia ja Weaveria seuraten teknisten apuvälineiden avulla tapahtuvaksi sanomien tai merkitysten siirroksi, jolloin välineet muodostivat alan tutkimukselle eräänlaisen ankkurin. Alan tutkijat saattoivat tutkimuksissaan kiinnostua yhtä lailla sanomien lähettämisestä kuin vastaanottamisestakin, mutta viestintätieteilijöitä sitoi yhteen alalle ominainen välineajattelu. (Pearce 2009, 623–624.) Kiteytetysti: joukkoviestintä tarvitsi toteutuakseen aina jonkin välineen, sillä ilman välinettä ei ollut joukkoviestintääkään.

Vaikka väline ymmärrettiin viestintätieteissä aivan ydinkäsitteeksi, varsinaisen välinefilosofian, kuten sitä nykyään usein kutsutaan, kehittyminen vei aikansa. Keskeisenä vedenjakajana voidaan pitää 1970-lukua. Suomalaisen viestinnän tutkimuksen uranuurtaja Osmo A. Wiio suomensi viestinnän välineen (engl. *medium* tai *media*) 1970-luvun uudissanonjen hengessä ”viestimeksi”, joka oli tarkemman selityksen mukaisesti ”viestintään käytetty väline, tiedotusväline: esim. puhelin, televisio, kirja” (Wiio 1973, 208). Wiion *Viestinnän perusteissa* (1973) luoman käsitteistön mukaisesti väline oli ”viestintämisen” työkalu, ja viesti prosessoitiin ympäristöönsä ”tuottimien” avulla. Tuottimia olivat esimerkiksi puhe-elimet, radion kovaääniset tai television kuvaputket. (Wiio 1973, 206–209.)

Nykykorviin käsitteet kuulostavat vanhahtavilta, mutta Wiion jäsenykset olivat aikoinaan paitsi asiansa ajavia, myös teoreettis-käsitteellisessä mielessä moderneja ja viestinnän välinefilosofian muotoutumisen kannalta keskeisiä. Niistä tuli myös osa yhteiskunnallista keskustelua. Kun esimerkiksi kanadalainen Marshall McLuhan tuli Suomessakin 1970-luvulla tunnetuksi sangen monitulkintaisten mutta laajaa mielenkiintoa herättäneiden ”kuumien” ja ”viileiden” viestintävälineiden jäsennyksensä kautta, Wiion tapa ymmärtää väline yksinkertaisesti sanomien siirtämisen työkaluksi tuntui hyvin käytännölliseltä. McLuhanin alkujaan vuonna 1964 laatima *Ihmisen uudet ulottuvuudet* ilmestyi suomenkielisenä 1969 ja sitä luettiin – ainakin vuoden 1984 painokseen esipuheen kirjoittaneen Anto Leikolan mukaan – ennemminkin historia- ja kulttuurifilosofisena pamflettina kuin väline-erittelyn tai -analyysin lähdeoteoksena (McLuhan 1984). Siinä missä McLuhan ennakoi median välityksellä koko ihmiskunnan tulevaisuuden vallankumousta,

Wiio korosti kylmän insinöörimäisellä otteella viestintävälineiden teknistä luonnetta. Wiiohan oli paitsi viestinnän teoreetikko ja toimittaja myös radioamatööri ja erilaisten laitekokeilujen tekijä.

Wiion edustamaa teknologisesti painottunutta lähestymistapaa ei sovi väheksyä välinehistorian tarkasteluissa. McLuhan, samoin kuin toinen arvostettu kanadalainen välinefilosofi Harold Innis muutamia vuosia aiemmin, näkivät viestintävälineet yhteiskunnallisten murrosten ja jännitteiden peilinä. Innis, joka tunnetaan niin Suomessa kuin muuallakin Euroopassa selvästi McLuhania heikommin, lähestyi viestintävälineitä historiallisesti, kulttuurien ja sivilisaatioiden muotoutumisen ja kehittymisen näkökulmista. Innis kehitteli vuonna 1950 ilmestyneessä *Empire and Communications* -teoksessaan (Innis 2007) yhden ensimmäisistä viestinnän välinefilosofisista jaotteluista esittäessään, että välineet voidaan jakaa aika- ja paikkasidonnaisuuksiensa perusteella: joillakin välineillä, kuten vaikkapa historiallisilla kivitauluilla, on hyvä ajallinen kestävyys, mutta ne ovat sidottuja tiettyyn paikkaan. Monet modernit viestintävälineet, kuten Innisin erittelyissä esimerkiksi radio ja televisio, kykenevät puolestaan ylittämään paikallisia rajoitteita, mutta niiden ajallinen kestävyys on kivitauluja heikompaa.

McLuhania on kritisoitu teknologisesta determinismistä – eli teknologian näkemisestä kulttuuristen ja yhteiskunnallisten muutosten syyksi ja selitykseksi (esim. Williams 1974). Torontolainen koulukunta, kuten McLuhanin ja Innisin teeseistä kumpuavaa tutkimusta alettiin yleisesti kutsua, muodosti kuitenkin vastapainon Wiion ja tämän kansainvälisten aikaisten edustamalle teknologiavetoiselle, informaatioteoreettiselle ajattelulle. Teknologian painottamiselle oli ymmärrettävät syyt: ensinnäkin sähkömagnetismin ja radioaaltojen tutkimuksen käytännön sovellukset, etunenässä 1950–1970-lukujen aikana juuri radio ja etenkin televisio, olivat kädenkosketeltavilla tavoilla konkreettisia; toiseksi tietojenkäsittelytieteen ja informaatioteorian perustana oleva kybernetiikka nousi myös muodikkaaksi yhteiskuntatieteeksi etenkin sosialistisissa maissa (Ahmavaara 1970; Medina 2011).

## Väline teknologiana ja kokemuksen muotona

Toronton koulukunta sai pian rinnalleen uusia, median yhteiskunnallista ja sosiaalista merkitystä problematisoivia teorioita. Brittiläisen kulttuurintutkimuksen merkittävän kehittäjän Raymond Williamsin (1974) väite, jonka mukaan televisiotutkimuksen ei tulisi keskittyä vain teknisiin sovelluksiin vaan myös niiden mahdollistamaan kokemuksen muotoon, on välinefilosofioiden kehittymisen näkökulmasta erityisen olennainen. Williamsin mukaan tutkimuksen ei tule vain määritellä välineitä niiden teknisten ominaisuuksiensa kautta, vaan myös eritellä, mikä niille on yhteisöllisessä mielessä ominaista, millaista ilmaisua ne mahdollistavat ja miten niitä käytetään. Mediat ovat Williamsille paitsi teknologisia koosteita myös kulttuurisia muotoja, joiden erityisyydet tutkijoiden tulee huomioida. Esimerkiksi televisio on tässä mielessä erilainen kuin radio, vaikka niiden välitysteknologiassa on historiallisesti paljon yhtymäkohtia.

Televisio koostuu teknisesti lähettimistä ja vastaanottimista, kame-roista, mikrofoneista, tallennus- ja editointilaitteista, joiden taustalla on jatkuvasti muuttuva tekninen suunnittelu- ja rakennustaito. Toisaalta televisio voidaan ymmärtää Williamsia seuraten suhteellisen hitaasti muuttuvaksi kulttuuriseksi muodoksi kuten lajityypeiksi, estetiikoiksi ja kulutuksen arkisiksi tavoiksi, toimituksellisiksi käytännöiksi ja instituutioiksi. Kulttuuriset muodot myös vaeltavat mediasta toiseen: saman ohjelman voi lähettää sekä radion että television välityksellä, kun taas romaanimuotoon kirjoitettu tarina voidaan muokata näytelmäksi tai elokuvaksi, elokuva peliksi tai televisiosarjaksi. Muokatessa tarina muuttuu, aukenee erilaisille ilmaisumuodoille ja kokemuksen mahdollisuuksille.

Nykyinen mediamaisema on leimallisen monimediaista: kuvat, äänet ja tekstit kiertävät joustavasti välineestä toiseen, niitä kulutetaan rinnakkain eri alustoilla ja ne muokkautuvat uudelleen aina mediasa mukaan (Lehtonen 1999). Tämä kierto herättelee tutkijoita tarkastelemaan sekä välineiden välisiä eli intermediaalisia suhteita että niiden erityisyyksiä ja omalaatuisuuksia. Mediaympäristön (Tichi 1991) ja mediamaiseman (Nordenstreng & Wiio 2012) kaltaisten tilallisten vertauskuvien avulla

on pyritty hahmottamaan medioiden välisiä arkisia suhteita sekä niiden yhteiskunnallisia, taloudellisia ja kulttuurisia yhteyksiä. Mediaekologian käsitteen avulla on taas pureuduttu medioiden ja viestinnän tapoihin muovata ajattelun ja vuorovaikutuksen tapoja (esim. McLuhan 1984; Fuller 2005).

Mediakonvergenssi, eri medioiden teknologinen, kulttuurinen ja taloudellinen yhdentyminen (Herkman 2003; Couldry 2011), on etenkin viime vuosina hälventänyt medioiden välisiä selkeitä erontevoja. Käytännössä kaikki sähköiset viestintävälineet ovat jossain määrin sulautuneet nettiin – osa vähemmän mutta suurin osa hyvin merkittävässä määrin ja jotkut kokonaan. Esimerkiksi radion, television ja internetin välinen erottelu on 2000-luvun edetessä osoittautunut jatkuvasti haastavammaksi. On entistä vaikeampi tunnistaa, missä esimerkiksi netti-tv-televisio päättyy ja jonkinlainen netille ominainen muu välinekäyttö alkaa. Mikä erottaa välineellisessä mielessä YouTuben videoklipin ja televisio-ohjelman toisistaan? Tai Yleisradion *Elävässä arkistossa* olevan tallenteen television päivittäisessä ohjelmavirrassa lähetetystä ohjelmasta? Tai kännykän televisiovastaanottimesta? Konvergenssin myötä väline-erityisyyden pohdinnasta onkin tullut entisestä hankalampaa.

Vaikka internetin esimuodon, Yhdysvaltain puolustusministeriön rahoittaman ARPANET-verkon kansainvälisiä yhteyksiä muodostettiin 1970-luvulla NATO-maihin, ei nykymuotoisella internetillä ollut vertailukohtaa Wiion, McLuhanin tai Williamsin tutkimassa media-maailmassa, eivätkä monet välitysteknologioista ole enää samoja kuin joitain vuosikymmeniä sitten. Nykymuotoinen radio on joiltain osin edelleen ”perinteinen” FM-aaltoihin perustuva radio, jota välitetään ja vastaanotetaan kutakuinkin samoin kuin 1970-luvulla. Toisaalta nettiradiot valtaavat radiomarkkinoita nopeasti, ja samaa ohjelmistoa lähetetään sekä analogisesti että digitaalisesti. Television teknologinen muutos on ollut sekä selkeärajainen että nopea: analogiset TV-lähetykset lopetettiin Suomessa vuonna 2007, ja nykymuotoinen digitaalinen televisio toimii hyvin erilaisella teknologialla kuin 1970-luvun televisio. Myös television päätelaiteteknologiassa on tapahtunut suuria muutoksia, ja kuvaputkitelevisiot alkavat vähitellen olla keräilyesineitä.

Teknologiset ja tekniset rajoitukset ja erityispiirteet ovat erottamattomia estetiikasta eli kulttuurisesta muodosta. 1960-luvun mustavalkoi-

nen, rakeinen televisiokuva, samoin kuin videonauhan hyödyntämistä edeltänyt suorien televisiolähetysten malli, asettivat konkreettisia rajoituksia sille, millaisia ohjelmia saatiin tehdä, mitä vastaanottajille saatiin välittää ja millaisena väline koettiin. Vastaavasti vaikkapa elokuvan editointi digitaalisesti poikkeaa ajattelu- ja työprosessina olennaisin tavoin filminauhan leikkaamisesta ja teippauksesta. Teknologia siis sekä rajoittaa että mahdollistaa kulttuurista tuotantoa. Kun teknologia muuttuu, myös työskentelytavat, tekniikat ja esteettiset ratkaisut liikkuvat. Teknologian voi näin ymmärtää eräänlaiseksi jatkuvasti muuttuvaksi mahdollisuuksien horisontiksi, osaamisen ja ymmärryksen rajoiksi.

Internet kyseenalaistaa monet viestintäteorioissa aiemmin esitetyt teesit ja argumentit. Esimerkiksi Innisin esittämät ajallisuuden ja paikallisuuden jäsentämistavat soveltuvat nettiin huonosti. Vaikka digitaaliset aineistot ovat katoavia, niiden säilyvyys voi olla kopioitavuuden ja arkistoinnin myötä hyvinkin pitkäaikaista – vaikkakaan ei kivitaulujen tasoa. Paikallisuuden näkökulmasta internet on usein välittömästi lähes kaikkialla. Netti on myös haastanut perinteiset tavat ajatella median tuottajia, levittäjiä ja vastaanottajia. Siinä missä radio, televisio ja lehdistö nojaavat median tuottajien ja vastaanottajien väliselle hierarkiselle eronteolle, nämä erot liudentuvat netin alustoilla. Radiota kuunnellaan, lehtiä luetaan, televisiota kuunnellaan, katsellaan ja luetaan – ja kaikkia näitä vastaanotetaan. Sen lisäksi, että taiteen ja joukkoviestinnän yleisöt ja vastaanottajat ovat viime vuosina tarkentuneet katsojiksi, kuulijoiksi, lukijoiksi, katsoja-kuulijoiksi, kokijoiksi ja osallistujiksi (esim. Jenkins 2006; Bruns 2008), digitaalisen median yleisöjä luonnehditaan nimenomaan käyttäjiksi, jotka eivät vain vastaanota vaan myös kirjoittavat, hakevat, osallistuvat ja lataavat, muovaavat ja tekevät mediaa.

Käyttäjän käsite viittaa teknologian hallintaan ja kiinnittyy sitä kautta instrumentaaliseen mediaymmärrykseen. Teknologiaa ei kuitenkaan ole helppo hallita: televisiosarjat ja pelit koukuttavat, koneet kaatuvat, selaimet jumittuvat, yhteydet katkeavat, virukset tarttuvat ja käyttäjien teot tuottavat jatkuvasti heidän tahdostaan riippumatonta dataa, jonka käytöistä he eivät voi tietää tai johon he eivät voi vaikuttaa. Vieläkin perustavammalla tasolla välineet – tai pikemminkin arkinen vuorovaikutus niiden kanssa – muovaavat arkea, havaintoja ja tapoja olla



yhteydessä maailmaan. 1990-luvulla internetyhteydet solmittiin pääasiassa tietokoneen puhelinverkkoon yhdistäneen puhelinmodeemin välityksellä. Yhteydestä saatettiin laskuttaa käytettyjen sekuntien tai siirretyn datan mukaan, eikä ainakaan yksityiskäyttäjien nettiyhteys ollut jatkuva: kuvat latautuivat katkonaisesti, videokuvan koko ja resoluutio oli pieni ja ääni katkeili. 1990-lopun yksityiskotien yleisin yhteysnopeus oli 56 kilobittia sekunnissa, kun nykyisten laajakaistayhteyksien edullisimpien (ja siten hitaimpien) sopimusten nopeus lasketaan megabiteissa. Siinä missä nettiin meno oli vielä 1990-luvulla yksi mahdollinen ja vasta vuosikymmenen loppua kohti yleistynyt tietokoneen käyttötapa, kiinteiden laajakaistayhteyksien myötä tietokoneesta alkoi muodostua nettipäätte. Toisin sanoen nettiyhteyttä vailla oleva kone alkoi näyttäytyä toiminnoiltaan vajavaisena.

Kännyköiden nettiyhteyksien myötä pääsystä tietoverkkoihin on tullut yhä jatkuvampaa ja arkisempaa. Jos yhteydet katkeilevat tai eivät edes muodostu, jokapäiväisen elämän totuttu rytmi alkaa sekin katkeilla. Välineiden arkinen tärkeys tulee tällaisina hetkinä korostetun näkyväksi ja koetuksi. Kuten nämä esimerkit osoittavat, me emme vain ”elä” monimutkaisessa teknologisessa ympäristössä, jota me hallinnoimme, hallitsemme ja käytämme. Pikemmin me olemme – fyysisesti ja ontologisesti – osa teknologista ympäristöä, ja on yhtä paljon järkeä sanoa ”meidän käyttävän *sitä* kuin *sen* käyttävän *meitä*.” (Kember & Zylinska 2012, 13.)

## Välineen mediafilosofiaa

Media ei siis ole neutraali, huomaamaton ja läpinäkyvä välityskanava, jota pitkin informaatio kulkee lähettäjältä vastaanottajalle tai, kuten nykyään sanotaan, tuottajalta kuluttajalle. Osin mediaymmärryksen käsitteellisestä laajentumisesta johtuen mediasta tuli 1900-luvun lopulla myös yliopistoissa uudella tavalla jäsenyvä, poikkitieteellinen tutkimusalue, minkä seurauksena mediatutkimusta on vaikea pitää yhtenäisenä tai itsenäisenä tieteenä. Pikemminkin mediatutkimuksessa on kyse erilaisista lähestymistavoista ja monenlaisista tutkimuskohteista. Siinä voidaan hahmottaa empirinen perinne, joka on tunnusomainen vies-

tintätieteiden, sosiologian ja taloustieteiden alueilla. Voidaan puhua myös humanistisesta tulkintaperinteestä, jossa pohditaan eritoten sitä, miten tiedettävissä ja viestittävässä oleva media-aines kulloinkin muotoutuu, välittyy ja tulee koetuksi.

Media on paitsi tietty sisältö tai määrätty tutkimuskohde myös laajempien teoreettisten kysymysten ”maaperä”. Mediassa on kyse välityksestä yleisemminkin – jopa inhimillisen, bioteknisen elämäntapamme perusteista. Tutkimus, joka ymmärtää median tällä tavalla, kiinnittyy yhtäältä tekniseen, toisaalta antropologiseen kehikkoon. Sen ulottuvuuksia määrittävät käsitteet yhteiskunta, teknologia ja estetiikka. Näiden johdannaiset viittaavat edelleen erilaisiin tutkimuksellisiin intresseihin, empirismiin, formalismiin ja konstruktivismiin. Ja viimein myös tutkimusmetodologiat voidaan kytkeä samantahtiseen kolmijakoon ja jaotella sosiaaliseen, historialliseen ja kokemukselliseen tutkimukseen.

Marshall McLuhan (1984) pohti ymmärtämistä nimenomaan median näkökulmasta, välin, välittäjän tai puolivälin kannalta. Mediatutkimuksen ymmärtäminen välittyneisyyden ja siis relaatioiden, suhteiden tutkimukseksi viittaa sekin McLuhaniin. Hänelle ihminen ja kone muodostavat parivaljakon, jossa inhimillinen toimija on kylläkin kiintopiste mutta jo alun alkaen ”proteettinen”, ei välineestä irrotettava tai sitä vailla oleva olento. Inhimillinen ja tekninen kehittyvät rinta rinnan, ja media on ne toinen toisissaan kiinni pitävä ilmiö. Toisaalta, kuten edellä mainittiin, media voidaan ymmärtää myös ympäristöksi (tai ainakin ”maisemaksi”) pikemmin kuin välineeksi tai peräti vain tekniseksi työkaluksi.

Keskellä oleminen (in *medias* res) on tärkeä hahmotustapa monessakin mielessä: välittäjä, välissä olija, väliin tulija. Media kattaa tässä ase-  
telmassa toisiinsa kytkeytyvät kehikot: estetiikan (aistit, ruumis, taiteet, kokemus), yhteiskunnan (yhteisö, viestintä, vaihto) ja teknologian (keksinnöt, laitteet, yms.). Saksalainen mediateoreetikko Friedrich A. Kittler palaa median ontologiaa eli olemassa olemisen tapaa ruotivassa artikkelissaan Aristoteleeseen mediateoreetikkona:

[H]än on ensimmäinen, joka muunsi tavallisen kreikankielisen preposition – *metaxú*, välissä, välillä – filosofiseksi termiksi ja käsitteeksi – *tò metaxú*, medium, väline. Poissaolevan ja läsnä olevan, läheisen ja kau-

kaisen, olevan ja sielun ”keskellä” ei enää ollutkaan ei-mitään, vaan siinä nähtiin tietty välittävä suhde. (Kittler 2009, 26.)

Tällaisesta välineen luonteesta – välissä olevana – Aristoteles kirjoittaa *Metafysiikassaan*, jota hän itse myös kutsui ”ensimmäiseksi filosofiaksi”. Kittlerin katsannossa taas metafysiikka on kuitenkin aina (jopa McLuhanin kohdalla) unohtanut menen tullen *teknisen* median läsnäolon, roolin ja merkityksen: ”Toisin kuin näkijät, maalarit, tiedemiehet, historioitsijat ja runoilijat, ajattelijat tuppaavat unohtamaan oman mediuminsa” (Kittler 2009, 26). Kittlerille ajattelun väline on kieltä ja kirjoitusta, kyniä ja papereita, havaintoja ja aivoja. Välineeseen kuuluisi siis esimerkiksi toisiinsa laskostuvien, sisäkkäisten kehien kooste, jossa niiden järjestymistä kuvaavat tiedollis-taidolliset (kieli), materiaaliset (tykötarpeet) ja ruumiilliset (aistit ja elimet) tekijät. Kun median tai välineen mieltää välitilaksi, teknisen median välineistä radion voisi väittää olevan ensimmäinen reaaliaikainen massamedia, sillä sen pääasiallinen tarkoitushan oli kutistaa tuota välitilaa, supistaa etäisyyksiä, tuoda kaukana oleva läsnä olevaksi. Ainakin tavanomainen viestintähistoriallinen käsitys olisi tämänsuuntainen. Mutta, kuten Kittler korostaa, kyse ei ole enää eikä ainakaan yksinomaan *ihmisen* kokemuksista ja siten vain inhimillisistä etäisyyksistä. Tietokone ja ihminen ovat lähtemättömästi kietoutuneet toinen toisiinsa eräänlaisen päättymättömän kehän muodossa. Niiden yhteys piirtää näkyville kehityksen, jolla on hyvin pitkä historia.

Viimeistään 1800–1900-lukujen vaihteessa hahmottuu näkyviin tietoisuus siitä, että tajunta itsessään ei ollut enää autonomiseksi ajatellun ihmisen omaisuutta, vaan lähtemättömästi kytköksissä teknisiin välineisiin (kuten esimerkiksi kirjoituskoneeseen), joiden keinoin ihminen työsti ajattelunsa hedelmiä. Tämä on yksi niistä havainnoista ja väittämistä, joiden perusteella – ainakin Kittlerin (2009, 29–30) mielestä – esimerkiksi Martin Heideggeria voi pitää myös mediafilosofina. Tälle pohjalle rakentuva Heideggerin eettinen kanta tosin oli äänenpainoiltaan paljon kriittisempi – ainakin myöhemmin, mikä käy hyvin ilmi vaikkapa hänen suomeksikin ilmestyneestä, jo vuonna 1955 pidetystä puheestaan otsikolla ”Silleen jättäminen” (Heidegger 2002). Heidegger pohti nimenomaan ajattelemisen mediumia, ajattelemista välineen

kannalta. Juuri tällaisena ”ajattelemisen mediumin” pohtijana Heidegger on yksi 1900-luvun keskeisistä mediafilosofoista, vaikka hänen suh-  
tautumisensa tuolloin kehittyneisiin viestintäteknologioihin olikin hy-  
vin kriittinen ellei peräti vastentahtoinen.

Kittler (1999, xxxix) aloittaa äänen, kuvan ja tekstin teknistymistä  
1800-luvun lopulla käsittelevän kirjansa esipuheen lausumalla: ”Media  
määrittää tilanteemme.” Virkkeen yläpuolella on lisäksi lainaus kirjai-  
lija Thomas Pynchonilta: ”Taputa päätäni ja mikitä aivoni. Tuikkaa se  
neulasi suoneeni.”<sup>1</sup> Väittääkö siis media-ärkeologisten lähestymistapo-  
jen (Huhtamo & Parikka 2011) keskeinen mediateoreetikko näin heti  
alkuun, että media on käyttäjänsä ajattelu-, tunne- ja havaintomaailman  
vallannut ulkopuolinen huume? Ainakin mediasta ollaan riippuvaisia –  
ja suomen kielessä riippuvuuden ja addiktion välinen raja on veteen piir-  
retty viiva (Suominen 2006).

Ennen tietokoneiden ja tekstinkäsittelyohjelmien arkistumista 1980-  
luvun lopulla ja 1990-luvun alussa tämänkin kirjan kaltaisten tekstien  
kirjoittaminen tapahtui suurelta osin kirjoituskoneella. Kirjoittajan  
täytyi hahmottaa tekstin rakenne ja sisältö jo koneen ääreen istuutu-  
essaan ja sitten kirjoittaa teksti puhtaaksi kronologisessa järjestykses-  
sä. Tekstinkäsittelyohjelmien yleistyminen on paitsi olennaisesti hel-  
pottanut tekstipalojen uudelleenjärjestelyä, leikkaamista ja liittämistä,  
muokkaamista ja korjaamista myös muuttanut kirjoitus- ja ajatus-  
prosesseja sinänsä. Nämä muutokset tavoissa ajatella ja kirjoittaa ovat  
olleet siinä määrin perustavanlaatuisia, että harva tekstin sisäiseen mu-  
kattavuuteen tottuneista todennäköisesti kykenisi enää tekemään työ-  
tään kirjoituskoneen, paperin ja korjausnauhan avulla. Toisin sanoen  
kirjoittamisen kognitiivinen prosessi on muuttunut tietotekniikan ar-  
kistumisen myötä (Hayles 2012). Medioiden muuttuessa tapamme toi-  
mia ja hahmottaa joutuvat niin ikään liikkeeseen. Välineissä, tekno-  
logioissa ja kulttuurisissa muodoissa on siis suurelta osin kyse arkisen  
toimintamme ja viestintämme – jopa ajattelumme – ehdoista.

Ajattelun ja ilmaisemisen lisäksi media on entistä useammin myös  
peliväline. Kuvaruutujen, sekä television että tietokoneen, oheen il-  
mestyneet pelilaitteet alkoivat yleistyä 1980-luvulla. Lisääntynyt käyt-  
tö tietysti kasvatti alan tuotantoa, ja melko pian 1990-luvun puolivälin  
jälkeen pelialan laskennallinen taloudellinen tuotto ohitti elokuvateol-

lisuuden. Perinteisesti ajateltu median katsoja, kuuntelija tai lukija alkoi muuttua käyttäjäksi juuri pelaajan hahmossa. Voidessaan ottaa erilaisia rooleja uudella tavalla avautuneen mediaympäristön pelimaailmoissa käyttäjä samalla loi uudenlaisen yhteyden hyvin vanhan taidemuodon, teatterin, kanssa.

## Teatterin monet välineet

Teatteri perustuu monien eri taiteenalojen kytkeytymisiin ja limittymisiin. Se on lähtökohtaisesti monimediainen laji, jonka kehittyminen linkittyy niin kirjallisuuden, esittävän taiteen, näyttämötaiteiden, musiikin kuin erilaisten puvustus-, lavastus-, valaistus- ja av-teknisten sekä rakennusarkkitehtonisten edellytysten muotoutumiseen. Teatteri yhdistää tekstuaaliset, auditiiviset ja visuaaliset taiteen elementit. Teatteritaide kytkeytyy myös kysymykseen draamakirjallisuuden esityksellisestä luonteesta. Draama on yksi kirjallisuuden päälajeista. Tekstinä sillä on erityispiirre, joka erottaa sen perustavanlaatuisesti muusta kirjallisuudesta: draama on tarkoitettu vastaanotettavaksi toisen taiteenlajin, teatterin avulla. Teatteriesityksen katsojalle draaman teksti välittyy näyttelijän tulkitsemana, ja draamatekstin lukijalle teksti itsessään avaa esityksen mahdollisuuden. Draaman keskeinen piirre on toiminta eli tapahtumat hahmotetaan niihin osallistuvien ihmisten toiminnan ja vuoropuheen kautta. (Pohjola 1988, 387–393.) Draama juontuukin kreikan sanasta *dran*, joka merkitsee juuri toimintaa.

Teatteri-ilmaisu rakentuu kokonaisuudeksi, jossa mikään yksittäinen selittävä taho, kuten proosakirjallisuuden kaikitietävä kertoja, ei määrää esimerkiksi teoksen ideologista arvomaailmaa. Teatterissa kerronnallisuutta tuotetaan esitettävässä muodossa, esimerkiksi puheena, tanssina tai lauluna. Näytelmään liittyy siis useiden ilmaisuvälineiden merkityksellinen rinnakkaisuus. Puhe, valot, puvut, lavasteet, musiikki tai näyttelijän eleet vaikuttavat yhtä aikaa siihen, miten näytelmän taustalla oleva draamateksti tulee tulkituksi. Esityksen monet välineet ovat niin ollen myös osa kerrontaa. Esimerkiksi Arthur Millerin näytelmässä *Kauppatukustajan kuolema* (*Death of a Salesman*, 1949) takautumat, eli muutos kerronnan ajassa, ilmaistaan visuaalisesti siten, että niiden ai-

kana näyttelijät kulkevat lavasteissa ikään kuin seinien läpi. Aikatason muutos ilmaistaan siis tilallistettuna, visuaalisesti. Sama funktio näytelmässä on musiikilla. *Kauppamatkustajan kuolemassa* tietyllä huilusävelmällä ilmaistaan lavalle tulevan henkilön olevan jo aiemmin kuollut hahmo, jota päähenkilö muistelee.

Näytelmän katsojalle sitä kerrontaa, jota proosatekstissä välittäisi kertoja, ilmaistaan moninaisin välinein visuaalisesti ja auditiivisesti. Esimerkiksi se, miten repliikkejä esitetään tai kenen annetaan puhua, on näytelmän välineellistä kerrontaa. Samoin puvustus ja lavastus, näyttelijöiden sijoittelu lavalla, taustamusiikki, tanssiosuudet tai vaikkapa rekvisiittana olevat symboliset esineet ovat välineitä, joilla tulkintaa rakennetaan. Esimerkiksi renessanssikirjailija Christopher Marlowen näytelmässä *Tamburline the Great* (1587) päähenkilön puvun väri ilmaisee katsojalle hänen mielentilaansa sen vaihtuessa ennen katastrofaalista verilöylyä valkoisesta purppuraan ja lopulta mustaan tapahtumien traagisen lopun hämmöittäessä (Foakes 2003, 19).

Näytelmän teema tai arvomaailma ei muotoudu aukottomasti ja yksiselitteisesti, vaan katsojan on ikään kuin etsittävä sitä useista eri audiovisuaalisista ja tekstuaalisista elementeistä. Esimerkiksi Cilla Backin Turun kaupunginteatterille 2007 ohjaamassa *Hedda Gablerin* (1890) esityksessä ainoa esinemäinen lavaste oli tyhjä lintuhäkki, johon näyttelijät eivät esityksen kuluessa viittaa, vaan jonka tehtävänä on ainoastaan ilmaista katsojille symbolisesti päähenkilön kokemustilaa. Kuten Liisa Steinby ja Katri Tanskanen (2013, 336) toteavat, ”näyttämökuvaa voi näin kommunikoida pelkästään katsojan kanssa: siihen voi kuulua esineitä tai muita lavasteratkaisuja, jotka eivät ole ’olemassa’ näytelmän henkilöille vaan ainoastaan katsojille.” Lintuhäkki avaa katsojalle teemaattisen tason näytelmään: yhdessä Heddan repliikkien ja toiminnan kanssa se viittaa hänen sisäiseen kriisiinsä, jossa Hedda kokee olevansa henkisesti sidottu nainen, vankina avioliitossaan ja asemassaan, vaimona ja kenraali Gablerin tyttärenä.

Teatterillinen ilmaisu on siis aina kokonaisuus, joka rakentuu auditiivisista, visuaalisista, konventionaalisista ja tekstuaalisista elementeistä. Tulkintakokonaisuutta tuottaa vaikkapa se, miten lavaa tai näyttämökuvaa hyödynnetään, miten musiikki kytkeytyy toimintaan, miten muut näyttelijät suhtautuvat sanottuun tai tehtyyn, sekä se, miten teat-

terillisiä konventioita hyödynnetään tai parodisesti toistetaan. Andriy Zholdakin vuonna 2012 Turun kaupunginteatterille ohjaamassa *Kirsikkapuistossa* (*Višnevyi sad*, 1904) eri roolihahmot vuorotellen vetävät, kierittävät, raahaavat tai työntävät valtavaa tyhjää lasipulloa. Lasipullon merkitys muistoja ja menneisyyden painoa kuvaavana symbolina alkaa hahmottua katsojalle, kun tämä pohtii, mitä näyttelijä tekee, sanoo, jättää tekemättä tai sanomatta lasipulloa mukanaan kiskoessaan tai pois vierittäessään. Esityksessä toistuvat hyvin raskaat lavasteisiin kuuluvat esineet, jotka muistuttavat menneisyyden jatkuvasta painosta ihmisen elämässä sekä menneen ja nykyisen ongelmallisesta suhteesta.

Teatterin tapa hyödyntää erilaisia ilmaisun välineitä tekee siitä siis moniulotteisen ja avoimen tulkinnoille. Lavastustaiteen, arkkitehtuurin, maskeerauksen ja puvustuksen, näyttelijäntyön, dramaturgian, ohjauksen, valaistuksen, musiikin ja puheen kokonaisuus muodostaa teoksen, jonka vastaanotto saattaa olla vaativaa. Esityksen fiktiivisen todellisuuden hahmottamisessa erityisen haasteen luo se, että kullakin teatterillisellä välineellä on omat historialliset konventionsa, jotka vaikuttavat siihen, miten tietty esityksellinen elementti tulee tulkituksi ja ymmärretyksi. Teatterihistorioitsijana tunnettu Erica Fischer-Lichte antaa esimerkiksi näyttelijäntyön. Vielä 1700-luvulla näyttelijän tuli tuntea tietyt konventionaaliset eleet ja asennot, joilla kutakin tunnetta ilmaistiin. Luonnollisesti myös katsojan piti tunnistaa tämä ruumiillinen merkki. Kuhunkin asentoon tuli mennä mahdollisimman selkeästi poseeraten ja tehdä tarvittavat eleet dramaattisesti samalla vuorosanoja kuuluvasti resitoiden. (Fischer-Lichte 2004, 128.) Erilaiset näyttämöeleet eli gestukset olivatkin tyypillinen osa esittämisen kieltä.

Konstantin Stanislavski muotoili omat metodinsa eläytyvälle näyttelijätyölle vasta 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. Näyttelijän tuli aina esittää tiettyä yksilöä ja eläytyä mahdollisimman tarkkaan tämän yksilön sisäiseen todellisuuteen. Jokainen rooli merkitsi huolellista paneutumista juuri tämän erityisen yksilön erityiseen maailmaan, siinä missä vielä 1800-luvun alkupuolella oli ollut näyttelijöitä, jotka olivat erikoistuneet yhden tietyn tyyppi-roolin esittämiseen (esim. uljas kosija, nari tai sukkela palvelija). (Fischer-Lichte 2004, 281–283.) Teatterin välineellisten konventioiden tuntemus oli ja on yhä keskeistä sen kannalta, miten esitys tulee tulkituksi.

Ilmaisivälineiden moninaisuus on osa teatterillista kuvausta. Taiteessa kuvausta tarvitaan fiktiivisen todellisuuden rakentamiseen ja henkilöiden luonnehdintaan. Proosatekstissä kuvaus on kohta, jossa juonenkuljetus pysähtyy ja kertoja kuvailee sanallisesti henkilöä tai miljöötä. Elokuvassa kuvaus on tyypillisimmillään kohdissa, joissa kamera liikkuu esimerkiksi maiseman yli. Teatterissa kuvauksen välineeksi sen sijaan valjastetaan laaja verkosto ilmaisukeinoja, sillä nykynäytelmissä kuvausta on enää harvoin suoraan kuvailevissa monologeissa, joita aiemmin käytettiin keskeisenä keinona vaikkapa henkilön luonteen esiintuomisessa. Esimerkiksi Molieren näytelmässä *Saituri* (*L'avare*, 1668) päähenkilö Harpagon pitää teoksen alussa monologin, josta käy ilmi hänen luonteensa. Henkilökuvauksia nykyteatterissa on usein kuitenkin paljon tätä moninaisempaa. Katsoja voi tehdä johtopäätöksiä esimerkiksi siitä, mitä ja miten henkilö itse puhuu muista. Ehkäpä henkilön vuorosanat kuvaavat enemmän roolihahmoa itseään kuin kohdetta. Kuvaukseen liittyvät myös näyttelijän gestiikka ja äänensävy, puvustus, kohdevalot, tapa käyttää lavaa tai henkilön käyttämät esineet ja lavasteet. Myös henkilön teoista ja reaktioista voidaan löytää kuvauksen elementtejä. Esimerkiksi Ibsenin *Nukkekodissa* (*Et Dukkehjem*, 1879) Noran kiihkeä tarantella-tanssi hänen ongelmiansa syyn selvittyä valaisee katsojalle Noran sisäistä paloa ja temperamenttia. Tanssin taustalla kiihtyvä ja voimistuva pianonsoitto tuottaa katsojalle ymmärryksen juonen käännekohdasta ja Noran mielen tuskaisuudesta.

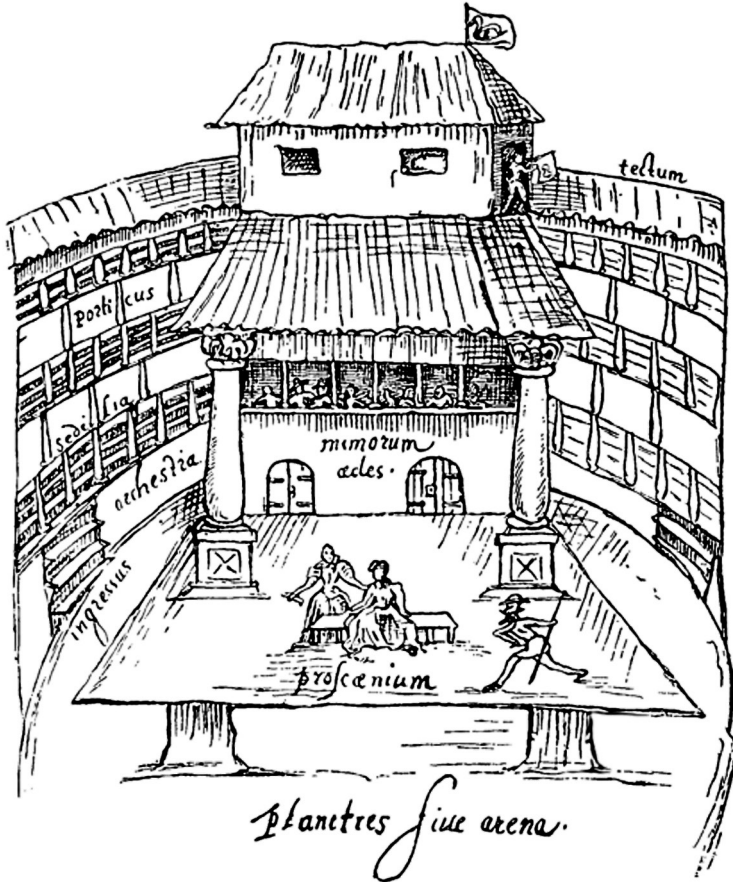
Dramaturgi järjestää draamatekstin osat merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. Dramaturgiset ratkaisut ja sellaiset lähinnä musiikkiin tai runouteen liitettävät elementit kuten rytmi ja tempo ovat osa teatterin monivälineistä ilmaisuja. Näytelmän tulkinnan kannalta olennaista on se, mitä tapahtumia juoneen tarinasta on valittu, miten juonen eri osat on järjestetty sekä miten konventionaalisia draaman kaaria halutaan mahdollisesti muuttaa. Ensimmäinen dramaturgi on jo tavallaan itse näytelmäkirjailija ennen tekstin sovittamista näyttämölle. Dramaturgisesti tapahtumien jaksottelu on keskeinen keino tuottaa ja pitää yllä jännitettä. Tiettyä ratkaisevaa tapahtumaa pohjustetaan tapahtumajakson sisällä, mutta jakso saatetaan katkaista ennen laukaisevaa hetkeä ja kerroksen keskistöön tuodaan toinen tapahtuma, joka voi olla vastakkainen, täydentävä tai rinnakkainen kohtaus. Tällä tavoin näytelmään jäsentyy



rytmi, joka herättää ja ylläpitää katsojan tai lukijan kiinnostusta. (Ks. draaman rytmikasta Reitala & Heinonen 2001, 24–28.)

Esityksellisyys vaatii näyttämön tai ainakin ajatuksen näyttämöstä. Teatterin tutkimuksessa puhutaankin yleisesti näyttämösopimuksesta. Näyttämösopimus tarkoittaa katsojan ja esittäjän välistä suhdetta. Sopimus solmiutuu, kun katsoja päättää katsoa esiintyjää niin kuin esiintyjää katsotaan. Kun sopimus on solmittu, riittää näyttämöksi vaikka liidulla piirretty alue kadulla ja puun virkaa voi toimittaa vaatenaulakko. Liidulla katuun rajattu alue saa nyt erityisen merkityksen, sille astuminen saattaa aiheuttaa paineita tai jopa kammaa. Alueella esitetty toiminta sen sijaan alkaa näyttäytyä merkityksellisenä, esteettisenä, koomisena tai vieraannuttavana. Esa Kirkkopelto onkin kutsunut tätä ilmiötä *näyttämön kokemukseksi*, jonka luonne on vaikeasti määritettävissä. Näyttämön kokemus muuttaa hetkessä kaiken toiminnan, kuten näyttämölle lamppua vaihtamaan tulevan teknikon tikapuineen tai näytelmän keskeyttämään tulevan poliisin toiminnan, representaatioksi jostakin. (Kirkkopelto 2005, 16–19.) Se merkityksellistyy taiteena. Näyttämö itessään ja näyttämölle rakennettu näyttämökuvakin kehystävät esitystä ja antavat suuntaa tulkinnalle. Esimerkiksi 1900-luvun alun ekspressionistinen teatteri hyödynsi intensiivisiä näyttämökuvia, jotka kuvasivat visuaalisesti päähenkilön sisäisiä tunnetiloja.

Näyttämökuvien ja erilaisen näyttämötekniikan kehittymisellä on ollut voimakas merkitys teatteri-illuusion rakentamiselle. Samalla teknisten välineiden kehittyminen on mahdollistanut näytelmiin erilaisia sisältöjä. Teatteritekniikka kehittyi voimakkaasti 1500-luvun lopun Englannissa, jolloin pelkästään Lontoossa toimi useita ammattiteattereita, ja teatteriseurueet esiintyivät vakituisesti tietyissä Thamesin itärannalle rakennetuissa teattereissa. Itärannan areenateatterit kuten *The Swan* (kuva 1), *The Rose* tai *The Globe* olivat muodoltaan pyöreitä tai monikulmioita ja jäljittelivät eläintaisteluareenoita. Näissä areenateattereissa oli kuitenkin kiinteitä näyttämöratkaisuja, ja esimerkiksi taustakankaita saatettiin vaihtaa. Renessanssiaikana yleistyvätkin kahtaalla tapahtuvat juonet, ja erityisesti romanttiset pastoraalikomediat hyödynsivät maaseudun ja kaupungin vaihtelua tapahtumapaikkoina (Braunmuller 2003, 81).



Kuva 1. Vuodelta 1596 peräisin oleva piirros harjoituksista The Swan -areenateatterissa, joka oli tyypillinen englantilainen renessanssiajan pyöreä avoteatteri.

Lontoon suuret areenateatterit (*public theatres*) olivat avorakennuksia, joiden näyttämölliset ratkaisut pysyivät jokseenkin karuina jo sen tähden, että ne olivat jatkuvasti säiden armoilla. Niiden lisäksi kaupungissa toimi pieniä yksityisiä sisäteattereita (*private theatres*). Taidemuodon ja teknisten välineiden yhteisestä kehittämisestä kertoo esimerkiksi

se, että sisäteattereiden näytökset alkoivat myöhemmin, koska ne eivät olleet riippuvaisia päivänvalosta vaan teatteri voitiin valaista kynttilöin. Tämä pakotti kuitenkin lisäämään näytelmiin väliajan, jotta kynttilät voitiin vaihtaa. Huomattavaa kuitenkin on se, että yleisö ja näyttelijät olivat samassa valossa. Ajatus siitä, että katsomo on pimennetty ja näyttämö valaistu, on siis huomattavan moderni (Foakes 2003, 21–26).

Teatterirakennusten arkkitehtuuri vaikutti myös tapaan näyttellä. Arenateattereissa halvimmat paikat sijaitsivat edessä permannolla, siinä missä arvovieraiden kalliimmat paikat oli sijoitettu sisäpihaa kiertäviin monikerroksisiin katsomoihin. Sisäteattereissa sen sijaan kalleimmat paikat olivat heti lavan edessä, ja näyttelijät keskittyivät erityisesti näihin arvovieraisiin. Avoteattereissa repliikit piti lausua mahdollisimman suurella äänellä kauas katsomoihin. Sisäteatterit mahdollistivat siis vähäeleisemmän ja intiimimmän tyylin näyttellä (Foakes 2003, 30). Kaikesta huolimatta vielä renessanssiteatterin kohdalla on mahdotonta puhua teatteri-illuusiosta. Näyttämöt ja teatterit olivat kovin karuja. Kuten R. A. Foakes toteaa, katsojan tehtävä oli uskoa tapahtumapaikan olevan se, minkä näytelmäkirjailija sanoi näyttelijän suulla sen olevan (Foakes 2003, 20). Koska renessanssiteatterissa illuusiovaikutelma oli vielä jo lavasteistakin johtuen hutera, saattoivat myös näyttelijät ikään kuin astua ulos roolistaan ja kommentoida esimerkiksi omaa näyttelmistään tai yleisön käyttäytymistä.

Vasta 1800-luvun realistinen tyyli muoto alkoi vaatia teatterilta niin kutsuttua ”neljännen seinän illuusiota”. Puvustuksen ja lavastuksen oli oltava niin tarkkaa, että katsoja ikään kuin kuvittelisi seuraavansa lavastetun huoneen tapahtumia kuvitellun neljännen seinän läpi. Illuusiovaikutelman vaade muutti näytelmiä siten, että esimerkiksi monologia tekstimuotona alettiin vähäksyä. Realistisen näytelmän pyrkiessä mahdollisimman suureen todellisuusilluusion pidettiin monologia muotona, joka ei vastannut arjessa mahdollista kielenkäytön tapaa. Tällöin draamateksteissä yleistyi niin kutsuttu uskotun henkilön konventio. Tavan mukaan henkilö jakaa tunteitaan jollekin uskotulle henkilölle kuten ystävälle, seuraneidille tai opettajalle ilman, että puhe on aito dialogi. Näin siis teknisen välineistön kehittyminen saattoi muuttaa myös draaman sisällöllisiä konventioita.

Juuri teatteri-illusion rikkominen oli taustalla, kun Bertolt Brecht 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla uudisti realistisen teatterin ilmaisuja. Brecht halusi erilaisilla vieraannuttamis- eli v-efekteillä rikkoa katsojan mahdollisuuden eläytyä tunteellisesti esitykseen ja saada hänet pikemminkin vaatimaan selitystä tai pohtimaan älyllisesti näkemiään tapahtumia (Brecht 1991, 121). V-efekteinä Brecht käytti juuri teatterin monia välineitä. Oudon miljöön – kuten Šetsuanin tai Kaukasian – lisäksi keskeisiä vieraannuttamiskeinoja Brechtin draamoissa ovat tavat viitata teatterin esitykselliseen luonteeseen itseensä sekä muiden ilmaisuvälineiden käyttö. Rooliasuja saatettiin vaihtaa yleisön edessä, tai yleisöä saatettiin puhutella suoraan, näytellä esiripun edessä, hyödyntää uudelleen gestuksia tai tuoda näyttämölle kaunokirjallinen kaikentietävä kertoja. Esimerkiksi näytelmässä *Kaukasialainen liitupiiri* (*Der Kaukasische Kreidekreis*, 1948) kertojan funktio annetaan näyttämöllä seisovalle laulajalle. Toisaalta esitystä pyrittiin katkomaan monin tavoin. Brechtiläisestä teatterista tuli multitaidetta, jossa puheosuuksia saatettiin keskeyttää laululla, tanssilla, heijastetuilla still-kuvilla ja teksteillä tai dokumenttifilmien katkelmilla. (Brecht 1991, 160–167.)

### **Kuva, väline, katsoja**

Kuva ei ole läpinäkyvä ikkuna todellisuuteen vaan aina tietyn välineen tuottama. Kuvantuottamisen tekniikat, kuten öljymaalaukset, kaitafilmi, vahavalu, valokuva tai webcam, tuottavat kuvaan oman aineellisen estetiikkansa rajaamalla teoksen esitystapaa. Välineillä on myös oma kulttuuri- ja aatehistoriansa: kuvateknologioihin kulloinkin kytkettävät kulttuuriset ja historialliset merkitykset ja arvot ohjaavat niistä tehtäviä tulkintoja. Väline vaikuttaa siihen, millaiseksi visuaalinen esitys koetaan ja millaisia merkityksiä siihen luetaan. Sen voi ajatella muodostavan osan kuvan merkkijärjestelmää: väline tuo kuvaan oman höysenteensä, rajaa ja suuntaa sitä omilla ehdoillaan. Kuviin luettuja merkityksiä jäsentää myös yksilöllinen havaintokokemus. Katsoja tai kokija on taiteen tutkimuksessa jo pitkään ymmärretty merkitysten aktiiviseksi tuottajaksi – kuvan tai välineen ominaisuudet eivät yksinään riitä selittämään teosta.

Kuva ja väline -käsiteparin avulla on mahdollista pohtia, mitä väline visuaalisuuden prosesseissa merkitsee tai minkälainen on kuvan ja välineen keskinäinen riippuvuussuhde. Filosofit Bernard Stieglerin (2002, 147–148) mukaan ”kuvaa yleensä” ei ole. Stiegler erottaa toisistaan mentaalisen kuvan ja kuvaobjektin (*l’image-objet*). Kyse on samansuuntaisesta erottelusta, johon tässä viitataan kuvan ja välineen käsittein. Erotukseksi mentaaliseen kuvaan kuvaobjekti on historiaan ja teknologian historiaan sidottu variantti. Stieglerille mentaalinen kuva ja kuvaobjekti ovat toisistaan erottamattomat, saman kolikon kaksi puolta: Kuvaobjektia ei ole ilman mentaalista kuvaa, sillä kuva on aina nähty ja koettu. Mentaalinen kuva puolestaan palautuu aina siihen, mitä katsotaan, ja edellyttää siksi kuvaobjektin.

Kuvan ja välineen kytköksiä on tarkasteltu esimerkiksi taidehistoriassa, visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa ja mediateoriassa. Kuva on myös filosofinen kysymys, josta kirjoittivat monet viime vuosisadan länsimaisen filosofian keskeiset ajattelijat, kuten Jean-Paul Sartre, Henri Bergson, Walter Benjamin tai Gilles Deleuze. Esimerkiksi Sartre keskittyi *l’Imaginaire*-teoksessaan (1940) kuvitteluun tietoisuuteen, kuvaan yksilön ”sisäisänä” prosesseina. Sartren mukaan esimerkiksi valokuva tai karikatyyri elävöityy vasta siihen kohdistuvassa tiedostamisen aktissa. Erilaisia kuvia, kuten muotokuvaa, skemaattisia piirroksia, unta tai mielikuvia, tarkastelemalla Sartre otti kantaa aikalaisfenomenologeja kiinnostaneeseen kysymykseen siitä, miten tietoisuus konstituoit maailman. (Sartre 2010.) Kuva ja väline -käsiteparin rinnalle voisikin lisätä vielä katsojan; merkitys ei ole kuvassa ennalta annettuna vaan edellyttää aktiivisen katsojan valikoimaan ja prosessoimaan maailmasta tehdyt havainnot.

Kuvataiteen teoriassa väline on usein rinnastettu taiteen lajeihin, kuten kuvanveistoon, maalaukseen tai grafiikkaan. Aiheeseen liittyvä keskustelu kaartuu kauas. Esimerkiksi keskiajalla vapaiden taiteiden (*artes liberales*) erottaminen kädentaidoista (*artes mechanicae*) perustui välineiden keskinäiseen hierarkiaan: teorettis-tieteellisten taiteenlajien, kuten musiikin, geometrian ja retoriikan aineettomaan tekotapaan nähden *artes mechanicae*, johon kuvataide anonyymien käsityöläisten kiltaperinteenä lukeutui, oli materiaalista ja vaati ruumiillista työtä (Krisstaller 1990, 174–175). Renessanssiajalla keskustelu kulminoitui italian

kielen ”vertailua” tarkoittavasta sanasta nimensä saaneeseen ns. *paragone*-kiistaan taiteenlajien, kuten kuvataiteen, musiikin tai runouden keskinäisestä arvojärjestyksestä. Myös tässä kohden hierarkiaa perusteltiin ilmaisuvälineiden ominaisuuksilla, kuten visuaalisuudella, aineetto- muudella tai katoavuudella.

1900-luvun puolivälissä ”mediaspesifin” käsitteestä hioutui taidekriitikko Clement Greenbergin artikuloimana yksi modernismin kuvataiteen teorian kulmakivistä. Greenberg katsoi abstraktin taiteen vapautuneen teoksen ulkopuolisesta merkityssisällöstä ja pelkisti sen olemuksen välineen ominaispiirteisiin: esittävyden sijaan maalausta materiaalisena objektina määrittä värillinen, kaksiulotteinen kuvapinta (Greenberg 1988, 271–273, 275). Taiteen kytköksiä yhteiskunnallisiin ja sosiaalisiin käytäntöihin painottanut postmoderni sanoutui sittemmin irti mediaspesifin ideaalista.

Kuvakulttuurin muutos kirvoittaa aina jossakin määrin välinekeskeistä keskustelua: vaikka välineen olemuksen rajausyritykset ovat usein kompuroineet nurin, tuntuvat uudet mediat kaipaavan aluksi identiteetin määrittämistä. Modernisoituvan maailman uudet kuvateknologiat valokuvasta elokuvaan innoittivat puheenvuoroja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Yhä paljon luettu on esimerkiksi filosofi Walter Benjaminin esse ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” vuodelta 1936. Benjaminin mukaan kuvan toisintamismenetelmät muuttivat taiteen funktiota ja ainutkertaisuutta ja johtivat taideteoksen ”auran” rappioon. (Benjamin 1989.) Yhtälailla nykytaiteen laajentuva keinovalikoima johtaa helposti välinekeskeisiin lähestymistapoihin. Digitaalinen teknologia on toisaalta avannut myös vastakkaisia näköaloja. Esimerkiksi Friedrich A. Kittler (1999, 1–2) katsoo mediamuotojen eron menettävän merkityksensä digitalisoitumisen myötä. Ajatuksella digitaalisen konvergenssista haastetaankin usein välineiden keskinäisiä eroja. Silti myös tällainen näkemys on välinekeskeinen: mediumin määreenä on nyt vain digitaalinen koodi, ykköset ja nollat.

Ontologisten, pysyvien tai tyhjentyvien määritelmien sijaan nykyisiä tutkimusasetteita luonnehtinee paremmin välineen käsittäminen sisäisesti heterogeeniseksi, kulttuurisesti ehdolliseksi, muuntuvaksi ja sopimuksenvaraiseksi. (Antiessentialistisesta tutkimusotteesta ks. esim. Seppänen 2001, 8, 69–70, 72; Jokisaari et al. 2008, 8.) Tässä välineen

käsitettä koskevassa muutoksessa voi nähdä yhtymäkohtia myös taiteen ja kuvakulttuurin muutosprosesseihin. Luopuminen objektikeskeisyydestä sekä taiteidenvälisyyteen tähtäävät käytännöt, kuten käsitetaide, installaatiot, kokeellinen elokuva ja videotaide, saivat esimerkiksi taidekriitikko Rosalind Kraussin luonnehtimaan 1960-luvun lopulla alkannutta ajanjaksoa ”välineen jälkeiseksi” (*post-medium condition*). Krauss pitää välineen pelkistämistä greenbergiläisittäin fyysiseksi objektiksi tai tekniikaksi riittämättömänä. (Krauss 2000.) 1900-luvun jälkipuoliskon kuvataide pyrkiikin tuntuvasti irtautumaan aiemmista ilmaisukeinoista, hyvänä esimerkkinä keho- ja performanssitaide, joissa välineenä on taiteilijan ruumis: taiteilija itse esiintyy teoksessaan tai teoksenaan. Hetkellinen performanssi miellettiin varhaisessa performanssitaideita koskevassa keskustelussa usein ”katoavaksi taiteeksi” huolimatta siitä, että se useimmiten koetaan erilaisten aineellisten jälkien tai tallenteiden välittämänä myös esityksen jälkeen.

Kraussin tarkastelemaan ajanjakson jälkeen kuvataide on entisestään monimuotoistunut. Mihin väline paikantuu esimerkiksi katutaiteilija Vhilsin (Alexandre Farto) seinäpintaa kaivertamalla toteutetuissa henkilökuvissa (kuva 2)? Teosten aineellisen perustan muodostaa seinän rakenne mutta myös se, mikä siitä puuttuu: kuva syntyy käänteisesti, seinäpintaa poistamalla. Vhilsin menetelmän voi ajatella yhdistävän useita perinteisiä kuvataiteen ilmaisukeinoja muraalimaalauksesta kuvanveistoon ja grafiikan kohopainomenetelmiin. Seinän kolmiulotteisuus antaa kuvalle veistoksellisuutta ja volyyymia. Kuva representaationa ei ole yksinomaan symbolinen vaan myös aineellinen merkki (esim. Seppä 2012, 182–185). Kasvokuva hahmottuu seinäpinnan eri kerroksista ja niiden keskinäisistä suhteista, kohoumista, uurteista, tahroista ja halkeamista. Seinän materiaalit, maali, rappaus, tiili, kivi, betoni, antavat teoksille niiden erityisen värimaailman, tekstuurin, kosketeltavuuden ja syvyyden.

Välinettä ei silti voida pelkistää vain aineelliseen perustaan, jossa kuva ilmenee. Määritelmiin onkin sisällytetty mukaan myös erilaisia kulttuurisia diskursseja ja käytäntöjä (esim. Crary 1992, 31–32). Esimerkiksi visuaalisen kulttuurin tutkija W. J. T. Mitchell (2005, 198, 203–204) näkee median käytäntöjen järjestelmänä, jonka muodostavat aineellis-





Kuva 2. Katutaiteilija Vhilsin (Alexandre Farto) kasvokuva on toteutettu seinäpintaa kaivertamalla. Kuva: Ian Cox.

ten teknologioiden ohella esimerkiksi instituutiot, koodit ja konventiot. Myös Vhilsin teoksia voi lukea suhteessa vaikkapa kuvataiteen henkilö- ja muotokuvien traditioon: kuvauskonventioihin, sääntöihin ja nor-



meihin tai esimerkiksi katutaiteen kuvakieleen ja katutaiteeseen nykytaiteen instituutiona, joista muotoutuu näin ymmärrettynä osa Vhilsin ”välineestä”.

Vaikka kuva ja väline ovat eri kategorioita, lienee silti mahdotonta täsmällisesti linjata, mihin kuva päättyy ja mistä väline alkaa tai päinvastoin. Kuvaa on vaikea paikallistaa, kuten Mika Elo (2005, 89–90) huomauttaa: se on silmiemme edessä, tässä ja nyt, samalla kun kuvassa vaikuttaa poissaolon ulottuvuus. Mitchellin mukaan kuvat eivät ole sen enempää paikattomia kuin kaikkialla läsnä olevia, vaan media on ympäristö, jota kuvat asuttavat (Mitchell 2005, 198, 216). Kuva konkretisoituu erilaisissa havainto-, ilmaisu- ja esittämisteknologioissa kuten mikroskoopin etsimessä, valkokankaalla, seinäpinnalla, esiintyjän kehossa, televisiomonitorissa tai tietokoneen näytöllä, muttei silti ole yksinomaan välineen vaan myös havaintokokemuksen tuottama. Esimerkiksi taidehistorioitsija Hans Belting (2011) tähdentää katsojan ruumista paikkana, jossa kuva tunnustetaan, tulkitaan ja tuotetaan. Samankaltaisen näkemyksen kuvan ruumiillisesta kokemisesta on esittänyt myös Mark B. N. Hansen (2006, 11–12): ruumis ei vain vastaanota valmiita kuvia, vaan myös prosessoi ja siten synnyttää kuvia itse.

Visuaalisten sisältöjen painottaminen jättää kuvataiteen tutkimuksessa usein kuvan aineellisuuden ja sen kokemisen moniaistisuuden vähemmälle huomiolle. Etenkin nykytaiteessa representaatio on kuvallisen ohessa usein myös verbaalista, auditiivista, olfaktorista tai haptista: sanoja, ääniä, tuoksuja tai vaikkapa liikkeeseen tai tuntoaistiin perustuvia mielikuvia. Millaisia akustisia kuvia tai äänimaisemia esimerkiksi ääniveistos tuottaa? Vaikka kuvallisuus olisikin äänitaiteessa vähemmän ilmeistä, yhdistyy auditiivisiin elementteihin usein vähintään teoksen installoinnin visuaalinen ilme. Audiovisuaaliseksi mielletään silti pikemminkin liikkuvaa kuvaa ja ääntä yhdistävät teokset kuten elokuva tai videotaide. Tässäkin kysymys taiteellisen ilmaisun ”välineestä” on moniulotteisempi. Esimerkiksi Elena Näsänen videoperformanssissa *Ice Scream* (1994) keskeinen väline videokuvan ja äänen ohessa on taiteilijan ääntä tuottava ruumis.

Nykykuvakulttuurille on ominaista myös multimodaalisuus, erilaisen ilmaisukeinojen yhdistyminen samassa esityksessä (Seppänen 2005, 90). Käypä esimerkki on videoinstallaatio, jossa kuva muodostaa ko-

konaisuuden äänen, tekstin ja ympäröivän tilan ominaisuuksien kanssa. Multimodaalinen esitys edellyttää kuitenkin katsojan kokoamaan teoksen elementit yhteen tulkinnaksi. Esimerkiksi monikanavaisen videoinstallaation katsoja määrää viime kädessä kuvapintojen keskinäisen suhteen ja vaikuttaa näin teoksen kerronnan etenemiseen. Onkin esitetty, että vasta installaation tilassa liikkuva katsoja viimeistelee teoksen (Morse 1990; teoksen ja katsojan vastavuoroisesta suhteesta ks. myös Krauss 1981).

Kuvateknologiat eivät näin ollen ole vain instrumentaalisia tai neutraaleja vaan aina myös elettyjä ja koettuja. Ne kohdataan dynaamisissa ja vastavuoroisissa prosesseissa merkitysten ja metaforien struktuurissa. Eletty ruumis aistivana toimijana ja ruumiillisten kapasiteettien kokonaisuutena merkityksellistää havaittua maailmaa ja prosessoi ympäröivästä ”kuvien universona” itselleen relevantin aineksen: ruumis on paikka, jossa teos koetaan ja jossa se rajautuu erityiseksi, ainutkertaiseksi teoskokemukseksi. (Sobchack 2004, 137; Hansen 2006, 3.) Siksi onkin tärkeää myös kysyä, miten havaitsevasta, ruumiillisesta subjektista tulee uusien kuvateknologioiden ja -kulttuurien osatekijä (Crary 1992, 2), olivatpa tarkastelun kohteina varhaiset optiset laitteet fenakistiskoopista dioraamaan ja stereoskooppiin, analogiset tallennusteknologiat Super 8 -filmistä U-Matic- ja VHS-nauhoihin tai digitaalisesti koodatut virtuaaliset tilat MUD-peleistä Motion Capture -animaatioon.

Kuva voi olla esimerkiksi viestimisen, propagandan tai politiikan väline, mutta myös kuvalla on aina väline, joka ei vain välitä merkityksiä vaan on merkitysprosessi itsessään. Teoskokemuksen tarkastelu tuo esille kuvan ja välineen käsitteiden avoimuuden, väliaikaisuuden ja prosessuaalisuuden: ne eivät ole pysyviä, yhdenmuotoisia tai historiattomia, vaan merkityksellistyvät erilaisissa konteksteissa suhteessa kokijaan.

## **Kirjallisuus minän ja maailman ymmärtämisen välineenä**

Kirja välineenä elää ja voi hyvin yhä 2010-luvulla, vaikka teknologia on tuonut kirjallisuuden rinnalle aivan uudenlaisia taidemuotoja, ja toisaalta kirjallisuuden sisällöt ovat osin siirtyneet muihin välineisiin. Kir-

jallisuus on taidemuotona näyttänyt monipuolisuutensa sopeutumalla teknisiin uudistuksiin: kirjoitusalusat ovat vuosituhansien kuluessa vaihtuneet savitauluista papyrukseen, pergamentteihin, paperiin ja sähköiseen tablettiin, mutta silti kaunokirjallisuuden käsitteen piiriin kuuluvat sisällöt – kertomukset, runot, näytelmät – kiinnostavat välineestä riippumatta.

Kirjallisuus voidaan ajatella välineeksi kahdella tavalla. Ensinnäkin kirjallisuuden väline on fyysinen kirja tai muu alusta, jolle teksti kirjoitetaan tai painetaan ja jolta sitä voidaan lukea. Toisaalta kirjallisuus voi olla vuorovaikutuksen ja kommunikaation väline ihmisen ja häntä ympäröivän maailman välillä. Yksinkertaisimmillaan voimme ajatella kirjallisuuden monen muun taiteen alan tavoin viestiksi, jolla on lähettäjä (kirjailija) ja vastaanottaja (lukija) ja joka tässä prosessissa toimii sekä välineenä että viestinä sen laatijalta vastaanottajalle (Jakobson 1968, 353). Kirjallisuuden merkitystä voidaan tarkastella kysymällä, millaisena välineenä se on toiminut ja mihin sitä on käytetty, sekä toisaalta selvittämällä, missä muodossa eli millaisena konkreettisena mediumina kirjallisuus on esiintynyt eri aikakausina ja mitä sen mediumissa tapahtuneet muutokset ovat merkinneet.

Kirjallisuuden alku on suullisissa kerronnassa, jossa tarinat ja runous välittyivät eteenpäin muistinvaraisina. Tämä traditio on jättänyt historiaamme suuren perinnön, joka on osin kulkeutunut myös myöhempiin kirjoitettuihin esityksiin. *Kalevalan* runojen keruutyö on esimerkki siitä, miten suullinen kertomusperinne on taltioitu kirjan muotoon. Samalla näihin runoihin on yhdistetty runojen kokoajan, Elias Lönnrothin, luomaa runoutta.

Antiikin Rooman ajoista 1700-luvun loppupuolelle asti kirjallisuutta ei ymmärretty ainoastaan sepitteeksi. Kirjallisuuteen kuuluvat tekstit eivät kertoneet pelkästään keksityistä tai kuvitelluista maailmoista, vaan niihin sisältyi kaunokirjallisuuden ohella myös tieteellisiä, historiallisia ja filosofisia tekstejä. Kirjallisuuteen kuuluvat tekstit välittivät näin ollen sekä tiedoksi että sepitteeksi luokiteltavia sisältöjä. Suomessa esimerkiksi Johan Vilhelm Snellmanilla oli vielä 1800-luvullakin tällainen laeva kirjallisuuskäsitys hänen kehitellessään kansalliskirjallisuuden käsitettä. Hänen mukaansa siihen kuului kaikki kirjallisuus, joka ilmaisi kansakunnan henkistä kehitystä. (Karkama 1989, 110.)

Keskiajalla uskonnollinen kirjallisuus välitti kirkollista sanomaa, ja maallisessakin kirjallisuudessa korostui moraalisten arvoasetelmien esittäminen. Egyptin Aleksandriassa sijainneen antiikinaikaisen kirjaston sekä sen kirjakääröjen ja kirjojen laajan kokoelman tuhoutuminen vuoteen 642 mennessä merkitsi huomattavaa menneen ajan tieto-, kokemis- ja elämismaailman kadottamista. Tieto- ja kaunokirjallisuus oli tallennettu käsin kirjoitettuihin papyruksiin ja pergamentteihin, eikä niitä kyennyt hankkimaan kuin vain pieni osa kansasta, kaikkein vauraimmat ja valtaapitävimmat. Aina 1400-luvun lopulle asti tekstit kopioitiin käsin, ja vaikka keskiajan kristillinen maailmankuva suosi teologista kirjallisuutta, antiikin kirjallista perintöä kopioitiin ja tallennettiin erityisesti luostareissa.

Merkittävä käänne sekä kirjan että kirjallisuuden historiassa tapahtui 1400-luvun puolivälin jälkeen, kun kirjoja ryhdyttiin painamaan. Paperi oli tullut pari sataa vuotta aiemmin arabialaisesta kulttuurista Eurooppaan, ja kun mainzilaisen Johannes Gutenbergin työpajassa kehitettiin uudenlainen tekninen kirjan painamisen menetelmä, tuotanto mullistui. Alkujaan lumpuista tehty paperi mahdollisti massatuotannon. Tämä käy ymmärrettäväksi, kun paperia verrataan pergamenttiin, jota olisi tarvittu yhden *Raamatun* painamiseen 300 lampaan tai 170 naudan nahan verran. (Joutsivuo & Mikkeli 2000, 44.)

Kirjan kopioita voitiin painaa nopeasti, ja nämä kopiot levisivät laajenevalle lukijakunnalle. Sekä kaunokirjallisuus että tietokirjallisuus levisivät lukutaitoisen kansan ulottuville, mikä mahdollisti sivistyksen ennenkuulumattoman leviämisen. Antiikin ajan kirjallisuutta – sekä tieteellistä että kaunokirjallisuutta – käännettiin ja julkaistiin laajamittaisesti. Kun vielä 1600-luvulla kaunokirjallisuutta, kuten vaikkapa ranskalaisia seikkailuja ja rakkaustarinoita sisältäviä barokkiromaaneja, kulutettiin lähinnä aristokratian piirissä, jo 1700-luvulla laajenevan keskieurooppalaisen porvarisluokan käsiin päätyi monenlaista runokirjaa ja romaania sekä käännöksinä että kotimaisena tuotantona. Vaikka kirjalliset toimijat esimerkiksi Isossa-Britanniassa olivat niin kutsuttuja oppineita miehiä (*learned men*), joiden tehtäviin kuului sekä antiikin perinnön vaaliminen että oman aikansa maailman ilmiöiden välittäminen, kirjat ja kirjallisuus saavuttivat kaupunkien ja maaseudun keskiluokan.

Vähitellen kirjojen tuotannon laajentuminen merkitsi myös muutoksia kaunokirjallisten sisältöjen vastaanottamisessa ja lukemiskulttuurissa. Uskonnollinen kirjallisuus oli saavuttanut kansan ja tietokirjallisuus oppineet, mutta yhä enemmän kirjoja kirjoitettiin myös lukijaa viihdyttävässä tarkoituksessa. 1600-luvulla kaunokirjallisuuden vastaanottaminen oli varsin yhteisöllistä. Romaanienkin lukeminen tapahtui yhdessä, lukemalla ääneen. 1700-luvulla, jolloin esimerkiksi moderni romaanimuoto syntyi, lukemisesta tuli yhä yksityisempää. Romaanit alkoivat käsitellä yksityistä tunnemaailmaa, jolloin lukijakin halusi vetäytyä omaan soppeensa pystyäkseen häiriöttä eläytymään lukemaansa. Kirjan tehtävänä oli ollut valistunut opettaminen ja viihdyttäminen, mutta tultaessa kohti romantiikan aikaa kirjallisuudessa käsiteltiin yhä enemmän yksilön tunteita, toiveita, pettymyksiä ja kokemuksia.

Kirjallisuus eriytyi useaksi osa-alueeksi 1700-luvun loppupuolella, ja sen myötä eri alueiden tehtävätkin muotoutuivat uudelleen. Esimerkiksi kaunokirjallisuus, historiankirjoitus, filosofia, luonnontieteellinen kirjallisuus, journalistiikka ja tietokirjallisuus oli suunnattu vastedes eri tarkoituksiin. Kaunokirjallisuus toimi välineenä fiktiivisten eli kuvitteellisten maailmojen kertomiseen, ja sen tehtäväksi määriteltiin esteettisten vaikutusten välittäminen. Näiden kuvitteellisten ja esteettisesti tehokkaiden maailmojen synnyttämiseen tarvittiin erityisen luomisvoiman omaava yksilö, joka mielikuvituksensa avulla tuotti ainutkertaista runoutta. 1800-luvulla vallalla olleessa biografistisessa kirjallisuudentutkimuksessa kirjallisuus ymmärrettiinkin välineeksi kirjailijoiden, heidän ajatustensa, tarkoituseriensä ja elämänsä ymmärtämiseen.

Kaunokirjallisuuden avulla voidaan ilmaista näkökohtia ja ajatustapoja, kuten esimerkiksi naisten tai erilaisten vähemmistöryhmien etujen puolustamista. Suomessa naisilla ei 1800-luvulla juuri ollut paikkaa poliittisessa päätöksenteossa, mutta he saattoivat osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun kirjoittamalla kaunokirjallisuutta. Kaunokirjallisuus toimi keinona vaikuttaa kansakunnan muodostamiseen, ja samalla siitä tarjoutui myös käyttökelpoinen ilmaisuväline naisille, jotka näkivät siinä mahdollisuuden välittää omaa kokemusmaailmaansa. 1800-luvun realistinen ja naturalistinen kirjallisuuden suuntaus korosti kirjallisuuden tehtävää erityisesti yhteiskunnallisten epäkohtien esiintuojana. (Lappalainen 2007; Grönstrand 2005.)

Kirjallisuuden kielen erityislaatuisuuteen alettiin kiinnittää erityistä huomiota 1900-luvun alussa. Radikaaleimmassa muodossaan kielellisyyden korostaminen on merkinnyt modernistisen autonomiaestetiikan oletusta siitä, että kirjallisuus on itsenäinen todellisuuden alue, jonka ei tarvitse olla suorassa yhteydessä ympäröivään todellisuuteen. Tällaisessa tarkastelutavassa kirjallisuus on väline vain kirjallisuudelle, ei millekään kirjallisuuden ulkopuoliselle.

Kaunokirjallisuutta on käytetty myös poliittisten näkemysten välittämisen mediumina. Kaunokirjallisuuden avulla voidaan tuoda julki näkökohtia ja ajatustapoja, kuten vaikkapa feminististä tai ekologista ajattelua. Henrik Ibsenin 1879 julkaisema näytelmä *Nukkekot*i aiheutti skandaalin kritisoidessaan 1800-luvun avioliitonormeja, naisen nukenkaltaista roolia vaimona ja yleisemminkin ihmisen lokeroimista tiettyyn ennalta annettuun rooliin. Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* (1954) on tulkittu sodanvastaiseksi kannanotoksi, ja Sofi Oksasen romaani *Pubdistus* (2008) voidaan lukea esimerkkinä feministisestä kaunokirjallisuudesta, joka pyrkii näyttämään historian sokeita pisteitä, unohdettuja tai vaiettuja ihmiskohtaloita. Nuortenkirjallisuudessa taas on 2010-luvulla ilmestynyt paljon dystopioita, tulevaisuuden kauhukuvia, jotka sijoittuvat jonkin luonnonkatastrofin jälkeiseen tulevaisuuden maailmaan.

Marxilainen kirjallisuudentutkimus pyrki 1970-luvulla yhdistämään kirjallisuuden sen taloudellis-yhteiskunnallisiin taustoihin. Kirjallisuuden katsottiin heijastavan oman yhteiskuntansa tilannetta, ja se nähtiin yhtenä kanavana ja samalla välineenä, jonka kautta maailmaan voitiin vaikuttaa ja muuttaa sitä paremmaksi. Tällaista välineellistä ajattelua saksalainen fenomenologi Martin Heidegger kritisoi jo 1900-luvun alkupuolella (Heidegger 1994). Uuden ajan luonnontieteelle, joka syntyi 1500-luvulla, on ollut tyypillistä ajatus luonnonhallinnasta. Tuntemalla asioiden takana olevat mekaaniset luonnonlait ihminen voi vaikuttaa niiden avulla todellisuuteen. Ennen toista maailmansotaa suhtautuminen tähän luonnonhallintaan oli yleensä positiivista, sillä historian uskottiin edistyvän jatkuvasti parempaan. Sen sijaan toisen maailmansodan aiheuttama järkytys johti esimerkiksi filosofit Max Horkheimerin ja Theodor W. Adornon (Horkheimer & Adorno 2008) pohtimaan välineellisen järjen oikeutusta ja sen aiheuttamia ongelmia. He päätyivät

siihen, että jo antiikin myytit pyrkivät luonnon hallintaan selittämällä luontoa jumalten avulla mutta toisaalta 1700-luvun valistus sisälsi sekin myyttisiä piirteitä. Horkheimer ja Adorno tarjoavat jokseenkin pessimistisen näkemyksen taiteen vaikutusmahdollisuuksista ja ihmisten suhtautumisesta taiteeseen: taide tarjoaa hengähdyspaikan, mutta sillä ei ole todellista mahdollisuutta muuttaa mitään. Esimerkiksi 1800-luvun realistinen romaani, joka kuvaa yhteiskunnallisia epäkohtia, ei näyttyädy Horkheimerille ja Adornolle välineenä maailman muuttamiseen. Ainoastaan taideteos, joka kieltäytyy kommunikoimasta maailman kanssa, vaikkapa modernistinen abstrakti runo, on heidän mukaansa taideteoksena merkittävä. (Horkheimer & Adorno 2008.)

Kirjallisuudentutkija Kate Rigby on jatkanut 2000-luvulla kriittistä suhtautumista välineellisyyden ymmärtämiseen. Hän on yrittänyt perustaa ekokriittistä kirjallisuudentutkimusta pohjaten sekä Heideggeriin että Adornoon ja Horkheimeriin. Kate Rigbyn (2004) mukaan välineellistävä ajattelutapa on jo antiikista alkaen ollut maskuliininen – siinä luonto ymmärretään feminiiniseksi, irrationaaliseksi ja passiiviseksi. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus pyrkii purkamaan kirjallisuuden välineellisen suhteen maailmaan.

Kirjallisuus välittää tietoa ja tunteita, auttaa käsittelemään monimutkaisia ihmisen olemassaoloon ja yhteisön toimintaan liittyviä kysymyksiä. Yksi tämän hetken kirja-alan kiinnostavimmista kysymyksistä kuuluu, miten kirja fyysisenä esineenä tulee selviytymään yhä sähköistyvän ja teknistyvän yhteiskunnan kehityksessä ja mitä tämä merkitsee kirjallisuuden sisältöjen kannalta. Onko kansien välissä oleva paperi kymmenen vuoden kuluttua enää lainkaan runon tai kertomuksen tallennusmuoto? 2000-luvun aikana painettu kirja on saanut rinnalleen sähköiset lukulaitteet ja verkossa olevat kirjojen kokotekstejä sisältävät tietokannat. Internetin läpimurto on vaikuttanut myös kirjoittamisen tekniikoihin ja mahdollisuuksiin: nykyään usean kirjoittajan on mahdollista muokata samaa tekstiä verkossa ja runoutta voi tehdä hakukoneiden avulla. Lisäksi internetissä kenellä tahansa on mahdollisuus julkaista tekstiä; suuret yleisöt tavoitetaan nykyään todennäköisemmin verkkosivuston kuin painetun kirjan avulla. Vaikka valtaosa maailman kirjallisuudesta on helposti saatavilla sähköisessä muodossa, haluaa moni sil-

ti vieläkin lukea kirjaa konkreettisenä esineenä: kirjoissa on tuoksunsa, kansissa ja sivuissa tuntunsa, joita sähköinen teksti ei voi tarjota.

## Muutoksen välineet

Arkisessa kielenkäytössä median käsite on perinteisesti liitetty ensisijaisesti sähköisiin viestimiin ja lehdistöön. Tämä on ymmärrettävää siinä mielessä, että juuri sähköisten medioiden nopea kehitys viimeisen sadan vuoden aikana on mullistanut koko inhimillisen kulttuurin perin pohjin ja tavoilla, joita juuri kukaan ei osannut 1900-luvun alkupuolella ennakoita. Esimerkiksi monet science fiction -kirjat ja muut tulevaisuusfantasiat ennakoivat tuolloin teknologisen vallankumouksen keskittyvän transportaatio- eli kulkuvälineiden nopeaan kehitykseen: 1950-luvulla jotkut visioivat, että 2000-luvun taitteessa kehittyneiden maiden ihmiset liikkuvat salamannopeasti paikasta toiseen henkilökohtaisilla lentolaitteillaan. Internetin kaltaista viestintäteknologiaa, joka tosiasiaa on vähentänyt niin ihmisen fyysisen sijainnin kuin pakollisen liikkumisenkin merkitystä, harva asiantuntijakaan osasi aavistaa. Niinpä tämä siirtymä teollisesta yhteiskunnasta viestintävälineiden hallitsemaan tietoyhteiskuntaan on määrittänyt myös median käsitettä ja jossain määrin syrjäyttänyt sen muut merkitykset.

Tässä luvussa on palattu tavallaan mediumin käsitteen ”juurille” ja pyritty osoittamaan, että ihmiskunta on todennäköisesti käyttänyt erilaisia välineitä viestien siirtämiseen läpi historiansa ja käyttää edelleen muita välineitä sähköisen median rinnalla. Taiteentutkijoita välineellisyiden problematiikka on kiinnostanut jo kauan, sillä etenkin tallentamiseen pohjaavat taidemuodot – kirjat, maalaukset, valokuvat, elokuvat – on perinteisesti määriteltykin välinepohjaisesti. Ihmisten esiintymiseen keskeisesti perustuvissa taidemuodoissa kuten teatterissa, musiikissa ja erilaisissa performansseissa jopa ihmisruumiskin voidaan ymmärtää välineeksi.

Joukkoviestinnän tutkijoita ovat puolestaan askarruttaneet etenkin eri medioiden haittavaikutukset läpi 1900-luvun, eikä huoli näyttä laantuvan 2000-luvullakaan. Ensin pohdittiin lehdistön ja radion mahdollisia haittoja ja sittemmin 1950-luvulta lähtien etenkin televi-



sion passivoivaa ja kenties nuorison lukutaitoa heikentävää vaikutusta. Myös television esittämää väkivaltaa koskeneet keskustelut ryöpsähtivät säännöllisin väliajoin 1900-luvun jälkipuoliskolla ja johtivat usein myös sensuurivaatimuksiin. Todennäköisesti näistä keskusteluista johdun television kulttuurinen arvostus välineenä jäi alhaiseksi, ja vielä 2000-luvullakin moni ”älykkö” saattaa ylpeillä sillä, ettei koskaan katso televisiota. Sen sijaan internetiin suhtauduttiin pääosin positiivisesti, suorastaan utooppisesti, 1990-luvulla nettikulttuurin läpimurron aikoihin, joskin nettiporno ja verkossa vaanivat pedofilit ovat sittemmin synnyttäneet huolta. Vastaavasti 2000-luvun puolella syntynyt ja erittäin suuren suosion saanut sosiaalinen media on kirvoittanut keskustelua sen narsismia lietsovasta vaikutuksesta.

Mediakulttuuri on välineellisessä murroksessa 2000-luvun alkupuoliskolla – kuten se on ollut 1800-luvun loppupuolelta lähtien. Tässäkin luvussa on kuitenkin käynyt ilmi, että viestintämuodot ja -välineet ovat hyvin sitkeähenkisiä: mikään media ei ole varsinaisesti ”kuollut” viimeisen sadan vuoden aikana. Aikoinaan valokuvan uskottiin ”tappavan” maalaustaiteen, elokuvan puolestaan teatterin ja kirjallisuuden – ja television korvaavan elokuvan. Tämän vuosituhannen alussa on alettu puhua netin aiheuttamasta television kuolemasta. Siitä huolimatta kaikki vanhat taide- ja viestintävälineet elävät edelleen ja voivat hyvin; uudet teknologiat yleensä vain laajentavat niiden mahdollisuuksia. Internet on jo käytännössä avannut väylän lehdille, elokuville, televisiolle ja kirjoille. Eikö ole samantekevää, nauttiiko kirjan tai elokuvan sisällöstä perinteisessä muodossa tai netissä? Vai onko sittenkään?

Ehkä väline on viesti.

## Viitteet

<sup>1</sup> ”Tap my head and mike my brain, Stick that needle in my vein.”

## Lähteet

- Ahmavaara, Yrjö. 1970. *Yhteiskuntatieteen kyberneettinen metodologia*. Toinen painos. Helsinki: Tammi.
- Belting, Hans. 2011. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Käänt. Thomas Dunlap. Princeton & Oxford: Princeton University Press. Ilmestyi alun perin 2001.
- Benjamin, Walter. 1989. Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*, toim. Markku Koski & Keijo Rahkonen & Esa Sironen, 138–173. Helsinki: Kansan sivistysliitto & Turkijaliitto. Ilmestyi alun perin 1936.
- Braunmuller, A. R. 2003. The Arts of the Dramatist. Teoksessa *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, toim. A. R. Braunmuller & Michael Hattaway, 53–92. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Käänt. Anja Kolehmainen & Rauni Paalanen & Outi Valle. *Teatterikorkeakoulun julkaisusarja*, nro 14. Helsinki: VAPK-kustannus. Ilmestyi alun perin 1967.
- Bruns, Axel. 2008. *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Prodisage*. New York: Peter Lang.
- Couldry, Nick. 2011. More Sociology, More Culture, More Politics: Or, a Modest Proposal for “Convergence Studies”. *Cultural Studies* 25 (4–5): 287–501.
- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Elo, Mika. 2005. *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Fischer-Lichte, Erica. 2004. *History of European Drama and Theatre*. London: Routledge.
- Foakes, R. A. 2003. Playhouses and Players. Teoksessa *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, toim. A. R. Braunmuller & Michael Hattaway, 1–52. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fuller, Matthew. 2005. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Greenberg, Clement. 1988. The Role of Nature in Modern Painting. Teoksessa *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Vol. 2.*, toim. John O’Brian, 271–275. Chicago & London: The University of Chicago Press. Ilmestyi alun perin 1949.

- Grönstrand, Heidi. 2005. *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hansen, Mark B. N. 2006. *New Philosophy for New Media*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Hayles, N. Katherine. 2012. *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: Chicago University Press.
- Heidegger, Martin. 1994. Tekniikan kysyminen. Käänt. Vesa Jaaksi. *niin & näin* 1994 (2): 31–40. Ilmestyi alun perin 1953.
- — —. 2002. Silleen jättäminen. Käänt. Reijo Kupiainen. 23<sup>o</sup>45: *niin & näin* -lehden filosofinen julkaisusarja (2. tarkistettu painos): 31–68. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura. Ilmestyi alun perin 1955.
- Herkman, Juha. 2003. Konvergenssi muuttaa kaiken? *Journalismikritiikin vuosikirja – Tiedotustutkimus* 26 (1): 151–157.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. 2008. *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Käänt. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1944.
- Huhtamo, Erkki & Parikka, Jussi, toim. 2011. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Los Angeles: University of California Press.
- Innis, Harold A. 2007. *Empire and Communications*. Toronto: Dundurn. Ilmestyi alun perin 1950.
- Jakobson, Roman. 1968. Closing Statement: Linguistics and Poetics. Teoksessa *Style in Language*, toim. Thomas A. Sebeok, 350–377. Cambridge: The MIT Press.
- Jenkins, Henry. 2006. *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.
- Jokisaari, Olli-Jukka & Parikka Jukka & Väliäho, Pasi. 2008. In medias res – Johdanto. Teoksessa *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*, toim. Olli-Jukka Jokisaari & Jukka Parikka & Pasi Väliäho, 7–28. Turku: Ectos.
- Joutsivuo, Timo & Mikkeli, Heikki. 2000. *Renessanssin tiede*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Karkama, Pertti. 1989. *J. V. Snellmanin kirjallisuuspolitiikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kember, Sarah & Zylinska, Joanna. 2012. *Life after Media: Mediation as a Vital Process*. Cambridge & London: The MIT Press.

Kirkkopelto, Esa. 2005. Näyttämön ilmiö. Teoksessa *Esitys katsoo meitä. Näyttämö & Tutkimus 1*, toim. Pia Houni & Pentti Paavolainen & Heta Reitala & Hanna Suutela, 12–37. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura.

Kittler, Friedrich A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Käänt. Geoffrey Winthrop-Young & Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press. Ilmestyi alun perin 1986.

— — —. 2009. Towards an Ontology of Media. *Theory, Culture & Society* 26 (2–3): 23–31.

Krauss, Rosalind E. 1981. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge & London: The MIT Press.

— — —. 2000. *“A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.

Kristeller, Paul Oscar. 1990. *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton: Princeton University Press.

Lappalainen, Päivi. 2007. The Politics of Naturalism: Women and Fiction in 1880s. Teoksessa *Women’s Voices: Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*, toim. Päivi Lappalainen & Lea Rojola, 35–52. Helsinki: Finnish Literature Society.

Lehtonen, Mikko. 1999. Ei-kenenkään maalla: Teesejä intermediaalisuudesta. *Tiedotustutkimus* 22 (2): 4–21.

McLuhan, Marshall. 1984. *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Käänt. Antero Tiusanen. Helsinki: WSOY. Ilmestyi alun perin 1964.

Medina, Eden. 2011. *Cybernetic Revolutionaries: Technology and Politics in Allende’s Chile*. Cambridge: The MIT Press.

Mitchell, W. J. Thomas. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Morse, Margaret. 1990. Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between. Teoksessa *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, toim. Doug Hall & Sally Jo Fifer, 152–167. New York: Aperture & Bay Area Video Coalition.

Nordenstreng, Kalle & Wiio, Osmo A., toim. 2012. *Suomen mediamaisema*. Tampere: Vastapaino.

Pearce, Kevin J. 2009. Media and Mass Communication Theories. Teoksessa *Encyclopedia of Communication Theory II*, toim. Stephen W. Littlejohn & Karen A. Foss, 623–627. London: Sage.

- Pohjola, Riitta. 1988. Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka. Teoksessa *Johdatus kirjallisuustieteeseen*, toim. Marja-Leena Palmgren, 387–444. Porvoo: WSOY.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo. 2001. Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*, toim. Heta Reitala & Timo Heinonen, 9–74. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Rigby, Kate. 2004. *Topographies of the Sacred: the Poetics of Place in European Romanticism*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Sartre, Jean-Paul. 2010. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. London & New York: Routledge. Ilmestyi alun perin 1940.
- Seppä, Anita. 2012. *Kuvien tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Seppänen, Janne. 2001. *Valokuva ei ole*. Helsinki: Musta taide & Suomen valokuvataiteen museo.
- — —. 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle*. Tampere: Vastapaino.
- Sobchack, Vivianne. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Steinby, Liisa & Tanskanen, Katri. 2013. Näytelmäkirjallisuus eli draama. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, toim. Aino Mäkikalli & Liisa Steinby, 255–350. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Stiegler, Bernard. 2002. The Discrete Image. Teoksessa *Derrida, Jacques & Stiegler, Bernard: Echographies of Television. Filmed Interviews*. Käänt. Jennifer Bajorek, 144–163. Cambridge: Polity Press. Ilmestyi alun perin 1995.
- Suominen, Jaakko. 2006. Verkon käytön rajoilla – eli miten tulimme riippuvaisiksi netistä. Teoksessa *Raja – kohtaamisia ja ylityksiä*, toim. Petri Saarikoski & Riikka Turtiainen & Päivi Granö, 37–60. Pori: Turun yliopisto.
- Tichi, Cecelia. 1991. *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Weaver, Warren & Shannon, Claude. 1963. *The Mathematical Model of Communication*. Chicago: University of Illinois Press.
- Wiio, Osmo A. 1973. *Viestinnän perusteet*. Helsinki: Weilin + Göös.
- Williams, Raymond. 1974. *Television: Technology and Cultural Form*. London & New York: Routledge.

*Taru Leppänen*

*Marja-Leena Hakkarainen, Yrjö Heinonen, Veijo Hietala, Katve-Kaisa Kontturi, Lotta Kähkönen, Marianne Liljeström, Kukku Melkas, Susanna Paasonen*

## **Sukupuoli**

### **Moninainen sukupuoli**

Sukupuoli ilmenee lähes kaikilla inhimillisen toiminnan alueilla, arkisista ja yksityisiksi mielletyistä elämäkäytännöistä taiteellisiin ja tieteellisiin käytäntöihin. Sukupuoli on läsnä elämässämme aina sen alusta loppuun asti. Sukupuolta voidaan käsitellä historiallisena, kulttuurisena ja sosiaalisena ilmiönä. Tällöin tarkastelun kohteina ovat esimerkiksi seuraavanlaiset kysymykset: Millaisena sukupuoli ilmenee ajattelussa, kielessä, esityksissä ja arjen käytännöissä? Miten sukupuoli kategoriana muodostuu ja uusiutuu? Mitä sukupuoli merkitsee eri aikoina ja eri tilanteissa? Millä tavoin sukupuoli kytkeytyy kysymyksiin vallasta, eroista ja arvoista?

Tässä luvussa käsitellään feminististä taidetta, kulttuurien kohtaamista ja audiovisuaalisen median merkitystä elämässä. Näitä teemoja jäsennetään muun muassa seuraavien käsitteiden avulla: ruumiillisuus, seksuaalisuus, materiaalisuus, ero, toiseus, teos, tekijyys. Näiden käsitteiden ja esimerkkien avulla pureudutaan sukupuolen moninaisuu-

---

Sukupuoli-luvun alalukujen kirjoittajavastuu jakautuu seuraavasti: Moninainen sukupuoli (Taru Leppänen), Feministisiä ymmärryksiä sukupuolesta (Katve-Kaisa Kontturi, Lotta Kähkönen, Taru Leppänen ja Marianne Liljeström), Seksuaalisuus ja halu (Katve-Kaisa Kontturi, Lotta Kähkönen ja Taru Leppänen), Materiaalisuus, ruumiillisuus ja seksuaalisuus (Katve-Kaisa Kontturi, Lotta Kähkönen ja Taru Leppänen), Ero, toiseus ja kulttuuriset tekstit (Marja-Leena Hakkarainen, Taru Leppänen ja Kukku Melkas) Elävä kuva – elämän kuva? (Veijo Hietala, Yrjö Heinonen ja Susanna Paasonen), Sukupuoli taiteentutkimuksessa (Taru Leppänen).

teen ja annetaan esimerkkejä siitä, miten sukupuoli määrittyy eri tavoin erilaisissa konteksteissa, ajoissa ja paikoissa. Sukupuoli ei ole irrallaan muista identiteettiä rakentavista eroista, vaan se kytkeytyy ja kietoutuu läheisesti niihin. Tällaisia eroja ovat esimerkiksi seksuaalisuus, kansallisuus, etnisyys, rotu, ikä, vammaisuus, ruumiin koko ja uskonto. Luvussa käsiteltäviä teemoja yhdistää taiteentutkimuksen laajeneminen myös taidetta ”itseään” laajemmalle alueelle, uusimpien suuntausten myötä sekä inhimilliseen että ei-inhimilliseen todellisuuteen.

Sukupuolentutkimus hahmottaa ja tutkii tieteenalana nimenomaan sukupuolittuneen elämisen puitteita, rajoitteita ja mahdollisuuksia. Se on monitieteinen oppiala, joka on syntynyt useiden eri tieteenalojen risteykseen. Sukupuolentutkimusta tehdään sekä sukupuolentutkimuksen oppiaineissa että monilla muilla tieteenaloilla. Akateemisen sukupuolentutkimuksen juuret sijaitsevat naisliikkeessä ja feministisessä liikehdinnässä, jotka pyrkivät parantamaan naisten yhteiskunnallisia oikeuksia ja asemaa sekä muuttamaan vallalla olevia käsityksiä sukupuolesta. Naisasialiikkeen historia ulottuu 1700-luvulle, jolloin esimerkiksi filosofi ja kirjailija Mary Wollstonecraft vaati eräiden muiden ajattelijoiden tavoin naisille parempaa asemaa yhteiskunnassa valistusajan hengessä.

Sukupuolentutkimusta nimitettiin aiemmin naistutkimukseksi, mutta viime vuosina myös Suomessa tieteenalan nimeksi on vakiintunut sukupuolentutkimus, joka kuvaa paremmin tieteenalan piirissä tehtävää tutkimusta. Nais- ja sukupuolentutkimus kattavat monenlaisia lähestymistapoja sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Näitä ovat tasa-arvotutkimus, feministinen tutkimus, homo- ja lesbotutkimus, kriittinen miestutkimus, queer-tutkimus, postkoloniaali feministinen tutkimus ja uusmaterialistiset feminismit. Naistutkimus tuli yliopistoihin 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa, ensin Yhdysvalloissa. Sieltä se levisi muiden maanosien yliopistoihin. Suomessa naistutkimus vakiintui yliopistolliseksi oppiaineeksi 1980-luvulla. Sitä tehtiin ensin lähinnä ihmistieteiden, kuten kirjallisuudentutkimuksen ja taidehistorian sekä teologian aloilla, joista se levisi koko akateemiseen maailmaan. Tällä hetkellä sukupuolentutkimusta voi opiskella Suomessa Helsingin, Tampereen, Turun, Jyväskylän, Lapin, Joensuun ja Oulun yliopistoissa.

Sukupuolta on länsimaaisessa ajattelussa tuotettu kaksijakoisen ajattelun kautta. Sukupuolen kaksijakoisuutta ylläpitäviä vastakkainasetteluja

ovat muun muassa luonto/kulttuuri, ruumis/mieli ja tunne/järki. Kulttuuria, mieltä ja järkeä on pidetty maskuliinisina ja niitä on arvostettu feminiinisenä pidettyjen luonnon, ruumiin ja tunteen kustannuksella. Sukupuolentutkimus on purkanut tätä kaksijakoisuutta ruotimalla ajattelutavan syntyä tieteenhistoriallisesta näkökulmasta ja käsitteellistämällä sukupuolta uudelleen.

Sukupuolentutkimuksessa on erotettu toisistaan usein sosiaalinen (*gender*) ja biologinen (*sex*) sukupuoli. Tällöin biologisella sukupuolella tarkoitetaan sukupuoleen liitettyjä biologisia seikkoja, kuten esimerkiksi ulkoiset sukupuolen merkit, hormonit ja kromosomit. Sosiaalisella sukupuolella taas tarkoitetaan sukupuolen kulttuurista, yhteiskunnallista ja historiallista määrittymistä. Sukupuolentutkimuksessa tätä jakoa on myös kyseenalaistettu ja kritisoitu paljon; sosiaalisen ja biologisen sukupuolen väliset suhteet ovat monin tavoin ongelmallisia ja tarkkaa ero niiden välille on vaikea piirtää. Tämä jako on kuitenkin osaltaan moninaistanut pohdintaa sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteista ja niiden sidoksista ja muutoksista suhteessa historiaan, tiettyyn aikaan ja paikkaan (Colebrook 2004, 117–144; Rossi 2010, 22–23). Sukupuoli on siis jatkuvasti muuttuva ja määrittävä asia. Esimerkiksi intersukupuoliset lapset, joita Suomessakin syntyy vuosittain noin 20, sekä transsukupuoliset ja transgenderit kyseenalaistavat osaltaan länsimaissa 1700-luvun lopulta vallinnutta kaksijakoista käsitystä sukupuolesta.

Feministisen tutkimuksen esittämä tieteenkritiikki on vaikuttanut tiedon tuottamisen tapoihin akateemisessa maailmassa laajasti. Feministinen tieteenkritiikki on kohdistunut tiedon ja tietämisen sukupuoleen ja niihin liittyviin sukupuolittuneisiin käytäntöihin. Yliopistot olivat lähes kaikkialla aluksi naisilta suljettuja instituutioita. 1800-luvun lopussa suomalaisissa yliopistoissa opiskeli joitakin naisia, mutta heidän tuli anoa ”vapautusta” sukupuolestaan. Vuodesta 1901 alkaen naiset saattoivat opiskella suomalaisissa yliopistoissa miesten kanssa samoin muodollisin oikeuksin ja vuonna 1916 poistettiin opetusvirkojen nais-sulku (Julkunen 2004, 16–17; Husu 2005). Niinpä myös tutkimuksen tuottama tieto naisista on ollut pitkälti miesten tuottamaa. Feministinen tieteenkritiikki on korostanut sitä, että tutkimukselliset käytännöt eivät koskaan ole puhtaan objektiivisia, sillä tutkimuksen tekijällä on aina poliittiset kiinnikkeensä, jotka vaikuttavat tutkimuksellisiin käy-



täntöihin tutkimuksen aiheen valinnasta aina sen johtopäätöksiin asti. Niinpä feministinen tieteenkriitikki onkin vaatinut tutkijoilta paikantumista eli sitä, että tutkija pyrkii tulemaan tietoiseksi edellä mainituista kiinnikkeistään ja avaa näitä tutkimustekstissä myös lukijoille. Feministinen tieteenkriitikki peräänkuuluttaakin tutkimuksen tekemisen tapojen selvittämistä ja avaamista siten, että tutkimuksen metodit, käsitteet ja taustaoletukset tulevat näkyviksi. Paikantumisen vaade johtaa myös ymmärrykseen siitä, että lopullista ja kattavaa tietoa ei ole olemassa, sillä jokainen näkökulma on osittainen (Haraway 1991).

### **Feministisiä ymmärryksiä sukupuolesta**

Feministiteoreetikko Teresa de Lauretisin (1984) mukaan feminismin perusta on kokemus. Tällä hän tarkoitti sitä, että feminismi alkoi sinä hetkenä, kun naiset alkoivat puhua toisilleen omista kokemuksistaan. Kokemus on sukupuolentutkimuksessa keskeinen käsite, ja sitä on myös kritisoitu ja kyseenalaistettu monin tavoin. Voidaan sanoa, että naisten kokemusten ja perinteisten tieteenalojen tarjoamien selitysten välillä oleva epäsuhta antoi erään lähtölaukauksen feministiselle tutkimukselle. 1960-luvun lopun ja 1970-luvun feministit julistivat henkilökohtaisen olevan poliittista. Naiset toivat henkilökohtaiset kokemuksensa julkisiksi, jolloin esimerkiksi ydinperheeseen, naisten kokemaan väkivaltaan ja sukupuolten suhteisiin liittyvien ongelmien huomattiin olevan sekä henkilökohtaisia että jaettuja, sukupuoleen ja valtasuhteisiin kytkeytyviä asioita.

Henkilökohtaisuuden ja poliittisuuden yhdistävä feministinen ajattelu on käytännön ja kokemuksen kriittistä pohdintaa. Tässä pohdinnassa esimerkiksi seksuaalisuudella on keskeinen merkitys, sillä se määrää sukupuoli-identifioitumisen kautta niin yksilön paikkaa yhteiskunnassa kuin sitä kokemusta sukupuolesta, johon hän samastuu. Feministisessä teoretisoinnissa käsitellään kokemuksia, jotta naisten elämä voiitaisiin konkreettisesti muuttaa paremmaksi. Näin sukupuolentutkimus ja feministinen teoria ovat välineitä sukupuolta koskevaan tietämiseen ja ne tarjoavat kriittisiä tapoja pohtia, miten esimerkiksi sukupuolten välisiä valtasuhteita tuottavat representaatiot ja tulkinnat tuotetaan.

Yksilön kokemus itsestään erilaisissa asemissa – esimerkiksi vanhempänä, lapsena, heterona, homona, työntekijänä, asiantuntijana tai työttömänä – on aina paikannettu. Paikantumisella tarkoitetaan sitä, että kokemuksemme ja tietomme itsestämme syntyvät aina tiettyssä ajassa ja paikassa, tiettyjen valtasuhteiden ja ehtojen vallitessa. Samalla kun meitä on mahdoton typistää kokemuksiimme, emme voi tiedonhalussamme valita itsellemme mitä tahansa asemaa. Tutkimuksessa tietyt identiteettikategoriat (sukupuoli, rotu, etnisyys, kansallisuus, ikä, luokka, vammaisuus, uskonto, ruumiin koko) saavat tiettyssä tilanteissa enemmän huomiota toisten jäädessä näkymättömiin. On kuitenkin mahdollista saada tietoa niistä prosesseista, joiden kautta kokemukset ja ymmärrys siitä keitä olemme ja miten mahdollisuutemme ovat rakentuneet, tulevat tiedetyiksi ja tulkituiksi.

Feministisessä teoretisoinnissa on kuitenkin kiinnitetty huomiota myös siihen, että kun tuotetaan tietoa naisista yhtenäisenä ryhmänä, naisten väliset erilaisuudet ja valtasuhteet saattavat jäädä huomiotta. Väite, että naiset tuottaisivat sortonsa ja alistamisensa takia ”parempaa” tietoa, perustuu heidän kokemustensa yleistämiselle ja ihannoimiselle (Mohanty 1984). Jos kokemukseen perustuva identiteettipolitiikka arvottaa ja sääntelee kokemuksia, niiden erilaisuuden ja moninaisuuden tunnustaminen pyrkii etsimään ja luomaan yhteisyyttä, uusia ajattelutapoja ja toisenlaista poliittista toimijuutta – valmiuksia toimia niin yksilönä kuin yhteisönä. Teresa de Lauretis (1984) on painottanut, että feministisessä tutkimuksessa ei ensisijaisesti tarkastella kokemuksia omaavia naisia, vaan kyse on naiseuksista, jotka rakentuvat kokemuksissa ja niiden kautta. Kokemusta tutkittaessa syntyy jännite yleistetyn Naisen kategorian ja erilaisten naisten kokemusten välille. Kokemus ei ole tutkimuksessa itsestään selvä tai ennalta tiedetty asia, vaan se on tutkimuksen kohde, jolle esitetään kysymyksiä.

Vaikka sukupuolia ei nykyisin enää kaikissa tilanteissa erotella yksinkertaisesti kahteen, naisiin ja miehiin, on kaksijakoinen sukupuolijärjestelmä vahva yhteiskunnallinen osatekijä esimerkiksi perherakenteissa, työssä, politiikassa ja taiteessa. Jako miehiin ja naisiin sekä rajaa että suo erilaisia elämisen mahdollisuuksia. Tällä jaottelulla on ollut monenlaisia seuraamuksia: se on vaikuttanut naisten mahdollisuuksiin luoda uraa esimerkiksi kirjailijoina, kuvataiteilijoina, ja elokuvantekijöinä

(Parker & Pollock 1981; Battersby 1989). Jaottelu on myös sitonut naisia kotiin, lasten huoltamiseen ja kasvattamiseen sekä pitänyt heitä pois julkisista keskusteluista ja toiminnasta. Se, että edelleen on syytä puhua naisen ja miehen eurosta, eli siitä että miehille maksetaan samasta työstä parempaa palkkaa kuin naisille, on hyvä esimerkki kahteen jakautuvan sukupuolen toiminnasta suomalaisessa yhteiskunnassa.

Samanaikaisesti sukupuoli on myös aikaan ja paikkaan sidottu luokka- ja rotukysymys. Ruumiin läpäiseviä tai siinä kohtaavia voimia on aina useita: yhteiskunnallinen, kulttuurinen, biologinen ja niin edelleen. Yhä enemmän keskustellaan sellaisista ruumiista, jotka eivät selvästi asetu naisen tai miehen kategoriaan vaan niiden väliin tai rajoille. Välitilaan asettuvat ruumiillisuudet, kuten esimerkiksi trans-ruumiit tai feminiiniset lesboruumiit, myös ilmentävät sitä, että käsityksemme ihmisruumista ja seksuaalisuudesta ovat monipuolistuneet. Sukupuolentutkimus pyrkii kyseenalaistamaan kaksijakoisen perusajatuksen, jonka mukaan ruumiillinen oleminen on enemmän naisellista ja järjen ja älyllisen alue pikemmin miehistä (ks. esim. Lloyd 1984). Sukupuoli ei siis yksin määritä ruumiillisuutta – kyse on aina monen tekijän yhteisvaikutuksesta.

### Seksuaalisuus ja halu

Arkiajattelussa seksuaalisuuden ymmärretään liittyvän ruumiillisuuteen, mutta usein tätä suhdetta pidetään luonnollisena ja itsestään selvänä. Ymmärrys seksuaalisuudesta on ollut tiukasti sidoksissa ajatukseen biologisesta sukupuolesta. Sekä biologisen sukupuolen että seksuaalisuuden määritelmät perustuvat argumentaatioon, jossa keskeisiä käsitteitä ovat sukupuoli määrittävät sukusolut, anatomiset tunnusmerkit ja lisääntyminen. Sukupuoli ja seksuaalisuus linkittyvätkin modernissa länsimaisessa ajattelussa toisiinsa ennen kaikkea heteroseksuaalisuuden kautta. Siinä naisten halun ajatellaan kohdistuvan miehiin, kun taas miesruumiin halun ajatellaan kohdistuvan naisiksi määrittyviin ruumiisiin. Seksuaalisuutta ei kuitenkaan voida määritellä tarkasti, tietynlaiseen sukupuolittuneeseen ruumiiseen kuuluvaksi tai sen kautta määrittyväksi. Sukupuoli ja ruumiin sukupuolittuminen ovat monimutkaisia asioita. Seksuaalisuus määrittyy ruumiilliseksi myös siksi, että se liittyy

erilaisiin tuntemuksiin, mielihyvään ja nautintoon. Seksuaalinen ruumiillisuus on myös tuottavaa; se on voima, jota on historian kuluessa pyritty eri tavoin säätämään ja kontrolloimaan.

Seksuaalisuus on läsnä arkipäivässämme lukemattomissa eri muodoissa. Siihen liitetyt mielleyhtymät ja kuvasto näkyvät esimerkiksi päivittäin televisiossa ja lehdissä. Tunnistamme viittaukset erityisesti kuvista, joissa vähäpukeiset, virheettömän kauniit nuoret naiset hymyilevät viettelevästi. Seksistä on tullut myös yhä keskeisempi median markkinointiväline, jonka avulla myydään niin ruokaa, vaatteita, autoja kuin itse mediaa. Seksuaalisuuteen liittyykin arvottomista ja voimakkaita tunteita. Siihen liitetään erilaisia haluja, käytäntöjä ja identiteettejä. Siksi seksuaalisuus on myös vahvasti poliittinen kysymys. Meidän oletetaan löytävän paikkamme maailmassa seksuaalisuuden kautta. Sen, elämmekö homo- vai heteroseksuaalisessa suhteessa, katsotaan määrävän identiteettiämme. Sukupuolen ja seksuaalisuuden määrittävää voimaa on pyritty purkamaan erityisesti niin kutsutussa queer-tutkimuksessa, joka keskittyy tarkastelemaan kriittisesti sukupuolta, seksuaalisuutta ja identiteettejä sekä kyseenalaistamaan niitä säätelviä käytäntöjä (Sedgwick 1990; Butler 1990; Halperin 1990).

Tavat ymmärtää seksuaalisuutta ovat muotoutuneet historian kuluessa. Suhde seksuaalisuuteen länsimaisessa ajattelussa mullistui erityisesti 1950-luvulta eteenpäin, ja 1960-luku nähdään monessa suhteessa vedenjakajana. Niihin aikoihin tutkijat esimerkiksi alkoivat purkaa seksuaalisuuden käsitettä, ja seksuaalisuuden ehdotettiin rakentuvan sosiaalisesti. Ranskalainen filosofi Michel Foucault esittää *Seksuaalisuuden historiassaan* (1998), miten länsimaisen sukupuolimoraalin taustalla vaikuttava kristillinen etiikka sisälsi 1600-luvulta lähtien ristiriitaisia tapoja käsitellä sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta. Yhtäältä sukupuolisuutta pidettiin häpeällisenä asiana, josta oli vaiettava ja joka oli tukahdutettava. Samanaikaisesti sukupuolen synnillisiä vaikutuksia ja ilmenemismuotoja oli seurattava pienimpien ajatusten, muistikuvien ja kuvitelmien sopukoihin tekemällä yksityiskohtaisia synnintunnustuksia. Foucault näkee tämän perinteen vaikuttaneen merkittävästi moderniin länsimaiseen tapaan ymmärtää seksuaalisuus. (Foucault 1998, 19–22.) Foucault kiinnittääkin ajattelussaan huomiota siihen, miten tietyt historiallisesti ja kulttuurisesti muotoutuneet olosuhteet ja tavat tuot-

taa tietoa vaikuttavat ruumiisiin. Osin Foucault'n vaikutuksesta sukupuoli ja seksuaalisuutta on tarkasteltu erilaisten vallan muotojen mahdollistamana.

Nykyisiin käsityksiin seksuaalisuudesta ovat voimakkaimmin vaikuttaneet 1800-luvun puolivälin jälkeen syntyneet seksologia ja psykoanalyysi sekä sukupuolen teoretisointi. Seksologia etsi sukupuolieron ”todellista” merkitystä ja kehitti termejä ja tapoja määritellä ihmisen seksuaalista halua ja suuntautuneisuutta. Seksologian myötä seksuaalisuuden ilmentymiä luokittelevat termit kuten fetisismi, sadismi, heteroseksuaalisuus, homoseksuaalisuus ja biseksuaalisuus yleistyivät nopeasti (Bristow 1997, 13).

Myös psykoanalyysistä levisi arkikieleen käsitteitä ja käsityksiä. Psykoanalyysin myötä syntyi esimerkiksi teoria tiedostamattomasta, jota itävaltalainen lääkäri ja tutkija, psykoanalyysin kehittäjä Sigmund Freud tarkasteli sukupuoliviettien temmellyskenttänä. Merkittävän jalansijan on saanut myös Freudin painottama ajatus, etteivät biologiset vaistot yksin ohjaa tai määritä seksuaalisuutta (Bristow 1997, 65). Toisaalta Freudin kehittämä psykoanalyysi juurrutti ajatteluun käsityksiä siitä, miten lapsen tulee kehittyäkseen käydä läpi tietyt vaiheet, jotka tunnemme oidipaalisena kehitystarinana. Oidipaaliseen kehitystarinaan sisältyy kaavamainen käsitys perhesuhteista ja niiden ylivallasta yksilön seksuaalisuuden kehitymisessä. Psykoanalyttisen teorian mukaan lapsi ihastuu ja rakastuu oidipaalivaiheessa ennen kouluikää vastakkaista sukupuolta edustavaan vanhempaansa. Näin psykoanalyttinen teoria olettaa, että lapsella on heteroseksuaaliset vanhemmat ja myös hänen oma seksuaalinen halunsa noudattaa heteroseksuaalista järjestystä.

Halu on seksuaalisuuden teoretisoinnissa keskeinen käsite, jota ovat määrittäneet psykoanalyttisestä ajatteluperinteestä tulevat käsitykset. Länsimaista arkiajattelua hallitsevassa ajattelutavassa halu käsitetään usein kyltymättömäksi puutteeksi. Näin ymmärrettynä halu on pääosin tiedostamatonta, kätkeytä ja välillistä, jotakin mitä ei voi täysin kielen avulla ilmaista. Halu käsitetään usein hyvin konkreettisesti yksilön ominaisuudeksi, mikä on myös rajoittanut länsimaisia tapoja ymmärtää seksuaalisuus. Kun halua ja seksuaalisuutta ajatellaan yksilökeskeisesti, näkökulmat ovat usein sidoksissa sukupuolen kaksijakoiseen ajatteluun.

Ymmärrys halusta puutteena tekee siitä kielteistä. Sen rinnalle onkin syntynyt vaihtoehtoisia tapoja käsitteellistää halu. Näissä tavoissa puretaan kielteistä ajattelutapaa ja kiinnitetään siihen kriittistä huomiota hallitsevana järjestyksenä, joka säätelee ja vaientaa halua. Esimerkiksi ranskalaisten filosofien Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin inspiroimassa ajattelussa halua ei ymmärretä jonkin puuttuvan kaipaamiseksi tai yksinomaan seksuaalisuuteen liittyväksi, vaan laajemmin, uusia kokemisen ja tuntemisen tapoja tuottavaksi ”elämänvoimaksi” (Conley 2009). Tämänkaltaisessa lähestymistavassa halua ja seksuaalisutta pohditaan keskittymällä tuntemuksiin ja aistihavaintoihin ja siihen, miten ne vaikuttavat toisiinsa.

## **Materiaalisuus, ruumiillisuus ja seksuaalisuus**

Elämä on helppo mieltää lähtökohtaisesti ruumiilliseksi ja materiaaliseksi – synnymme tähän maailmaan kasvettuumme osana toisen ruumista, äidin ruumiin sisällä, elimellisessä yhteydessä häneen. Kehitymme mikroskooppisesta solurykelmästä, vartumme, sairastamme, kukoistamme, vanhenemme, kuolemme ja hajoamme pienen pieniksi osiksi jälleen. Ihmisruumis ei ole itseriittoinen. Se tarvitsee suojaa ja tukea pärjätäkseen, elääkseen. Siksi työstämme materiaa ja työskentelemme sen kanssa, rakennamme, viljelemme, kasvatamme, järjestämme, kehittelemme, kehystämme – luomme. Ruumiillinen oleminen, elämä, on aina yhteistyötä, yhdessä elämistä. Meihin vaikuttaa suuresti, millaisessa materiaalisessa ympäristössä, ruumiissa ja suhteissa elämme.

Ymmärrys elämän ruumiillisuudesta ja materiaalisuudesta tai ruumiin sukupuolittuneisuudesta ja seksuaalisuudesta ei ole itsestäänselvyys. Ihmisruumiin materiaalisuutta on erityisesti viime vuosikymmenen kuluessa pyritty pohtimaan uusilla tavoilla (Alaimo & Hekman 2008; Coole & Frost 2010; Barrett & Bolt 2013). Toki tällä niin kutsutulla materiaalisella näkemyksellä on pitkä historia, jonka voi ulottaa esimerkiksi läpi läntisen filosofian historian muun muassa sellaisiin 1900- ja 2000-luvun taitteen feministifilosofoihin kuin Sara Ahmed, Rosi Braidotti ja Elizabeth Grosz. Sukupuolentutkimukselle ruumiillisuus, materiaalisuus ja seksuaalisuus ovat aina olleet ydinkysymyksiä. Ruumiillisuuden femi-

nistisessä tutkimuksessa keskeisellä sijalla ovat olleet kysymykset siitä, miten sukupuoli ja ruumista määritellään. Nykyään huomiota pyritään kiinnittämään myös enemmän siihen, miten ymmärrämme luonnon ja olemassaolomme monimutkaiset materiaaliset suhteet (Kirby 2008; Alaimo 2008). Materiaalisuuden ja seksuaalisuuden kytkösten avaaminen feministisestä näkökulmasta on sekä perusteltua että haastavaa: tulisiko kliseistä kytköstä naisten, naisellisuuden ja ruumiillisuuden välillä ensisijassa kritisoida, vai pitäisikö se nähdä voimavarana?

Feministinen taide ja sen tutkimus käsittelevät edellä esiin tuotuja sukupuolen, ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden kytköksiä. Perinteistä asetelmaa, jossa mies hallitsee kuvaa naisesta, on havainnollistettu feministisessä ja muussakin valtasuhteet tiedostavassa kuvallisen kulttuurin tutkimuksessa käyttämällä esimerkkinä 1500-luvun alusta olevaa saksalaisen Albrecht Dürerin puupiiirrosta perspektiivikoneen toiminnasta (Berger 1972; Alpers 1982; Betterton 1987; Nead 1992; Seppänen 2001; Kontturi 2006) (kuva 1). Piirroksen asetelma on kaksijakoinen. Kuvatilan jakaa kahteen perspektiivi eli tähystysristikko, jonka läpi miestaiteilija tai piirtäjä tarkastelee makaavaa puolialastonta, osin kankaaseen verhottua naista. Ristikon avulla piirtäjä siirtää naisruumiin hallitusti – keskeisperspektiivin mukaisesti – paperilleen. Näin katsominen määrittyy hallinnan teknologiaksi, jonka subjekti, tekijä, on mies ja objekti, kohde, on nainen.



Kuva 1. Albrecht Dürer: *Perspektiivikone*.

Lähde: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:DURER2.png>.

Taidehistorioitsija Lynda Neadin (1992, 11) tulkinnessa korostuu vastakkainasettelu ”miehen” kulttuurin ja ”naisen” luonnon välillä: mies piirtää ruumiillisen naisen kulttuuriksi. Nead kirjoittaa, että miehisen tarkkailun alla makaava nainen muistuttaa paitsi alastonmalliluokkien myös gynekologin vastaanoton valta-asetelmista. Hänen mukaansa taide (sisältäen pornografian) ja lääketiede ovatkin ne kaksi diskursssia, jotka historiallisesti vahvimmin alistavat naisruumiin tarkastelun ja hallinnan kohteeksi. Foucault on *Seksuaalisuuden historiassa* (1998) tarkastellut osuvasti nimenomaan lääketiedettä hallinnan diskursseina. Nead toteaa kuitenkin, että joka tilanteessa on yleensä lopulta kohta, jossa konventiot murtuvat. Hän korostaa, että tietoisuus alistavista rakenteista on tärkeää. Kun tuntee keskustelun säännöt, ne voi kyseenalaistaa ja rikkoa, mikä avaa mahdollisuuden toisenlaisten naisruumiin kuvien tuottamiselle.

Esimerkkejä konventioiden murtumisesta löytyy feministisestä taiteesta useita, mutta tässä yhteydessä tarkastellaan seuraavaksi Annie Sprinklen performanssitaiteetta. Sprinkle on yhdysvaltalainen pornotähti, prostituoitu, seksuaalikouluttaja ja taiteilija sekä seksuaalisen toimijuuden radikaali puolestapuhuja. Hänen taiteensa kyseenalaistaa moninaisesti sen perinteisen ajatuksen, että miehen tekemä kuva naisesta olisi taiteen prototyyppi. Sprinkle on aktiivinen toimija, ei passiivinen miehisen katseen kohde. Työssään Sprinkle kyseenalaistaa tarkoituksellisesti asetelman, jossa nainen on miehisen katseen passiivinen, usein häveliäs kohde. Hän ei kuitenkaan käänneä asetelmaa vain ylösalaisin, vaan pyrkii problematisoimaan sitä monimutkaisemmin.

Esimerkiksi teoksessaan *Pin-up-kuvan anatomia* (useita versioita, alkuperäinen 1984) Sprinkle käsittelee pin-up-poseerauksen materiaalisia osatekijöitä (kuva 2). Postikorttinakin laajalle levinneessä kuvassa Sprinkle poseeraa pin-up-konventiot täyttään korsetissa, korkeakorkoisissa nauhasaappaissa, sukkanauhoissa ja pitkissä käsineissä, punatut huulet törrollään. Käsin kirjoitetut, kokemukseen perustuvat kommentit kehystävät Sprinklen ruumista ja jakavat sen hallittaviin osasiin samaan tapaan kuin perspektiiviristikko Dürerin piirustuksessa valottaen ruumiin hallinnan teknologioita. Kommentit selvittävät usein, miten jokin pin-up-efekti on saavutettu, ja ottavat siten mukaan käyttäjän



Photo: von Annie Sprinkle

## ANATOMY OF A PIN UP PHOTO:



Kuva 2. Annie Sprinkle: *Pin-up-kuvan anatomia* (1984/2006).

Lähde: <https://www.pinterest.com/janisharvey/annie-sprinkle/>

ruumiillisen näkökulman, joka on feministisessä taiteessa usein tärkeä. Esimerkiksi pitkävirtisten saappaiden solmiminen on vienyt miltei 20 minuuttia, ja Annie on tarvinnut siihen apua, koska kireä korsetti estää kumartumisen. Kuvassa listataan myös muita ruumiillisia seuraamuksia: ”jalkani tappavat minut”, ”en voi kävellä ja tuskin edes nilkuttaa”, ”lämpörullat ovat polttavan kuumat ja aiheuttavat hiusten haaroittumista”. Mukana on niin ikään ruumiin hallinnan vinkkejä: ”rinnat ovat todelliset mutta roikkuvat, liivit kohottavat rinnat”; ”rintaliivit ovat koon liian pienet, jotta rinnat näyttäisivät isommilta”.

Listauksen lisäksi kuvan oikeassa alakulmassa on toteamus: ”huolimatta tästä kaikesta olen seksuaalisesti innoissani ja minusta tuntuu upealta”. Toteamus erottuu muista huomioista, koska se on tähdelä merkitty, ja sen monitahoista luonnetta on korostettu asettamalla se sulkumerkkien sisään. Teos ensisijaistaa ruumiin hallinnan diskurssin ja kriittisen näkökulman mutta väläyttää myös seksuaalisen nautinnon tuntemuksia ja halua poseerauksen osatekijöinä.

Googlaamalla Sprinklen kriittistä pin-up-teosta kuvahauulla siitä löytyy helposti ruudun täydeltä erilaisia versioita. Jos sen sijaan etsii googlaamalla kuvia Sprinklen liveperformansseista tai kuuluisista pornofilmeistä, tulos on huomattavasti heikompi. Syy tähän on formaatissa: massatuotetut painokuvat leviävät helpommin, kun taas liikkuvan kuvan työstäminen vie aikaa ja kuva-oikeuksienkin suhteen ollaan tarkempia. YouTube ei ole Googlen kuvahakua anteliaampi, jos pyrkimyksenä on havainnollistaa Annie Sprinklen taiteen sellaista puolta, jossa nautinto ja toimijuus ovat hallintaa ja kielteistä kritiikkiä keskeisemmässä osassa. *Post Porn Modernism* -performansseissaan (alk. 1990) Sprinkle esiintyy puolittaisessa makuuasennossa vartalon peittona vain sukat, sukkanauhaliivit sekä korkokengät. Sprinkle luennoi naisen anatomiasista, samalla kun osallistujat saavat tarkastella hänen vaginaansa Sprinklen pitelemän gynekologisen peilin sekä katsojille ojennettavan taskulampan avulla. Yleisö saa siis tulla hyvin lähelle, mutta myös etäisyyden päästä tarkkailuun annetaan mahdollisuus. Performansseihin kuuluu myös orgasmiin etenevää masturbaatiota, useimmiten myös ejakulointia, josta Sprinkle on kuuluisa pornoelokuvan historiassakin (*Deep Inside*, 1973). Erot painokuvan ja liikkuvan kuvan levinneisyydessä pane-

vat pohtimaan myös kulttuuristen rakenteiden pitävyyttä: onko edelleen niin, että naisen ruumiillinen ja seksuaalinen toimijuus nähdään mieluummin hallitussa muodossa kuin dynaamisena ja nauttivana?

Siinä missä materialistisen feminismin perinne painottaa rakenteellisen kritiikin tärkeyttä eli sitä, miten meidän tulisi tunnistaa alistavia ja rajoittavia tekijöitä, niin kutsuttu uusmaterialistinen tutkimusote tarttuu myönteisemmin siihen, miten taiteessa on aina kyse *uusista* mahdollisuuksista. Uusmaterialistinen näkökulma korostaa taiteen ainutkertaista tapahtumallisuutta. Jokainen taidetapahtuma on ainutkertainen kokonaisuus, ja sen tekijät ovat muuttuvia ja muutoksen tilassa. Esimerkiksi eri performansseissa katsojia on läsnä eri määrä, he liikkuvat tilassa eri tavoin, tapahtumapaikka ei ole sama, performoija on ruumiiltaan kankeampi, nautinto pienempi. Siten tapahtumat eivät voi toistaa rakenteita: jokin muuttuu aina. Taide on liikettä ja muutosta. (Barrett & Bolt 2013; Kontturi & Tiainen 2007.) Tästä huolimatta uusmaterialismi ei unohda rakenteiden merkitystä tai väitää, ettei historialla olisi väliä. Uusmaterialistinen tutkimus pyrkii havainnollistamaan taidetapahtumaa havainnoimalla sitä mahdollisimman moniulotteisesti eikä keskittymällä vain yhteen osatekijään, kuten esimerkiksi historiallisiin rakenteisiin tai seksuaalisten määritelmien ehtoihin. Myös tapahtuman erityinen oma olemus on tärkeässä osassa. Näin performanssin tutkimuksessa painottuu esimerkiksi se, miten ruumiit liikkuvat ja toimivat tilassa ja miten ne ovat muuttuvissa suhteissa toisiinsa, eikä ainoastaan se, mikä on performanssin aihe tai mihin keskusteluihin se liittyy.

Uusmaterialistinen ote painottaa myös taidetapahtumien ruumiillisuutta ja affektiivisuutta, eli sitä millä tavalla ne vetoavat katsojaansa. Affekteilla tarkoitetaan tässä yhteydessä vaikuttamista ja vaikutetutuksi tulemistä. Uusmaterialismi ei siten rajoitu ainoastaan performatiivisen, korostetusti ruumiillisen ja prosessuaalisen taiteen tutkimiseen, vaan paneutuu yleensä ottaen siihen, miten taide tapahtuu. Kehystetty öljyvärimaalaus tai konventioiltaan raskas klassinen laulu voivat yhtä lailla avautua tapahtumiksi ja uutta tuottaviksi yhteisteoksiksi (Kontturi 2010; Tiainen 2007). Näin esimerkiksi maalaus syntyy muun muassa maalin aineellisen koostumuksen, siveltimen vetojen rytmin, teknisten konventioiden, taiteilijan ja kenties mallinkin ruumiiden kohdatessa.

Performanssitutkija Rebecca Schneiderin (1997, 53–65) havainnot Sprinklen performanssista ottavat huomioon materiaaliset osatekijät monessa suhteessa. Schneider kirjoittaa kiinnittäneensä huomionsa voimakkaimmin katsojuuteen liittyviin valtasuhteisiin mutta samalla myös katsojan position suomiin mahdollisuuksiin. Sprinkle tarkastelee itseään gynekologisen peilin kautta ja tarjoaa muille tämän intiimin, mutta samalla valtasuhteiden läpäisemän katsojuuden. Masturbaation myötä sykkivää, elävää kohdunsuuta tarkastellaan peilin ja taskulampun avulla performanssitilassa sekä taiteilijan että muun yleisön katseen alla, ei suljettujen ovien takana tai yksityisyydessä. Kaikki läsnä olevat ruumiit vaikuttavat performanssin etenemiseen ja yhteiseen kokemiseen. Kaksiulotteisen kuvan sijaan kyseessä on elävä tapahtuma moninaisina osatekijöineen. Performanssi korostaa taiteilijan toimijuutta – hänen ruumiinsa ei ole passiivinen kohde vaan nauttiva, liikkuva kokonaisuus. Liikkuvuus ja prosessimaisuus painottuvat, kun Sprinkle käy läpi elämäänsä ja uraansa, pornotähdestä seksivalistajaan ja shamaaniudesta prostituutioon ja edelleen lapsuuteensa Ellen Steinberginä. Schneiderin tulkinnassa Sprinklen ruumis liikkuu myös taideviittausten maailmassa: hän on modernin taiteen ikoni ja kulmakivi, huora ja prostituoitu. Sprinklen performanssin voi nähdä kriittisenä versiona Gustave Courbet'n maalauksesta *Maailman alkuperä* (1866), jossa naisen haarat ovat avoinna miehelle katseelle ja kuvarajaus paljastaa vain olennaisimman jäsenten ja ylävartalon leikkautuessa pois (Schneider 1997, 62–64). Annie Sprinkle ei kuitenkaan ole kuka tahansa nimetön maalauksen tai piirroksen nainen, vaan lihaa ja verta oleva seksuaalinen ihminen historioineen ja tulevaisuuksineen.

Siitä huolimatta, että Sprinklen taiteessa on kulttuuristen viittausten muodossa nähtävissä naisruumiin hallinnan kritiikki, hän korostaa itse ”seksipositiivisuutta” eli ruumista nautinnon, ilon ja toimeentulonkin lähteenä, mutta myös hengellisen, kosmisenkin, kokemuksen tyyssijana (Schneider 1997, 64–65). Sprinklen termi kuvatulle ruumiillisen halun avoimelle ja alati muuttuvalle kohdentumiselle on morfoseksuaalisuus. Sprinklen työssä elämä, porno, prostituutio ja taide kytkeytyvät toisiinsa ja saavat jokaisessa yksittäisessä performanssissa uuden tilanteisen muotonsa. Näin ajateltuna sellainen konventionaalinen ajatus, että

taide olisi kuva tai heijastuma eletystä elämästä, ei ole toimiva. Taide ei ole toisarvoista suhteessa elämään, eikä se vain kuvita teorioita. Esimerkiksi edellä käsitellyssä *Post Porn Modernism* -performanssissa taide ei heijasta tai peilaa Sprinklen vaginaa sellaisena kun se on. Katsomistapahtuma kuvineen, teksteineen, katsomisen välineineen ja tilanteisine rajoitteineen mahdollistaa uudenlaisen havainnon, ymmärryksen ja kokemuksen.

## Ero, toiseus ja kulttuuriset tekstit

Taiteen ja populaarikulttuurin tekijät ja heidän elämänsä kiinnostavat kulttuurin kuluttajia. Tekijöiden elämään keskittyvällä elämäkerrallisella tutkimuksella on ollut ja on yhä vankka asema taiteentutkimuksessa. Ennen 1970-lukua tutkimuksen kohteeksi valitut tekijät olivat enimmäkseen miehiä, ja tuolloin feministisessä tutkimuksessa alettiinkin pohtia sitä, kuka tai mikä voi olla tekijä: Miksi tekijät ovat enimmäkseen miehiä? Mitä tekemistä sukupuolella on taiteen tekemisen kanssa? Kumpi merkitsee enemmän, tekijän omat vai vastaanottajan tulkinnat teoksesta? Tekijyyttä on pohdittu erityisesti kirjallisuudentutkimuksessa mutta myös muussa feministisessä taiteentutkimuksessa.

Englantilainen kirjailija, kirjallisuuskriitikko ja feministi Virginia Woolf pohti tekijyyttä jo vuonna 1929 ilmestyneessä teoksessaan *Oma huone* (*A Room of One's Own*). Hänen kuuluisan teesinsä mukaisesti naisella on oltava rahaa ja oma huone, jos hän aikoo kirjoittaa. Sukupuolentutkimuksen kiinnostus tekijyyteen koskee muun muassa juuri Woolfin esiin tuomaa ongelmaa siitä, kuka voi olla tekijä. Tekijän nimi ohjaa edelleenkin sitä tapaa, jolla arvotamme, luemme, kuuntelemme ja koemme kulttuurin tuotteita.

Tekijätutkimusta kohtaan tunnetut ennakkoluulot kiteytyivät 1960-luvulla julkaistuissa kirjallisuudentutkija Roland Barthesin (1993) ja filosofi Michel Foucault'n (1980) teksteissä, joissa julistettiin tekijän kuolemaa. Nämä ennakkoluulot koskivat ensi sijassa käsitystä tekijästä teostensa merkitysten alkuperänä. Tätä ajatusta alettiin kyseenalaistaa ymmärtämällä tekijä tietystä ajasta ja paikasta ja tietystä kulttuurissa toimivaksi henkilöksi. Foucault'n ja Barthesin tekstien sisältämät teesit ei-

vät ole täysin vakuuttaneet feministitutkijoita, jotka ovat kiinnittäneet huomiota siihen seikkaan, että tekijän kuolemasta alettiin puhua juuri silloin, kun tekijyys vasta tuli naisille mahdolliseksi (Miller 1988, 106; Waugh 1989, 1–6; Broude & Garrard 1992). Tekijän ”kuolemaa” koskevasta keskustelusta onkin ollut naistekijöille sekä haittaa että hyötyä (Kosonen 1996, 12–13). Tekijän kuoleman puolesta puhuu se, että taiteilijaneroksi ymmärretty maskuliininen ”Tekijä” on sulkenut naiset ja muihin vähemmistöihin kuuluvat tekijät pois arvostettujen ja merkittäviksi ajateltujen tekijöiden joukosta. Toisaalta kuitenkin naistekijöillä ja muilla marginalisoiduilla ryhmillä ei ole historiallisesti ollut samanlaisia asemaa taiteen ja kulttuurin tekijöinä kuin miehillä. Kirjallisuudentutkija Nancy K. Miller (1988, 106) onkin todennut, että postmoderni päätös tekijän kuolemasta ei välttämättä pidä paikkaansa naisten kohdalla, sillä se sulkee ennen aikaisesti pois kysymyksen naisten toimijuudesta. Feministisessä tutkimuksessa on olennaista nähdä naiset myös taiteen tekijöinä. Feministisen taiteentutkimuksen yksi keskeinen linja onkin ollut (nais)tekijyyden kartoittaminen ja sen määrittäminen uusilla tavoilla (Kurikka 2006, 15). Seuraavat säkeet julistavat, että tekijän sukupuolella on väliä. Naisista ei ollut tullut Tekijöitä samassa merkityksessä kuin miehistä siihen mennessä, kun tekijän kuolemaa alettiin julistaa.

Jos tiedät elokuvan olevan naisen tekemä,  
 älä ohita tätä tietoa olankohautuksella.  
 Joskus oli hyödyllistä väittää,  
 että teos edustaa yksin itseään ja todeta,  
 että katso siis tekstiä.  
 Nyt se on hevonnaskaa.  
 Käytä sitä, minkä tiedät.<sup>1</sup>

Barbara Halpern Martineau (1973, 36; sit. Smelik 1995, 31)

Miksi tekijyyttä tulisi sitten yhä edelleen pohtia? 1990-luvulla taiteentutkimuksen piirissä alettiin puhua tekijän paluusta. Tekijä ei kuitenkaan palannut taiteentutkimuksen kentälle samanlaisena kuin hän oli kuollessaan. Kun tekijöistä on kiinnostuttu uudelleen, on tarkastel-

tu uudenslaisia tekijöitä. Esimerkiksi musiikintutkimuksessa säveltäjien lisäksi myös muusikoita on tutkittu tekijöinä, jolloin huomiota on kiinnitetty taiteen tekemisen prosesseihin olemuksellisiksi ja jähmeiksi ymmärrettyjen musiikkiteosten sijasta.

Taide- ja kulttuurikaanon merkitsee kahta asiaa: taideteoksia, joita pidetään erityisen arvovaltaisina, tärkeinä tai parhaina, sekä taiteellisen kuvaamisen tai ilmaisun sääntöjä, mittasuhteita tai kaavoja. Taide- ja kulttuurikaanon on toisin sanoen eräänlainen kulttuurinen malli tai ohje siitä, minkälaisia taideteoksia kulttuurissamme eniten arvostetaan. Toisaalta kulttuurit sisältävät monenlaisia kaanoneita liittyen esimerkiksi erilaisiin kulttuurin lajeihin. Kaanonit myös muuttuvat ja syntyvät uusia kaanoneita. Kaanoneiden rakentamisessa on kuitenkin aina kysymys yhdenmukaistavista käytännöistä, samankaltaisuuksien (teema, rakenne, aiheet, kieli) hakemisesta ja erojen hävittämisestä. Lisäksi kanonisointiprosessit kytkeytyvät usein kiinteästi kansakunnan rakentamiseen, hahmottamiseen ja määrittelymiseen. Koska kaanon perustuu samuuteen ja yhdenmukaisuuteen, on sen ulkopuolelle aina jäänyt teoksia ja kirjailijoita. Seuraavaksi tarkastellaan esimerkkien avulla sitä, miten kaanon muodostuu ja mitkä tekijät vaikuttavat sen muodostumiseen.

Kaanoniin valikoituu vain osa kirjoitetusta kirjallisuudesta. Esimerkiksi Sofi Oksasen romaani *Pubdistus* (2008) kanonisoitui nopeasti osaksi suomalaisen kirjallisuuden parhaimmistoa. Romaani sai lähes yksinomaan kiittävän vastaanoton eli kriitikot pitivät teosta yksimielisesti hyvänä tai jopa mestarillisena. Ilmestymisvuonnaan *Pubdistus* sai Suomen arvostetuimman kirjallisuuspalkinnon Finlandian ja heti seuraavana vuonna niin ikään arvostetun Runeberg-palkinnon. Näin siitä tuli ensimmäinen suomalainen romaani, joka voitti molemmat edellä mainitut palkinnot. Käännösten jälkeen romaani sai Pohjoismaiden neuvoston ja Euroopan kirjallisuuspalkinnon. Vaikka Oksasen *Pubdistusta* ja sen saama huomiota voidaan pitää poikkeuksellisena, se havainnollistaa onnistuneesti kaanonin muodostumiseen ja rakentumiseen liittyviä mekanismeja. Kaanon rakentuu valintojen ja toiston avulla. Taiteellisten teosten saama huomio mediassa, kriitikien sävy ja arvostus sekä palkintojen ja huomionosoitusten määrä vaikuttavat yksittäisen

teoksen kanonisointiin. Mikäli vielä kirjallisuudentutkijat kiinnostuvat teoksesta ja ryhtyvät kirjoittamaan teoksesta tutkimusta, saa teos vähätellen aina vain perustellumman ja vankemman aseman kaanonissa.

Suomalaisen kirjallisuuden kaanon oli vielä 1900-luvun alussa voittopuolisesti miehinen. Kirjailija oli mies, ja naisia kirjailijoina vähäteltiin ja ohitettiin sukupuolensa takia. Koska myös kirjallisuuskriitikot, kustannustoimittajat ja kirjallisuudentutkijat olivat pääsääntöisesti miehiä, on selvää, että sukupuoli vaikutti olennaisesti kirjallisuuden kaanonin muodostumiseen. Tällaista vinoutumaa kaanonissa ryhdyttiin korjaamaan 1980-luvulla feministisen aatteen vanavedessä, kun naistutkijat alkoivat etsiä kaanonin ulkopuolisia ”aarteita”. Tällöin he huomasivat, että naisten kirjoittamaa kirjallisuutta on ollut aina runsaasti, mutta se on jäänyt kaanonin ulkopuolelle. Suomessa julkaistiin ensimmäinen naiskirjallisuuden historia ”*Sain roolin johon en mahdu*”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja* (Nevala 1989), jossa naisten kirjoittaman kirjallisuuden pitkä traditio nostettiin esiin.

Koska kirjallisuutta pidetään kansakunnan yhtenä muistivarantona ja kirjallisuuteen kerroksellistuu eri tavoin kansakunnan historia, liittyy kirjallisuuden kanonisointiin myös ääneen lausumattomia ihanteita ja taustalla vaikuttavia aatteita kuten kansallisuusaate. Suomea ja kuvaa suomalaisuudesta kuviteltiin kirjallisuudessa jo ensimmäisessä suomenkielisessä romaanissa, Aleksis Kiven *Seitsemässä veljeksessä* (1870), jossa naiselle jää päähenkilöiden äidin tai vaimon sivurooli. Kansallinen kehys rajaa monissa kanonisoiduissa klassikoissa naisen roolin lähinnä miehen tukijaksi eikä itsenäiseksi toimijaksi.

Kirjallisten kaanoneiden uudelleenarviointi on jo käynnissä, mutta se ei välttämättä aina näy kritiikeissä eikä vallitsevissa tavoissa arvioida kirjallisuutta jonkun tietyn kansallisen kehysten sisällä. Tämän päivän esimerkkinä voi pitää keskustelua niin sanotusta maahanmuuttaja- tai vähemmistökirjallisuudesta. *Helsingin Sanomien* esikoiskirjailijapalkinnon vuonna 2010 voittaneen slovakialais-suomalaisen kirjailija Alexandra Salmelan romaani *27 eli kuolema tekee taiteilijan* asetettiin samana vuonna myös Finlandia-ehdokkaaksi. Ehdokkuuden jälkeen kävi ilmi, että palkinto voidaan myöntää vain Suomen kansalaiselle, eikä Salmelalla ollut Suomen kansalaisuutta. Tapaus nostatti mediakohun,



mutta Suomen kirjasaatiön hallitus päätti pitää voimassa kirjailijan ehdokkuuden Finlandia-palkinnon saajaksi. Niinpä Salmelasta muodostui eräänlainen ennakkotapaus: palkinnon sääntöjä muutettiin, ja se voidaan nykyisin myöntää myös sellaiselle henkilölle, jolla ei ole Suomen kansalaisuutta. (Löytty 2013.)

Kaanonin perustuminen samuuteen ja yhdenmukaisuuteen aiheuttaa siis monenlaisia ongelmia. Ero käsitteenä kantaa usein negatiivista latausta ja sulkee ”erilaiset” tekijät kaanonin ulkopuolelle. Kautta historian ihmisiä on ryhmitelty ja luokiteltu sukupuolen, yhteiskuntaluokan, etnisyyden ja kielen mukaan. Kulttuurintutkija Edward Said (2011) korostaa, ettei taidekaan sisällä ikuisia totuuksia, vaan sen tekstit ovat ”maailmallisia” siten, että ne ovat sidoksissa tiettyihin historiallisiin ja kulttuurisiin tilanteisiin ja ilmiöihin. Seuraavassa tarkastellaan erilaisten sosiaalisten ja kulttuuristen erojen ilmenemistä Charlotte Brontën teoksessa *Kotiopettajattaren romaani* (*Jane Eyre*, 1847) ja Jean Rhysin romaanissa *Siintää Sargassomeri* (*Wide Sargasso Sea*, 1966). Lopuksi pohditaan erojen ja toiseuden merkitystä nykytodellisuudessa ja siihen sidoksissa olevissa kulttuurisissa teksteissä.

Toiseus on keskeinen käsite sekä feministisessä että jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa. Sen pohjana on käsitys erosta minän ja toisen, meidän ja muiden välillä. Ranskalainen kirjailija ja filosofi Simone de Beauvoir esittää teoksessaan *Toinen sukupuoli* (*Le deuxième sexe*, 1949), että sukupuoli määrää aseman yhteiskunnallisessa valtahierarkiassa siten, että nainen on toissijaisessa asemassa suhteessa mieheen. Maailmankirjallisuuden suuret klassikot ovat pääsääntöisesti miesten kirjoittamia, ja vielä monet 1800-luvun eurooppalaiset naiskirjailijat julkaisivat teoksensa miehen nimellä. Näin teki myös Charlotte Brontë, jonka *Kotiopettajattaren romaani* esittää minäkertojan kehityksen hyljeksitystä orpotyöstä varakkaan herra Rochesterin vaimoksi. Aikaisemmat kehitysromaanit olivat seuranneet nuorten miesten pyrkimyksiä löytää paikkaansa maailmassa, ja feministinen tutkimus onkin syystä kiittänyt Brontën romaania siitä, että se nostaa etualalle naisen kehityksen. Ajankohdan huomioon ottaen on ymmärrettävää, että naisen kehityskaaren huipentuma oli avioliitto rikkaan yläluokkaan kuuluvan miehen kanssa.

*Kotiopettajattaren romaanin* päähenkilö Jane on valkoinen eurooppalainen nainen, jonka ulkonäkö ja äly luovat voimakkaan vastakohtan herra Rochesterin ensimmäiselle, Karibialta tuodulle vaimolle, joka elää teljettynä englantilaisen herraskartanon ullakolle. Nähdessään naisen Jane kammoksuu outoa hahmoa, joka on kaikin tavoin erilainen kuin hän itse.

Tulimme ikkunattomaan huoneeseen, jota valaisi takassa palava tuli ja katosta ketjuissa riippuva lamppu. Grace Poole istui kumartuneena tulen ääressä valmistamassa ilmeisesti jotain ruokaa paistinpannussa. Huoneen perällä hämärässä kuljeskeli jokin olento edestakaisin. Oli mahdotonta päästä heti selville siitä, oliko se eläin vai ihminen. Se näytti ryömivän nelinkontin Murahdellen ja ärähdellen kuin jokin villieläin, mutta sillä oli vaatteet yllä ja eläimen harjaa muistuttava tuuhea tumma, harmahtava tukka roikkui sen kasvoilla. (Brontë 2008, 350.)

Jane ei tunnista edeltäjänsä naiseksi eikä ole edes varma, onko tämä ihminen vai eläin. Hänen kannaltaan mielisairas karibialaisvaimo on kuitenkin tärkeä siksi, että se estää toivotun avioliiton kartanon isännän kanssa. Romaanin onnellinen loppu onkin mahdollinen vasta sen jälkeen kun ”hullu nainen ullakolla” syyttää talon tuleen ja menehtyy liekkeihin.

Siirtomaiden itsenäistyminen 1900-luvulla toi kirjallisuuteen uusia teemoja. Eräs tällainen kaunokirjallisuuden uusi ulottuvuus on vastakertomuksien kirjoittaminen eurooppalaisille klassikoille. Näihin kuuluu myös brittiläis-dominicalaisen Jean Rhysin romaani *Siintää Sargassomeri*, joka kirjoittaa uudelleen *Kotiopettajattaren romaanin* ensimmäisen vaimon näkökulmasta. Rhys oli itse ”valkea kreoli”, hänen isänsä oli walesilainen lääkäri ja äitinsä skottilais syntynyt kreoli. Rhys halusi antaa äänen Brontën teoksen oudolle, eläintä muistuttavalle olenolle. Kirjoissa esiintyvät paikkojen ja henkilöiden nimet ilmaisevat selvästi kytköksen teosten välillä. Rhysin romaanin keskushenkilönä on englantilaisen Janen sijaan herra Rochesterin Karibialta kotoisin oleva kreolivaimo, Antoinette. Tapahtumat sijoittuvat suureksi osaksi Antiguan saarelle 1830-luvulla, jolloin orjuus lakkautettiin ja valkea kreolieläimiä osittain menetti yhteiskunnallisen valta-asemansa. Romaa-

nin loppuosa kuitenkin kertoo Antoinetten kokemuksista englantilaisen herraskartanon ullakolla.

Vain minä tiedän, miten kauan olen ollut täällä. Öitä ja päiviä ja päiviä ja öitä, niitä valuu sadoittain sormieni lomitse. Mutta ei sillä ole väliä. Aika ei merkitse mitään. Sellainen mitä voi koskettaa ja pitää kädessään niin kuin punainen pukuni, sellainen merkitsee. Missä se on? Hän nyökäytti päätään kaappia kohti, ja hänen suupielensä painuivat. Heti kun väänsin avainta näin sen riippuvan siinä, tulen ja auringonlaskun väriseinä. Hehkuvien kukkien värisen. Jos ihminen haudataan hehkuvanvärisen puun alle, hänen sielunsa kohoaa ylös kun puu kukkii. Kaikki haluavat sitä, minä sanoin. (Rhys 1968, 197.)

Keskeinen ero teosten välillä on näkökulman vaihdos, joka tuo esiin Antoinetten ajatukset ja tunteet. Näin hän ei jää lukijalle vain oudoksi, ja kuolema tulipalossa on loppuratkaisuna traaginen.

Brontën *Kotiopettajattaren romaanissa* miehen yhteiskunnallinen hallitsevuus on selviö, mutta sitä tasoittaa naisen nouseminen sekä kertojaksi että päähenkilöksi. Viktoriaanisen ajan hengessä miehen toimikenttänä ovat talous ja suhteet ulkomaailmaan ja naisen alueena koti, uskonto ja moraali. Romaanin onnellisen lopun voi myös nähdä kuvitteellisena ratkaisuna sukupuolten väliseen epätasa-arvoon. Rhysin *Siintää Sargassomeri* nostaa etualalle erilaiset identiteetin rakentumiseen vaikuttavat tekijät. Rodun, yhteiskuntaluokan, kansallisuuden ja sukupuolen lisäksi kreolivaimon karibialainen tausta merkitsee erilaisuutta suhteessa uskontoon ja seksuaalisuuteen. Romaani osoittaa myös, että Antoinette on etnisen taustansa ja perheen köyhtymisen tähden Karibialakin ”toinen”, mutta vasta Englannissa hänet suljetaan lopullisesti ”meidän” ulkopuolelle.

Klassikoksi muodostuneessa teoksessaan *Orientalismi* (2011) (*Orientalism*, 1978) Edward Said käsittelee toiseuttamista tärkeänä eurooppalaisen identiteetin määrittelyn osana. Itään eli orienttiin liitetyt mielikuvat sisältävät juuri niitä puolia, joita länsimainen ihminen ei ole halunnut nähdä itsessään, kuten epärationaalisuus ja joutilaisuus. Stereotyyppeihin liittyvät myös erilaiset fantasiat, jotka voivat olla samalla kauhistuttavia ja puoleensavetäviä. Stereotyyppioihin pohjautuvalla ajat-

telulla on Euroopassa rakennettu mielikuvia itämaisten tai afrikkalais-syntyisten naisten aistillisuudesta erona pohjoisen pallonpuoliskon ”vii-leisiin” naisiin nähden, tai vastaavasti tulkittu eri kulttuureista tulevat miehet naismaisiksi tai lapsenomaisiksi suhteessa pohjoisten ja läntisten kulttuurien ”miehekkäisiin” miehiin. On merkillepantavaa, että toiseut-tavien stereotyyppien luomiseen ja ylläpitämiseen liittyy käsitys kiin-teistä ja pysyvistä ryhmäidentiteeteistä. Vaikka ihonväriin pohjautuva toiseuttaminen on osittain antanut kirjallisuudessa tilaa näkemykselle kulttuurisista eroista, on kummankin näkemyksen pohjana usko muut-tumattomiin ja selkeisiin eroihin eri ihmisryhmien välillä.

Jälkikoloniaalinen taiteentutkimus kiinnittää huomiota kolonia-lismin ja imperialismin vaikutuksiin globaalistuvassa maailmassa aina nykypäivään asti. Jälkikoloniaalisessa kirjallisuudessa on nähtävissä kolmenlaisia pyrkimyksiä. Ensinnäkin tarve kirjoittaa oman maan ja siirtomaiden historia ja kulttuuri uudelleen merkitsi länsimaisten klas-sikkoteosten uudelleenkirjoittamista toiseutettujen henkilöhahmo-jen näkökulmasta. Tästä esimerkkinä on *Kotiopettajattaren romaanin* kirjoittaminen kreolivaimon näkökulmasta tai Daniel Defoen *Robin-son Crusoen* (1719) uudelleenkirjoittaminen siten, että keskushenkilö onkin Crusoen palvelija, Perjantai (Michel Tournier: *Robinson ja Per-jantai*, 1971). Toisena pyrkimyksenä on ollut siirtomaiden oman kult-tuurisen tradition jäljittäminen ja hyödyntäminen. Kolmanneksi viime vuosisadan loppupuolella kirjallisuudessa alettiin enenevässä määrin kä-sitellä erilaisia kulttuurin sekamuotoja. Esimerkiksi Karibialla kreolisaa-tio on merkinnyt paitsi etnisten ryhmien myös kulttuurien sekoittumis-ta.

Globalisaation ja maailmanlaajuisten muuttoliikkeiden myötä kult-tuurien sekoittuminen on myös eurooppalainen ilmiö. Postkoloniaalin teoreetikon Homi K. Bhabhan (1994) esittämä käsitys ”kolmannesta tilasta” (*Third Space*) haastaa näkemyksen homogeenisestä kaikkea yh-distävästä kulttuurista. Kolmas tila merkitsee astumista kaksinapaisten vastakkainasettelujen (kolonisoija/kolonisoitu) ulkopuolelle. Kuten Bhabha korostaa, kyseessä ei ole suinkaan yksinkertainen hyppy tunte-mattomaan, vaan pitkä, jatkuva ja usein tuskallinen prosessi. Kolman-nen tilan perustavana ajatuksena on näkemys kulttuurien sekoittumisesta tienä tasa-arvoon valtakulttuurin ja vähemmistöjen välillä.

Monikulttuurisuus tuli käsitteenä käyttöön Yhdysvalloissa 1980-luvulla, ja 1990-luvun alussa se levisi myös Eurooppaan. Sillä on tarkoitettu valtakulttuurin sisällä eläviä etnisiä ja rodullisia vähemmistöjä. Poliittisena vaatimuksena monikulttuurisuus ymmärrettiin aluksi erojen suvaitsemiseksi ja siinä mielessä tasa-arvoa edistäväksi ilmiöksi. Vuosituhannen vaihdetta lähestyessä kuultiin usein väite, että läntisissä teollisuusmaissa tasa-arvo on jo saavutettu ja kaikki voivat vapaasti valita identiteettinsä. Näin ei kuitenkaan ole, vaan on muistettava, että eri kulttuurisista taustoista tulevien ihmisten yhdessä elämistä määräävät edelleen erilaiset taloudelliset, kulttuuriset ja sukupuolittuneet erot. Yhä edelleen yhteiskunnalliset valtasuhteet luokittelevat ja eriarvoistavat ihmisiä ihonvärin, sukupuolen, luokan, kansallisuuden sekä uskonnon ja seksuaalisen suuntautumisen mukaan.

Tämän päivän läntiset suurkaupungit ovat pitkälti kulttuurisesti sekoittuneita tiloja, mutta ne eivät ole ”rajattomia” tiloja. Pikemminkin vanhojen rajapyykkien siirtelystä ja uusien pystyttämistä on tullut keskeinen neuvottelukysymys. Tätä keskustelua ei käydä vain mediasa vaan myös taiteen eri alueilla. Kirjallisuus on tärkeä kenttä, jossa neuvotellaan identiteettien määrittämisestä, toiseuttamisesta ja tasa-arvon mahdollisuuksista. Kaunokirjalliset teokset ovat kulttuurisia tekstejä sikäli, että ne ovat sidoksissa historiallisiin ja yhteiskunnallisiin tapahtumiin ja ilmiöihin. Niiden erityispiirre on kuitenkin mielikuvituksen luova voima, joka auttaa hahmottelemaan myös vaihtoehtoisia yhdessä elämisen ja toimimisen malleja erilaisista kulttuurisista taustoista tuleville ihmisille.

## **Elävä kuva – elämän kuva?**

”Tämähan on kuin elokuvaa!”, huudahti lehtijuttujen mukaan moni katsoessaan New Yorkin vuoden 2001 WTC-isku ja niiden jälkiseurauksia kuvaruudusta. Kommentti tuo mieleen Oscar Wilden tunnetun sanonnan ”elämä jäljittelee taidetta paljon enemmän kuin taide elämää” ja luonnehtii osuvasti 2000-luvun mediakulttuurin piirissä kasvaneiden ihmisten suhdetta elävään kuvaan ja ääneen, siis audiovisuaaliseen mediaan. Katsojat näkivät televisiosta sellaista, minkä he välittömästi liit-

tivät mielessään toiseen av-ilmaisuun muotoon, fiktiiviseen elokuvaan. Nuo 2000-luvun alun tunnetuimmat traumakuvat kytkettiin elokuvaan siksi, että samanlaisia pilvenpiirtäjien tuhoamisia ja romahtamisia monet katsojat olivat nähneet lukuisia kertoja toiminta- ja tieteiselokuviissa (esim. *Independence Day*, 1996). Jo 1980- ja 1990-luvulla monet jälkimodernia kulttuuria pohtivat teoreetikot väittivät, että kuvallisen ilmaisun valtavan lisääntymisen myötä koko todellisuutemme oli muuttunut tai muuttumassa kuviksi. ”Todelliseen” todellisuuteen ei ole siis enää pääsyä, sillä näemme päivittäin jatkuvasti niin paljon liikkuvia ja liikkumattomia kuvia, että kaikki näköhavainnot jäsenyivät vääjäämättä niiden kautta: kuvia katsotaan ja todellisuutta merkityksellistetään kuvien läpi. Myös näkemämme kuvat tuntuvat viittaavan pikemminkin toisiin kuviin kuin kuvien takaiseen todellisuuteen, mistä edellä mainittut WTC-reaktiot ovat erinomainen esimerkki. Katsojat kytkivät mielessään tv-kuvat ensisijaisesti toisiin näkemiinsä kuviin.

Edellä kuvatun kaltaisia kysymyksiä ovat pohtineet kauan jo muutkin kuin jälkimodernismin teoreetikot. Etenkin elokuva- ja tv-tutkijat ovat kysyneet, miten fiktiiviset elokuvat ja tv-sarjat muokkaavat katsojien todellisuutta ja sen tulkintaa. Miten paljon ne vaikuttavat katsojien jokapäiväiseen elämään ja käyttäytymiseen? Tämä kysymys pulpahtaa esiin populaarijulkisuudessaakin: usein arvailaan, saiko rikoksentekijä virikkeensä jostakin samantapaista rikosta esittäneestä elokuvasta tai tv-sarjasta tai vaikuttaako pornografian kuluttaminen naisiin kohdistuvaan väkivaltaan. Vaikutustutkimusten ongelmana on, että median vaikutusta ei voi erottaa tai eristää ihmisten muusta arkiympäristöstä. Kausalisilla syy-seuraus-selityksillä on siis rajoituksensa. Samanaikaisesti on kuitenkin selvää, että kulttuuriset kuvat kytkeytyvät tapoihimme hahmottaa maailmaa, itseämme ja muita ihmisiä, sukupuolia ja seksuaalisuuksia, eroja ja yhtäläisyyksiä.

### Mediat todellisuuden muokkaajina

Media on vaikuttanut ihmisten elämään ja muokannut sitä aina kirjapainotaidon keksimisestä lähtien – onhan painettu sanakin medium, väline viestin esittämistä varten. Kirjoitetut tekstit olivat tietysti ohjanneet ihmisten ajattelua jo paljon kauemmin, sillä erilaiset aatteet ja ide-

ologiat olivat siirtyneet sukupolvelta toiselle käsinkirjoitetussa muodossa. Esimerkiksi keskiajan eurooppalaisten maailmankuva perustui pitkälti *Raamattuun* ja kristillisiin kirjoituksiin, joita papit ja muut oppineet tulkitsivat myös lukutaidottomille.

Painettujen kirjojen ja lehtien sekä lisääntyvän lukutaidon myötä uudet aatteet levisivät kuitenkin paljon nopeammin, ja Ranskan vallankumous sekä siitä alkanut demokratiakehitys Euroopassa olivat tämän prosessin – ja uuden mediakulttuurin – seurausta. Myös yksittäisillä kirjoilla saattoi olla merkittävä vaikutus painetun sanan ensimmäisinä vuosisatoina. Esimerkiksi Goethen romaanin *Nuoren Wertherin kärsimykset* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) kerrotaan aiheuttaneen suoranaisen itsemurha-aallon Euroopassa onnettomasti rakastuneiden nuorten miesten seuratessa Wertherin esimerkkiä. Amerikkalaisen Harriet Beecher-Stowen liikuttava ja melodramaattinen romaani *Setä Tuomon tupa* (*Uncle Tom's Cabin*, 1852) kasvatti puolestaan orjuudenvastaista mielialaa niin paljon, että sen uskotaan myötävaikuttaneen sisällissodan syttymiseen ja mustien orjien vapauttamiseen. Presidentti Abraham Lincolnin sanotaan kuvanneen kirjailijaa ”pieneksi naiseksi joka aiheutti suuren sodan”.

Lukutaidon lisääntyminen aiheutti huolta etenkin naisten ja lasten lukuharrastuksista jo 1800-luvulla: yksityisen lukuharrastuksen pelättiin kiihdyttävän mielikuvitusta ja ajavan naisia ja lapsia fantasian pauloihin (Kallioniemi ja Salmi 1995, 39). Viimeistään sähköisten medioiden läpimurto 1900-luvun alkuvuosikymmeninä sai tutkijatkin pohtimaan niiden vaikutuksia. Etenkin elokuvaan on kohdistettu erilaisia sensuurivaatimuksia lähes sen synnystä lähtien, joskin sen kasvatuksellisiin ja ideologisiin mahdollisuuksiin on liittynyt jo varhain myös suuria odotuksia. Esimerkiksi V. I. Lenin piti elokuvaa tärkeimpänä taidemuotona mitä ilmeisimmin sen propagandapotentiaalin takia, ja Sergei Eisenstein, tunnetuin Neuvostoliiton 1920-luvun montaasiohjaajista ja -teoreetikoista, tutki elokuvan ideologisia vaikutuskeinoja ja pyrki myös toteuttamaan niitä omissa elokuvissaan (esim. *Panssarilaiva Potemkin*, 1925). Eisenstein uskoi etenkin montaasin voimaan: oikealla tavalla leikattu elokuva voi ohjailta katsojan ajattelua ja kasvattaa häntä ideologisesti. (Hietala 1994, 49–51.)

Voisi tietysti ajatella, että elokuva vaikutti alkuaikoina katsojiin voimakkaasti siksi, että koko ilmaisumuoto oli niin uusi ja katsojat sen keinoihin tottumattomia. Kuitenkin myös nykyajalta tiedetään lukuisia konkreettisia esimerkkejä elävän kuvan vaikutuksista niin julkiseen kulttuuriin kuin ihmisten yksityiselämäänkin. Usein tv-sarjoissa kielteisiä mielleyhtymiä herättäviä hahmoja esittävät näyttelijät kertovat saavansa vihaisia kommentteja tai elämänohjeita kaupassa tai kadulla kulkiessaan, ja vastaavasti esimerkiksi lääkäriä esittäviltä näyttelijöiltä kysytään neuvoa terveysongelmissa. Eräässä *Salatut elämät* -sarjan jaksossa 2000-luvun alkupuolella yksi päähenkilöistä jäi raitiovaunun alle, minkä seurauksena sarjan fanit toivat kyseiselle paikalle kukkia ja kynttilöitä. Kuten nämä esimerkit osoittavat, mediakuvat limittyvät muuhun arkikokemukseen siihen mittaan saakka, ettei faktan ja fiktion raja ole aina välttämättä selkeä.

Miksi elävä kuva valkokankaalla tai tv-ruudussa vaikuttaa niin voimakkaasti? Kyseessä on esitystapahtuma, joka poikkeaa niin arkielämästä kuin taiteellisista live-esityksistäkin. Sosiologit Peter L. Berger ja Thomas Luckmann (1994, 35–36) katsovat, että arkitodellisuus on eräänlainen perustodellisuus, jota vasten muut todellisuuden muodot – kuten taide, uni, peli, leikki, teoreettinen pohdiskelu sekä esteettinen ja uskonnollinen kokemus – peilautuvat. Kirjoittajat pitävät teatterissa käyntiä malliesimerkkinä arkitodellisuuden ja ”muun” todellisuuden suhteesta. Astuessaan kadun vilinästä teatterin lämpiöön ja itse teatterisaliin katsoja irtautuu rituaalisesti arkitodellisuudesta ja valmistautuu siirtymään teatterin tarjoamaan fiktiiviseen todellisuuteen. Kun esirippu sitten aukeaa, hän sulautuu tuohon todellisuuteen. Esiripun sulkeutuessa lumous katoaa, ja paluu salista lämpiöön ja lämpiöstä takaisin kadun vilinään palauttaa hänet rituaalisesti jälleen arkitodellisuuteen.

Populaarimusiikin ja -kulttuurin tutkija Roy Shuker (1994) on tehnyt eron live-esitysten ja mediavälitteisten ”pseudo-live-esitysten” välillä. Mediavälitteisissä esityksissä yleisö on eri tilassa kuin missä esitys tapahtuu ja kokee itse esityksen erillisen median (radio, äänilevy, tv, dvd, internet) välityksellä. Esimerkiksi konserttitallennetta kuunnellessaan kuulija ei koe musiikkia samanaikaisesti kuin sitä esitetään. Sen sijaan suoran live-lähetyksen (radio, tv, internet) yleisö on eri tilassa kuin mis-



sä esitys tapahtuu, vaikka kokeekin musiikin samanaikaisesti esityksen kanssa. Vielä epäsuorempia esittämisen muotoja ovat studioäänite, musiikkivideo ja elokuva, joissa esitys, äänitys ja/tai kuvaus eivät yleensä tapahdu yleisön edessä.

Katsojan kokemuksena elävä kuva tulee kuitenkin useimmiten hyvin lähelle live-esitystä. Kun luemme kirjaa tai lehteä, meille kerrotaan tapahtumista, jotka ovat jo menneisyyttä: ne ovat sattuneet toisessa paikassa, toisessa ajassa. Sen sijaan elävä kuva luo aina vaikutelman tapahtumasta nykyyhetkessä, tässä ja nyt, sekä omin silmin näkemisestä. Tämä synnyttää usein vahvan todellisuusilluusion ja luo henkilöhahmoihin helposti niin sanottuja parasosiaalisia suhteita ja samastumista: henkilöt koetaan todellisiksi ihmisiksi, vaikka he eivät kommunikoikaan suoraan kanssamme. (Kytömäki ja Savinen 1997; Cohen 2006; Klimmt et al. 2006.)

Etenkin fiktiivisessä elokuvassa henkilöhahmot esitetään usein suurissa lähikuvissa hyvin tunnepitoisissa tilanteissa, ja sen seurauksena katsojassa saattaa syntyä vuorostaan hyvin tunnepitoinen sidos heihin (Hietala 2007). Elokuvan tähtikuluttikin sai nykyisen tulkinnan mukaan alkunsa 1910-luvulla samasta syystä, kun elokuvien keston kasvaessa katsojilla oli aikaa samastua näyttelijöiden tunnetiloihin ja luoda heihin edellä mainittuja parasosiaalisia suhteita. Elokuvamuistoja tutkinut Jackie Stacey (2007) kirjoittaa 1940- ja 1950-lukujen Hollywood-tähtien ja näiden naiskatsojien välisistä suhteista monimutkaisena peilaamisena, haluna ja kiinnostuksena. Staceyn tutkimat fanit saattoivat tuoda glamouria sodanjälkeiseen arkeensa jäljittelemällä tähtien hius-tyylejä ja eleitä. Naiset kuvailivat Staceylle pyrkineensä pukeutumaan, meikkaamaan ja jopa kävelemään naistähtien tavoin. Naiskatsojat muistelevat erityisesti ihailleensa suosikkitähtensä jotakin ruumiinosaa ja pyrkineensä muokkaamaan omansa tämän mallin mukaiseksi – usein joitakin kulutustavaroita ostamalla. Unkarilaisen elokuvateoreetikon Béla Balázin (1972, 20) mielestä elokuva teki ihmisestä jälleen näkyvän painetun sanan pitkän valtakauden jälkeen, ja Suomessa Raoul af Hällström väitti vuonna 1930, että vasta elokuvan myötä ”mies ja nainen keksittiin ruumiillisesti” (Koivunen 1992, 173). Jo 1920-luvun suomalaiset (mies)kriitikot kiinnittivät arvosteluissaan runsaasti huomiota naistähtien ulkonäköön ja näiden eri ruumiinosien arvioimiseen (Koi-

vunen 1992, 171), ja samoin tuntuvat tehneen myös tähtien ihailijat. Elokuva-, televisio- ja musiikkitähdet ovat vastaavia peilaamisen ja jäljittelyn kohteita myös nykyään.

### Stereotyyppien voima

Ihminen ymmärtää elämää ja maailmaa kulttuurisesti määräytyneiden kategorioiden kautta. Asioita ja ilmiöitä esitetään sekä arkielämässä että taiteessa enemmän tai vähemmän stereotyyppisten kategorioiden avulla. Stereotyyppinen esitys tavoittaa kohteestaan jotakin helposti tunnistettavaa ja muista stereotyypeistä erottuvaa mutta samalla yleistää ja yksinkertaistaa kohdettaan.

Stereotyyppit ovat yhtä lailla osa fiktiota kuin sitä, mitä pidetään ”todellisena”. Stereotyyppisiä merkityksiä tuotetaan ja ylläpidetään usein nimenomaan fiktion avulla ja fiktion avulla tuotetut stereotyyppit vaikuttavat arkitodellisuutta koskeviin käsityksiin. (Hall 2004, 263.) Esimerkiksi romaniväestön ja -kulttuurin (”mustalaisromantiikka”), Lähi- ja Kaukoidän kulttuurien (orientalismi) sekä afrikanamerikkalaisen väestön ja kulttuurien stereotyyppinen esittäminen eri taiteissa on muokannut länsimaista käsitystä näistä väestöryhmistä ja kulttuureista (Scott 1998). Kun suomalaisen tositelevisio-ohjelman *Maatilan prinsessa* (2013) nuori naisosallistuja esittelee itsensä ”tyhmäksi blondiksi”, on määritelmän takana pitkä kulttuuristen kuvien varanto Marilyn Monroen komediarooleista Spede Pasasen naisen logiikkaa koskeviin televisiosketseihin, pilakuviin ja arkisiin kaskuihin. Sen lisäksi, että stereotyyppejä käytetään kuvaamaan erilaisia toiseuksia, niistä ammentaan myös tavoissa kuvata ja esittää omaa itseä sekä omia sosiaalisia ja kulttuurisia kehyksiä.

Elokuva- ja tv-genrejen sekä myös yksittäisten elokuvien ja tv-sarjojen suosiota selitetään usein sillä, että ne heijastavat aikakautensa ideologioita, arvoja ja asenteita sekä käsittelevät niihin liittyviä ristiriitoja – eli osuvat ajan hermoon – mutta samalla myös ohjaavat ja normittavat niitä (Kracauer 1987, 10–11; Schatz 1981). Erityisen selvästi populaari avokulttuuri heijastaa ja normittaa aikansa stereotyyppisiä sukupuoli-ihanteita, kuten käsityksiä ihanteellisesta romanssista tai seksuaalisuudesta – ovathan romantiikka ja erotiikka pää- tai sivujuonteena käytännöllisi-

sesti katsoen jokaisessa av-fiktiossa. Konstruktionistisen kulttuurikäsit-  
tyksen mukaan myös sukupuoli on pitkälti ympäröivän kulttuurin tuot-  
tama rakennelma, konstruktio, ja populaarilla elokuvalla ja televisiolla  
on jo pitkään ollut keskeinen rooli sukupuolen tuottamisessa.

Esimerkkinä konstruktionistisesta kulttuurikäsituksesta voi ajatella  
vaikkapa suutelemista. Harva teini-ikäinen osaisi suudella päästessään  
ensi kertaa tuohon romanttiseen toimintaan, ellei olisi nähnyt lapses-  
ta lähtien lukuisia suudelmia elokuvan ja television suurissa lähikuvissa.  
Suudelman valmiuden merkit, pään ja huulien asento, jopa suudelman  
kesto – kaikki nämä on todennäköisesti opittu elokuvasta ja televisiosta.  
Myös muu romanttinen käyttäytyminen kuten ”rakkauspuhe” on yleen-  
sä opittu joko suoraan tai välillisesti samoista lähteistä. Vastaavasti ”oi-  
kean” romanssin eteneminen välikirkoineen ja sopimisineen on tullut  
jokaiselle tutuksi romanttisten elokuvien ja tv-sarjojen myötä.

Klassinen Hollywood-elokuva oli käytännössä eräänlainen paritus-  
teknologia, joka opetti lukuisille katsojapolville romanttisten ideaali-  
partnereiden ominaisuuksia: millaiset parit ”kuuluvat” yhteen ja toi-  
saalta minkä näköiseen ja millaisilla ominaisuuksilla varustettuun  
kumppaniin ei tule missään tapauksessa haksahda. Hollywood-eloku-  
vassa kyse oli tietysti perimmältään amerikkalaisen kulttuurin jatku-  
misesta. Romanttiset elokuvat opettivat, millaiset parit olivat sopivia  
jatkamaan sukua, kasvattamaan lapsia ja siirtämään näin amerikkalais-  
ta kulttuuriperintöä eteenpäin. Ja tietysti ne esittivät heteroseksuaali-  
suuden normina, ainoana luonnollisena seksuaalisuuden muotona sekä  
ydinperheen ideaalina, rakkauden vääjäämättömänä seurauksena.

Myös katsojien ulkonäköön kuvat vaikuttavat opettamalla, miltä  
kunkin ajankohdan ihannemies ja -nainen näyttäivät. Itse asiassa kuvat  
ja kuvapatsaat ovat normittaneet kulttuurin kauneusihanteita ja siten  
myös ihmisten ulkonäköä aina antiikista lähtien, mutta yksittäiset, ai-  
kaan ja paikkaan sidotut teokset olivat harvojen nähtävillä. Vasta me-  
kaanisten kuvatalenteiden (valokuva, elokuva) aikakausi demokratisoi  
1800-luvun lopulta lähtien visuaalisen kulttuurin ja toi sen kauneusi-  
hanteet käytännössä lähes kaikkien ulottuville. Sen seurauksena kiin-  
nostus ulkonäköön alkoi kasvaa ja samalla ihmisten tyytymättömyys  
ruumiiseensa (erityisesti pituuteen, painoon ja kasvoinhin) lisääntyi  
etenkin 1900-luvun jälkipuoliskolla. (Synnott 2002, 76.)

Meitä kaikkialla ympäröivät kuvat ovatkin ihmisruumista voimakkaasti muokkaava kulttuurinen väline, Teresa de Lauretis (2004) käsittein sukupuoliteknologia. De Lauretisille sukupuoli on monenlaisten sekä keskenään että sisäisesti ristiriitaisten teknologioiden tuotetta. Sukupuolta rakennetaan erilaisissa kulttuurisissa teksteissä (kirjat, elokuvat, mainokset, musiikkivideot, pelit tai televisiosarjat), institutionaalisissa käytännöissä (koulu, laki, perhe ja uskonto) ja arkisissa teoissa (pukeutuminen, hiusten muotoilu, eleet, puhuvat ja sosiaalisen median päivitykset). Kulttuurisia kuvia kuluttamalla, peilaamalla ja tuottamalla ulkonäköä muutetaan usein huomaamattakin kulttuuristen mies- ja naisnormien mukaiseksi. Kuvan voimasta tässä suhteessa kertoo sekin, että eräs amerikkalainen lääketieteellinen teos opasti vielä 1990-luvulla kauneuskirurgia tutkimaan klassista taideteoriaa optimaalisen leikkaustuloksen aikaansaamiseksi. (Balsamo 1992, 210.) Ihanneihmisen malli oli siis haettu länsimaisen kuvataiteen piiristä! Elokuva- ja pop-tähtien ja muiden julkkisten sekä mainonnan valokuvat ovat nekin iskostaneet kulttuurin kauneusihanteita ihmisten mieliin kautta 1900-luvun, nykypäiviin saakka. Erityisen suuri merkitys ulkonäön tuottamisessa on kuitenkin ollut elokuvalla ja televisiolla, viihdelehdistöllä ja mainonnalla – erityisesti globaalisti suosituilla amerikkalaisella av-kulttuurilla.

Varhaisiin Hollywood-tähtiin liittyneitä muistikuvia tutkinut Jackie Stacey kirjoittaa varhaisten naistähtien ja kulutus-kulttuurin suhteesta seuraavasti:

Naistähden koko ruumis oli hyödyke, mutta hänen ruumiinosansa (hiukset, sääret, kasvot), hänen kasvojensa osat (silmät, nenä, suu) ja hänen silmiensä osat (väri, ripset, kulmakarvat) muuttuivat nekin hyödykkeiksi. Naistähden koko ruumis oli siis muutettavissa tavaraksi, ja katsojat liittivät valtavasti merkityksiä Hollywood-tähtien eri ruumiinosiin. (Stacey 2004, 206–207.)

Nykypäivänä ruumiin muokkaamisen keinoksi on tullut vielä kauneuskirurgia. Monien Kaukoidän naisten 1900-luvun lopulla alkanut innostus muuttaa kasvonpiirteitään kauneusleikkauksella eurooppalaisemmiksi on yhdistetty juuri yhdysvaltalaisen elokuvien vaikutuk-

seen (Balsamo 1992, 213). Kauneusleikkauksissa kyse ei kuitenkaan ole pelkästä kopioinnista tai turhamaisuudesta, sillä länsimaisten piirteiden hankkimisella saattaa olla konkreettisia seurauksia yksilölle esimerkiksi työllistymisen suhteen. Naiset hankkivat kauneusleikkauksilla resursseja kulttuurissa, jonka kauneusihanne sijaitsee monenlaisten kulttuuristen voimien, esimerkiksi länsimaalaisuuden ja ei-länsimaalaisuuden leikkauspisteessä.

Av-kulttuuri opettaa meitä myös liittämään yhteen ulkonäön ja tietyt henkiset ominaisuudet. Kanadalaisen 1990-luvun tutkimuksen mukaan hyvännäköisiksi määritellyt ihmiset näyttivät menestyvän työelämässä ”rumia” paremmin ja ansaitsevan myös enemmän, mikä tutkijoiden mukaan saattoi johtua siitä, että kauniita pidettiin ”vilpittömämpinä” kuin rumia. Vastaavasti amerikkalaisopiskelijat pitivät hyvännäköisiä herkempinä, ystävällisempinä ja tasapainoisempina kuin vähemmän viehättäviä kanssaihmissään. (Synnott 2002, 74–78.) Koska viihde-elokuviissa ”hyvät” päähenkilöt esitetään yleensä myös hyvännäköisinä ja pahikset puolestaan ulkoisesti vähemmän viehättävinä, ellei suorastaan ”rumina”, on ilmeistä, että edellä mainitut käsitykset ovat saaneet virikkeensä mediakulttuurista.

## Sukupuoli taiteentutkimuksessa

Sukupuoli on taiteentutkimuksessa monenlaisen kiinnostuksen kohde. Tässä luvussa on tarjottu kurkistuksia tähän moninaiseen kenttään tarkastelemalla taidetta ja populaarikulttuuria kulttuurisina ja materiaalisina esityksinä sekä käsittelemällä taiteen ja populaarikulttuurin tekijöitä ja kokemista. Sukupuoli muotoutuu kulttuurisissa käytännöissä normien ja normin rikkomisten kautta, aina kulloisessakin historiallisessa kontekstissaan. Taide ja populaarikulttuuri reagoivat käsityksiin sukupuolesta. Lisäksi ne myös muuttavat näitä ymmärryksiä ja ovat osa sitä materiaalista todellisuutta, jossa elämme. Taide ja populaarikulttuuri ovat läpeensä poliittisia ilmiöitä, niissä on kyse vallasta ihmisten ja ihmisryhmien välillä. Taiteessa ja populaarikulttuurissa käsitellään myös sitä, miten sukupuoli ja muut siihen liittyvät erot ymmärretään. Sukupuolentutkimuksen moninaista kenttää yhdistää yksi asia: ei ole yksi-

selitteistä, mitä sukupuoli on. Taiteentutkimus kyseenalaistaa osaltaan niitä itsestäänselvyyksiä, joiden varaan ymmärryksemme sukupuolesta rakentuu.

## Viitteet

<sup>1</sup> ”If you know a film is by a woman,/don’t ignore that knowledge./Saying that the work stands by itself/so look at the text was useful/now it is bullshit. Use what you know.”

## Lähteet

Alaimo, Stacy. 2008. Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature. Teoksessa *Material Feminisms*, toim. Stacy Alaimo & Susan Hekman, 237–264. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Alaimo, Stacy & Hekman, Susan, toim. 2008. *Material Feminisms*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Alpers, Svetlana. 1982. Art History and Its Exclusions: The Example of Dutch Art. Teoksessa *Feminism and Art History*, toim. Norman Brode & Mary D. Garrard, 183–199. New York: Icon Editions.

Balázs, Béla. 1972. *Theory of the Film*. New York: Arno Press.

Balsamo, Anne. 1992. On the Cutting Edge: Cosmetic Surgery and the Technological Production of the Gendered Body. *Camera Obscura* 28: 207–237.

Barrett, Estelle & Bolt, Barbara, toim. 2013. *Carnal Knowledge: Toward a 'New Materialism' through the Arts*. London: I.B. Tauris.

Barthes, Roland. 1993. Tekijän kuolema. Teoksessa Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomentajien toim. Lea Rojola, käänt. Lea Rojola & Pirjo Thorel, 109–117. Tampere: Vastapaino 1993. Ilmestyi alun perin 1968.

Battersby, Christine. 1989. *Gender and Genius: Towards A Feminist Aesthetics*. London: Women’s Press.

Beecher Stowe, Harriet. 1982/1985. *Setä Tuomon tupa*. Suom. N. Liakka, suomentajien tarkistanut Marja Haapio. Alkuperäinen teos *Uncle Tom’s Cabin*. Helsinki: WSOY.

- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. London: BBC & Penguin.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas. 1994. *Todellisuuden sosiologinen rakentuminen: Tiedonsosiologinen tutkielma*. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1968.
- Betterton, Rosemary. 1987. Introduction: feminism, femininity and representation. Teoksessa *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, toim. Rosemary Betterton. London & New York: Pandora.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- Bristow, Joseph. 1997. *Sexuality*. London & New York: Routledge.
- Brontë, Charlotte. 2008. *Kotiopettajattaren romaani*. Käänt. Kaarina Ruohtula. Hämeenlinna: Karisto. Ilmestyi alun perin 1847.
- Broude, Norman & Garrard, Mary D. 1992. Introduction: The Expanding Discourse. Teoksessa *The Expanding Discourse*, toim. Norman Broude & Mary D. Garrard, 1–25. New York: HarperCollins.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Cohen, Jonathan. 2006. Audience Identification with Media Characters. Teoksessa *Psychology of Entertainment*, toim. Jennings Bryant & Peter Vorderer, 183–197. London: Lawrence Erlbaum Publishers.
- Colebrook, Claire. 2004. *Gender*. New York: Palgrave MacMillan.
- Conley, Verena Andermatt. 2009. The Thirty-six Thousand Forms of Love: The Queering of Deleuze and Guattari. Teoksessa *Deleuze and Queer Theory*, toim. Chrysanthi Nigianni & Merl Storr, 24–36. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Coole, Diana & Frost, Samantha, toim. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Foucault, Michel. 1980. What is an Author? Teoksessa *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, toim. Donald F. Bouchard, 113–138. Ithaca: Cornell University Press. Ilmestyi alun perin 1969.
- — —. 1998. *Seksuaalisuuden historia: Tiedontabto, Nautintojen käyttö, Huoli itsestä*. Käänt. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin kolmessa osassa 1976, 1984, 1984.
- Hall, Stuart. 2003. The Spectacle of the 'Other'. Teoksessa *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, toim. Stuart Hall, 223–290. London & Thousand Oaks: Sage. Ilmestyi alun perin 1997.

- Halperin, David M. 1990. *One Hundred Years of Homosexuality and other essays on Greek Love*. New York: Routledge.
- Halpern Martineau, Barbara. 1973 Subjecting Her Objectification, or Communism Is Not Enough. Teoksessa *Notes on Women's Cinema, SEFT*. Glasgow: Screen Reprint.
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Hietala, Veijo. 1994. *Tunteesta teesiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- — —. 2007. *Media ja suuret tunteet*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Husu, Liisa. 2005. Sukupuolta ja tiedeyhteisöä tutkimassa. Teoksessa *Tiede, tieto ja sukupuoli*, toim. Husu, Liisa & Rolin, Kristiina. Tampere: Vastapaino, 12–36.
- Julkunen, Raija. 2004. *Hullua rakkautta ja sopimustoireita*. Jyväskylä: SoPhi.
- Kallioniemi, Kari & Salmi, Hannu. 1995. *Porvariskodista maailmankylään*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Kirby, Vicky 2008. Natural Convers(at)ions: Or, What if Culture was Really Nature all along? Teoksessa *Material Feminisms*, toim. Stacy Alaimo & Susan Hekman, 237–264. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Klimmt, Christoph et al. 2006. Parasocial Interactions and Relationships. Teoksessa *Psychology of Entertainment*, toim. Jennings Bryant & Peter Vorderer, 291–313. London: Lawrence Erlbaum Publishers.
- Koivunen, Anu. 1992. Näkyvä nainen ja suloinen pyöritys. Teoksessa *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna*, toim. Tapio Onnela, 169–194. Helsinki: SKS.
- Kontturi, Katve-Kaisa. 2006. *Feminismien ristiaallokossa: Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. Turku: Eetos.
- — —. 2010. Luova, liikkuva sommitelma: kaksi kohtaamistapahtumaa. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?*, toim. Minna Ijäs & Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat.
- — — & Tiainen, Milla. 2007. Taide, teoria ja liikkuva vuorovaikutus: Osallistuvan taiteentutkimuksen ratkaisuja. Teoksessa *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*, toim. Risto Pitkänen, 13–65. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Kosonen, Päivi. 1996. Johdanto. Teoksessa *Naissubjekti & postmoderni*, toim. Päivi Kosonen, 7–20. Helsinki: Gaudeamus.



Kracauer, Siegfried. 1987. *Caligarista Hitleriin*. Käänt. Reijo Lehtonen. Helsinki: Suomen Elokuva-arkisto & Valtion Painatuskeskus.

Kurikka, Kaisa. 2006. Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatusta tekijyyden teksteihin. Teoksessa *Tekijyyden tekstit*, toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttari, 15–37. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kytömäki, Juha & Savinen, Ari. 1997. Terveisiä katsojilta. Teoksessa *Kanavat auki!*, toim. Anu Koivunen & Veijo Hietala. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Lauretis, Teresa de. 1984. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

— — —. 2004. Sukupuolen teknologia. Käänt. Kaisa Sivenius. Teoksessa *Itsepäinen vietti: kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*, toim. Anu Koivunen, 35–76. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1987.

Lloyd, Genevieve. 1984. *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy*. London: Methuen & Co.

Löytty, Olli. 2013. Kun rajat eivät pidä eli mihin maahanmuuttajakirjallisuutta tarvitaan. Teoksessa *Liikkuva maailma*, toim. Mikko Lehtonen, 261–279. Tampere: Vastapaino.

Miller, Nancy K. 1988. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press.

Mohanty, Chandra Talpade. 1984. Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourse. *Boundary 2* (12/13): 333–358.

Nead, Lynda. 1992. *Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London & New York: Routledge.

Nevala, Maria-Liisa (toim.). 1989. *Sain roolin johon en mahdu: Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava.

Parker, Rozsika & Pollock, Griselda. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books.

Rhys, Jean. 1968. *Siintää Sargassomeri*. Käänt. Eva Siikarla. Helsinki: WSOY. Ilmestyi alun perin 1966.

Rossi, Leena-Maija. 2010. Sukupuoli ja seksuaalisuus, eroista eroihin. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*, toim. Tuija Saresma & Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen, 21–38. Tampere: Vastapaino.

- Said, Edward. 2011. *Orientalismi*. Käänt. Kati Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1978.
- Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres*. New York: Random House.
- Schneider, Rebecca. 1997. *The Explicit Body in Performance*. London & New York: Routledge.
- Scott, Derek B. 1998. Orientalism and Musical Style. *The Musical Quarterly* 82 (2): 309–335.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *The Epistemology of Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Seppänen, Janne. 2001. *Katseen voima: Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.
- Shuker, Roy. 1994. *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- Smelik, Anneke. 1995. *And the Mirror Cracked: A Study of Rhetoric in Feminist Cinema*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Stacey, Jackie. 2004. *Star Gazing*. London: Routledge. Ilmestyi alun perin 1994.
- Synnott, Anthony. 2002. *The Body Social*. London: Routledge.
- Tiainen, Milla. 2007. Halun lauluja: Ylenpalttisuus, affektit ja ooppera. *Niin & Näin. Filosofinen aikakauslehti* 2: 67–74.
- Waugh, Patricia. 1989. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. London & New York: Routledge.
- Woolf, Virginia 2009/1929. *Oma huone*. Käänt. Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Tammi.

## **Kirjoittajat**

### **Marja-Leena Hakkarainen**

FT, dosentti, lehtori, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto

### **Yrjö Heinonen**

FT, dosentti, yliopisto-opettaja, musiikkitiede, Turun yliopisto

### **Veijo Hietala**

FT, dosentti, lehtori, mediatutkimus, Turun yliopisto

### **Kaisa Ilmonen**

FT, yliopisto-opettaja, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto

### **Riitta Jytilä**

FM, tutkija, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

### **Siru Kainulainen**

FT, tutkijatohtori, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

### **Katve-Kaisa Kontturi**

FT, tutkijatohtori, taidehistoria, Turun yliopisto

### **Altti Kuusamo**

FT, professori, taidehistoria, Turun yliopisto

### **Lotta Kähkönen**

FT, tutkijatohtori, sukupuolentutkimus, Turun yliopisto

### **Päivi Lappalainen**

FT, professori, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

### **Taru Leppänen**

FT, ma. professori, sukupuolentutkimus, Turun yliopisto

### **Marianne Liljeström**

FT, PhD, professori, sukupuolentutkimus, Turun yliopisto

**Marjaana Markkula**

FM, tohtorikoulutettava, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto

**Kukku Melkas**

FT, dosentti, lehtori, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

**Hanna Meretoja**

FT, professori, yleinen kirjallisuustiede, Tampereen yliopisto

**Aino Mäkikalli**

FT, tutkijatohtori, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto

**Riikka Niemelä**

FM, tutkija, taidehistoria, Turun yliopisto

**Susanna Paasonen**

FT, professori, mediatutkimus, Turun yliopisto

**Jukka-Pekka Puro**

FT, dosentti, lehtori, mediatutkimus, Turun yliopisto

**John Richardson**

FT, professori, musiikkiteide, Turun yliopisto

**Jukka Sihvonen**

FT, professori, mediatutkimus, Turun yliopisto

**Liisa Steinby**

FT, professori, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto

**Juha Torvinen**

FT, dosentti, tutkija, musiikkiteide, Turun yliopisto

**Susanna Välimäki**

FT, dosentti, yliopistonlehtori, musiikkiteide, Turun yliopisto

**Jasmine Westerlund**

FT, tutkija, kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto

## Hakemisto

### A

- Adorno, Theodor A. 24, 233–234  
affekti, affektiivinen 12, 26–28, 31–33, 36–37, 47, 55, 123, 157, 184, 188, 254  
Ahmed, Sara 249  
aika- ja tyylikaudet  
– antiikki 11, 17, 24, 39, 58, 66, 81–82, 84–85, 96, 98, 105, 135, 139, 152, 157–159, 178, 183, 191, 230–231, 234, 270  
– avantgarde 61  
– barokki 34, 38–39, 46, 67, 80, 95–96, 99, 101–102, 104–105, 183–184, 231  
– keskiaika 84, 104, 106, 139, 152–153, 224, 231, 266  
– klassismi 86, 95  
– klassis-romanttinen 39, 184–188  
– modernismi 79–82, 86–88, 96–97, 100, 106, 144, 147, 162–164, 186–187, 204, 225, 233–234  
– realismi 86, 98–99, 105, 158–161  
– renessanssi 33, 79, 81, 84, 87, 95–96, 100–102, 104–105, 135, 183, 217, 220–222, 224  
– romantiikka 46–48, 60–61, 87–88, 95, 97–98, 105, 111, 134, 139–140, 147, 153, 158–160, 162, 179, 187, 232  
– surrealismi 57, 86  
– symbolismi 85, 98, 124, 161–162  
aistimus 10–12, 66, 140–141  
– aistimellisuus 11, 141, 171–172  
– moniaistisuus, multimodaalisuus 37, 52, 106, 228–229  
Alberti, Leon Battista 87, 109–110

- Aristoteles 11, 24, 109, 135, 137–139, 152, 158–159, 183, 191, 213–214  
arkkitehtuuri 78, 85, 96, 100–101, 122, 139, 179, 203, 216, 218, 222  
Arnheim, Rudolf 88, 97  
audiovisuaalinen 15–16, 32, 37, 52–53, 56–57, 107, 125, 217, 228, 241, 264

### B

- Bahtin (Bakhtin), Mihail 37, 51, 62, 65, 190  
Bal, Mieke 63, 83  
Balsamo, Anne 271–272  
Barthes, Roland 92, 98, 146–147, 149, 256  
Beauvoir, Simone de 260  
Becker, Howard S. 13  
Belting, Hans 78–79, 82, 87, 125, 228  
Benjamin, Walter 82–83, 85, 95, 224–225  
Berger, Peter L. 267  
Bhabha, Homi K. 263  
Blacking, John 44  
Bourdieu, Pierre 13  
Braidotti, Rosi 249  
Brecht, Bertolt 223  
Butler, Judith 247

### C

- camera obscura* 109–111  
Cavarero, Adriana 23, 64–65  
Chion, Michel 27–28, 54, 56  
Cixous, Hélène 148–149  
Culler, Jonathan 61, 145, 147

### D

- Deleuze, Gilles 12, 224, 249

denotaatio ja konnotaatio 168, 188  
 Derrida, Jacques 148  
 Dickie, George 10–11, 13, 17  
 digitaalinen 78, 210–11, 225, 229  
 Dilthey, Wilhelm 91  
 diskurssi, diskursiivinen 62, 77, 81, 88,  
 96, 106, 120, 123, 134, 137, 146–  
 148, 150, 185, 188, 226, 251, 253  
 draama (ks. myös näytelmä) 58–60,  
 135, 183, 185, 216, 219–220, 222  
 Dürer, Albrecht 110, 250–251

## E

Eco, Umberto 163, 176–177, 180  
 Eisenstein, Sergei 174–175  
 ekokriittinen tutkimus, ekomusikologia  
 35–36, 234  
 Eldridge, Richard 10–11, 14, 17  
 elokuva 15, 16, 30, 47, 52–57, 96, 98,  
 105, 110–112, 133, 135, 172–177,  
 189, 203–204, 209, 211, 215–216,  
 219, 225–226, 228, 235–236, 245,  
 253, 257, 264–271  
 – *Blade Runner* (ohj. Ridley Scott) 54  
 – *Casablanca* (ohj. Michael Curtiz)  
 53–54  
 – elokuvamusiikki 13, 31, 46–47, 52–  
 54, 187  
 – Hollywood-elokuva 13, 47, 53–54,  
 169, 187, 268, 270–271  
 – *Panssarilaiva Potemkin* (ohj. Sergei  
 Eisenstein) 266  
 – *Tappajahai* (ohj. Steven Spielberg)  
 30, 53  
 – *Tunnit* (ohj. Stephen Daldry) 55–56  
 estetiikka 17, 30, 42, 57, 61, 77, 151, 182,  
 185, 187, 209–210, 213, 223, 233  
 esteettinen 11–12, 32, 53, 57, 81, 88, 97,  
 104, 107, 119, 136, 142–144, 179,  
 190, 203, 211, 220, 232  
 etnomusikologia 25, 44, 46, 51

## F

feminismi, feministinen tutkimus (ks.  
 myös sukupuolentutkimus) 15–16,  
 31, 34–35, 41, 89, 104, 117–124,  
 148, 233, 241–245, 249–253, 256–  
 257, 259–260  
 fenomenologia 11–12, 33, 102, 190,  
 224, 233  
 fiktio, fiktiivinen 63, 103, 134, 163, 168,  
 171, 173, 190, 204, 218–219, 232,  
 265, 267–270  
 filosofia 24, 81, 98, 134, 137–141, 151,  
 173, 179, 182, 190, 214, 224, 232,  
 249  
 – mediafilosofia 16, 205, 207–209, 212  
 – taiteenfilosofia 10–11, 17, 78  
 Fischer-Lichte, Erica 218  
 flamenco 49  
 formalismi 61, 89, 97, 143–144, 146,  
 153–154, 174, 187, 189–190, 213  
 Foucault, Michel 32, 62, 147–149, 247–  
 248, 251, 256  
 Freud, Sigmund 124, 248

## G

Gadamer, Hans-Georg 83, 91, 102, 149  
 genre (ks. myös laji, lajityyppi) 25, 32,  
 36, 41, 42, 57, 94–95, 185, 269  
 Glass, Philip 39–40, 55  
 Goethe, Johann Wolfgang von 87–88,  
 266  
 Gombrich, E. H. 85, 92–94, 101, 178  
 Gorbman, Claudia 31, 47, 52, 53  
 Greenberg, Clement 87, 225–226  
 Grosz, Elizabeth 249  
 Guattari, Félix 12, 248

## H

Hall, Stuart 269  
 Hanslick, Eduard 97, 184, 186, 187  
 harmonia, harmoninen 24, 29, 31, 32,  
 33, 183

havainto, havaitseminen 12, 24, 63, 80, 84–85, 93, 94, 101, 114, 122, 140, 141, 156, 160, 170, 173, 204, 206, 211, 214–215, 223, 224, 228, 249, 254–256, 265

– aistihavainto 140, 249

– havaintokokemus 223, 228

– havaintotottumus 84–85, 93

Hawkins, Stan 31, 41, 42, 53

Heidegger, Martin 12, 149, 214–215, 233, 234

Hennion, Antoine 41

Herder, Johann Gottfried 140–142, 149  
hermeneutiikka, hermeneuttinen 33, 83, 91, 102, 149, 187

Horkheimer, Max 233–234

## I

identiteetti 16, 22, 24, 27–28, 29, 31–32, 36, 37, 42, 43, 50, 52, 53, 60, 64, 87, 118, 225, 242, 245, 247, 262–263, 264

ikonografia 89, 102–107, 178, 180, 181, 190

installaatio 52, 78, 94, 99, 122, 203, 226, 228–229

internet 24, 25, 57–58, 85, 124, 156, 204, 210–212, 234, 235, 236, 267

intertekstuaalisuus 57, 62, 163

Irigaray, Luce 149

## J

Jakobson, Roman 143–144, 146, 153–154, 230

jäljittely (mimesis) 11, 15, 79–80, 93, 98, 102, 138, 150, 158–160, 163, 181, 183–186, 188, 264

jälkikolonialismi, postkolonialismi 242, 260, 263

jälkimoderni, postmoderni (ks. moderni)  
jälkistrukturalismi (ks. myös strukturalismi) 61–62, 125, 145, 147–148

## K

kaanon 34, 123, 258–260

*Kalevala* 22, 49, 230

kansanmusiikki 44, 48, 49

Kant, Immanuel 11, 142

katsoja (ks. kokija)

keho, kehollisuus (ks. myös ruumis, ruumiillisuus) 15, 25, 27–33, 37, 41, 59, 60, 78, 93, 99, 102, 165, 182, 205, 226, 228

kerronta, kerronnallisuus (ks. myös narratologia) 33, 47, 53, 54, 56, 57, 60, 63, 80, 100, 101, 104, 155, 185–187, 188, 191, 216–217, 219–220, 229, 230

kielitiede, kielentutkimus, lingvistiikka 28, 62, 134, 145–147, 150, 151, 154–156, 172–173, 175–177, 180, 187–188, 189, 190

kirjallisuudentutkimus 9, 13, 15, 17, 24, 60–63, 65, 66, 142, 146–149, 151, 153–158, 163, 168, 182, 185, 189, 190, 232–234, 242, 256–257, 259

Kittler, Friedrich A. 213–215, 225

kokemus 10–14, 24, 25–30, 33–36, 38, 50, 57, 60, 62–63, 64, 66, 81, 106, 113–115, 122–123, 138, 140, 141, 142, 144, 147, 149, 162, 164, 168, 170, 171, 203–204, 206, 209, 213–214, 217, 220, 223, 228–229, 231–232, 242, 244–245, 249, 250, 255–256, 262, 267, 270

kokija 10, 12, 122, 144, 170, 223, 229

– katsoja 30, 78, 82, 91, 101, 102, 107, 110, 111, 119, 120, 122, 138, 139, 174, 181, 211, 216–220, 222–224, 228–229, 253–255, 264–265, 266–268, 270–281

– kuulija 25, 27, 29–30, 41, 50, 63, 64, 136, 138, 139, 152, 157, 211, 267

– lukija 37, 60–61, 110, 111, 113, 114, 120, 122, 123, 135, 155–157, 166–





McClary, Susan 31, 34, 41, 185–186, 188  
McLuhan, Marshall 16, 205, 207–208, 210, 213, 214  
mediakonvergenssi 204, 210  
mediatutkimus 16, 24, 121, 204–206, 212, 213  
medium (väline) 13, 78, 87, 88, 89, 94, 96, 99, 104, 105, 112, 124, 204, 207, 213–215, 225–226, 230, 233, 235, 265  
melodia 21, 32, 44, 48–49, 183  
Merleau-Ponty, Maurice 93  
Meskimmon, Marsha 122, 123  
metafiktio 163  
Metz, Christian 175–176  
Miller, Nancy K. 257  
mimesis (ks. jäljittely)  
moderni 38, 60, 99, 119, 136, 139, 140, 141, 142, 153, 173, 208, 222, 225, 232, 246, 247  
– jälkimoderni, postmoderni 57, 62, 83, 91, 96, 99, 117, 163–164, 225, 257, 265  
– modernismi (ks. aika- ja tyylikaudet)  
– varhaismoderni 188  
Mozart, Wolfgang Amadeus 13, 38–39  
muisti, muistaminen 15, 26, 83–85, 88, 124, 135, 137, 164, 171, 230, 247, 259, 271  
muoto, muotokieli 10, 14, 32, 47, 55, 81, 94, 96–97, 100, 104, 142, 143–144, 154, 159, 160, 165, 181, 183, 184–185, 187, 204  
muotokuva 82, 95, 98, 119, 121, 182, 224, 227  
musiikkitiede, musiikintutkimus 9, 25, 26–27, 31–36, 46, 52–53, 65–67, 121, 182, 187–189, 190, 258

N

narratologia, narratiivinen (ks. myös kerronta) 63, 96, 102, 147, 190

Nead, Lynda 120, 250–251  
näytelmä (ks. myös draama) 13, 153, 209, 216–217, 219–223, 230, 233  
– *Nukkekot* (Henrik Ibsen) 233  
– *Kaukasialainen liitupiiri* (Bertolt Brecht) 223  
– *Kauppatustajan kuolema* (Arthur Miller) 216–217  
– *Kirsikkapuisto* (Anton Tšehov), Andriy Zholdakin ohjaamana 218  
– *Saituri* (Moliere) 219

## O

Oidipaallinen kehitystarina 248  
ooppera 31, 38–41, 48, 52, 67, 105, 121, 183, 187  
– *Akhnaten* (Philip Glass) 39  
– *Carmen* (Georges Bizet) 39  
– *Don Giovanni* (W. A. Mozart) 38  
– *Figaron häät* (W. A. Mozart) 39  
– *Parsifal* (Richard Wagner) 39  
– *Taikaheilu* (W. A. Mozart) 38  
– *Tristan ja Isolde* (Richard Wagner) 24, 38, 39

## P

Panofsky, Erwin 100–101, 104–105  
parergon 100  
parodia 124, 218  
patriarkaallinen 34, 39, 67, 120  
performanssi, performanssitaide 52, 66, 226, 228, 251, 254–256  
– *Ice Scream* (Elena Näsänen) 228  
– *Post Porn Modernism* (Annie Sprinkle) 254–256  
personifikaatio 115  
perspektiivi 83, 100–102, 109, 250, 251  
Platon 17, 135, 137–138, 158, 178, 183  
poetiikka 138, 142, 146, 156  
populaarimusiikki 22, 31, 32, 41, 42–43, 44, 45, 48, 49–51, 56, 121, 257  
– ”As Time Goes By” (säv. Herman Hupfeld) 53–54

- ”Fernando” (Abba) 50
- ”Vasten auringon siltaa” (Katri Helena) 30, 66
- *Heroes* (David Bowie) 42
- psykoanalyysi, psykoanalyttinen teoria 28, 89, 91, 102, 148, 248
- psykologia 29, 32, 88, 153, 156–157, 174–175
- puheääni (Bahtin) 37
- Pythagoras 24

## Q

queer, queer-tutkimus (ks. sukupuolen-tutkimus)

## R

- Raamattu* 22, 79–80, 231, 266
- radio 52, 57, 112, 205, 207–211, 214, 235, 267
- Rancière, Jacques 80, 87–88, 94, 103
- Ratner, Leonard G. 33, 185–186, 188, 191
- representaatio 64, 77, 88, 92–94, 96, 101–102, 121, 150, 181, 220, 226, 228, 244
- retoriikka, ks. myös trooppi 84–85, 139, 151, 152, 157, 179, 184–185, 188, 191, 224
- Rice, Timothy 48
- romaani 153, 161, 162, 163, 167, 209, 231–234, 258–263, 266
- *Arkielämää* (Maria Jotuni) 167
- *Bildungsroman*, kehitysromaani 61, 260
- *Gulliverin matkat* (Jonathan Swift) 62
- *Kotiopettajattareni romaani* (Charlotte Brontë) 260–263
- *Labyrintissa* (Alain Robbe-Grillet) 61
- *Majakka* – Virginia Woolf 63
- *Nana* (Émile Zola) 161
- *Oma huone* (Virginia Woolf) 256
- *Orjattaresi* (Margaret Atwood) 163–164

- *Paratiisin vangit* (Steinberg, Eira) 64
- *Pubdistus* (Sofi Oksanen) 233, 258
- *Robinson Crusoe* (Defoe, Daniel) 263
- *Robinson ja Perjantai* (Michel Tournerier) 263
- *Setä Tuomon tupa* (Harriet Beecher-Stowe) 266
- *Siintää Sargassomeri* (Jean Rhys) 260–263
- *Taiteilijan omakuva* (James Joyce) 162–163
- *Teemestarin kirja* (Emmi Itäranta) 168
- Rosolato, Guy 28
- Rossi, Leena-Maija 92, 118, 121, 243
- runo, runous 13, 16, 39, 49, 52, 59–60, 61, 62–64, 66, 84, 111, 112, 113–117, 134, 135, 136–144, 146, 152–153, 158–159, 160, 161–162, 165–167, 169–172, 173, 177–179, 183, 185, 189, 190–191, 214, 219, 225, 230, 231, 232, 234, 257
- ”Ja päivä päiväältä talo on yhä syvem-mällä” (Eeva-Liisa Manner) 117
- ”Jos tiedät elokuvan olevan naisen tekemä” (Barbara Halpern Martineau) 257
- ”Joutsenlaulu” (Otto Manninen) 161
- ”Kaipaus” (Joseph von Eichendorff) 160
- ”Kuutamoo” (Hitomaro) 114
- ”Käteni, joka sormusta pelkää” (Amanda Aizpuriete) 116
- ”Lapsuuteni puut” (Edith Södergran) 115
- ”oton mopsi” (Ernst Jandl) 59
- ”Ruhje” (Sylvia Plath) 170
- *Iloisen lehmän runot* (Vilja-Tuulia Huotari) 168–169
- *Kuka lukee kanssasi* (Mirkka Rekola) 166–167
- *Virrata että* (Harry Salmenniemi) 165–166

runolaulu 45, 59, 135–137  
ruumis, ruumiillisuus (ks. myös keho, kehollisuus) 16, 21, 27, 29, 31, 32, 33, 82, 102, 109, 118, 121, 122–123, 161, 170, 190, 205, 213, 214, 218, 224, 226, 228–229, 235, 241, 242, 243, 245, 246–247, 248, 249–256, 268–269, 270–271  
rytmi 22, 24, 28, 31, 32, 33, 44, 45, 49–50, 53, 57, 59, 66, 134, 166, 171–172, 173, 182, 183, 184, 212, 219–220, 245  
– polyrytmiikka 46, 49  
– tempo 29, 32, 33, 49, 219

## S

Said, Edward 260, 262  
sarjakuva 13, 21, 22–23, 78, 99, 169  
Sartre, Jean-Paul 224  
Saussure, Ferdinand de 145–146, 172, 174, 176, 187  
Schlegel, Friedrich 139–140, 159  
Schneider, Rebecca 255  
Sedgwick, Eva Kosofsky 247  
semantiikka 146, 180, 182, 183, 185, 187–188, 190, 191  
semiotiikka 103, 105, 172, 173, 175–177, 189  
Shepherd, John 42–43  
Shuker, Roy 267  
sinfonia, sinfoniakonsertti 13, 33, 47, 57, 185–186  
Small, Christopher 45, 47–48  
sointi, saundi, äänenväri 24, 28, 32, 36, 41, 44, 56, 57, 66  
sonaattimuoto 33–24, 186  
Sonnenschein, David 27, 55, 56  
Sontag, Susan 83  
sosiologia 13, 17, 89, 91, 93, 213, 267  
Spitzer, Leo 153  
Sprinkle, Annie 251–253, 255–256  
Stacey, Jackie 268, 271  
Stockwell, Peter 151, 154, 156–157

Stravinsky, Igor 30, 186–187  
struktuurismi 61–62, 105, 144–148, 154, 172, 175, 179, 187, 189  
subjekti, subjektius, minus 11, 14, 15, 27–29, 36, 47, 59–65, 85, 101–103, 117, 122, 125, 140, 148–149, 159, 162, 229, 250, 253  
sukupuolentutkimus (ks. myös feminismi, sukupuoli) 9, 16, 151, 242–244, 246, 249, 256, 272  
– naistutkimus 242, 259  
– queer-tutkimus 31, 35, 39–40, 242  
– seksologia 248  
– seksuaalisuus 16, 31–32, 35, 39–40, 43, 64, 104, 118, 121, 123, 190, 241–242, 243, 244, 246–255, 262, 264, 265, 269–270  
sukupuoli 9, 16, 27, 31–32, 35, 38, 39–40, 42–43, 52, 88, 104, 117–119, 121, 122, 123, 149, 156, 190, 242–243, 244–250, 256–257, 259, 260, 262, 264, 265, 269, 270, 271, 272–273  
– biologinen (*sex*) 243, 246  
– inter- ja transsukupuolisuus, transgender 243  
– sosiaalinen (*gender*) 243  
– stereotypia, stereotyyppi 38–40, 42–43, 118–119, 262–263, 269  
symboli, symbolinen 22–23, 32–33, 56, 82, 87–88, 100, 104–105, 113–114, 116–117, 161, 167, 168–170, 172, 180–181, 204, 217–218, 226  
symbolismi (ks. aika- ja tyylikaudet)  
syntaksi (ks. myös semantiikka) 146, 173, 185, 187–188  
sävellaji 34, 49

## T

Tagg, Philip 50  
taidehistoria 9, 15, 77, 83, 89, 91–92, 100, 103, 118, 121, 122, 123, 157, 224, 242

- teatteri 13, 16, 52, 59, 66, 133, 173, 203, 204, 205, 216–223, 235, 236, 267
- tekijä, tekijyys 13, 34, 50–51, 60, 62–63, 66, 109, 112, 120, 123, 142, 147, 149, 173, 175, 206, 208, 241, 243, 245, 250, 256–257,
- tekijän kuolema 123, 256–257
- tekijän paluu 157, 257–258
- tekniologia 16, 25, 32, 35, 41–42, 52–54, 56, 57–58, 79, 109, 110, 112, 124, 203, 203–205, 208, 209–212, 213, 215, 223–225, 227–228, 229, 235–236, 250, 251, 270–271
- teksti, tekstuaalinen 32, 37, 49, 54, 59, 61–62, 63, 65, 66, 91, 104, 106, 109–110, 112, 120–123, 134, 144, 147–150, 152–157, 160, 163, 165–166, 168, 171–173, 176, 177, 183–184, 186, 205, 206, 209, 215, 216–217, 219, 222, 223, 229, 230–231, 234–235, 256, 260, 264, 265, 271
- tekstuuri, kudos (musiikki) 32, 44, 47–50
- antifoninen 45
  - heterofonia 44
  - homofonia 44, 47
  - moniäänisyys 44, 47, 51
  - polyfonia 37, 44
  - unisono 31, 44
  - urkupiste (drone) 33, 49, 54
  - yksiaäänisyys 44, 47
- televisio 13, 14, 52, 56, 57, 112, 204–205, 207–208, 209–211, 215, 228, 235–236, 247, 264–265, 269–270
- televiosarja 209, 211, 265, 267, 269, 270
- *Maatilan prinsessa* 269
  - *Salatut elämät* 267
- tieteidenvälinen 10, 14–15, 121
- monitieteinen 14, 156, 242
  - poikkitieteellinen 15, 89, 91, 212
- tietokone 14, 22, 25, 57–58, 102, 112, 124, 205, 212, 214, 215, 228
- tietokone- ja videopelit 25, 52, 56–57, 209, 211
- Titon, Jeff Todd 25–26, 28, 182
- Todorov, Tzvetan 185
- toiseus 16, 241, 256, 260, 262–264, 269
- tonaalinen 185–186,
- topos 32, 33, 66, 104–105, 184, 185, 187, 188, 191
- ”Jouluyö, Juhlayö” (Franz Gruber) 33
  - *Jouluoratorio* (Johann Sebastian Bach) 33
  - kuva-aihe 104–105
- tragedia 58, 137–138, 153, 183
- trooppi (kielikuva) 98, 152, 157
- allegoria 66, 87–88
  - ironia 21, 61, 152
  - metafora 15, 16, 22, 59, 60, 61, 64, 65, 78, 87, 113, 114–115, 117, 124, 133, 141, 143, 152, 155, 159, 160, 174, 180, 182, 183, 189, 229
  - metonymia 36, 46, 113, 115–116, 152, 155
  - synekdokee 116
- tulkinta, tulkintaperinne 14, 15, 46, 62, 83, 87, 89, 91–93, 94, 100, 102, 113, 120–121, 124, 125, 144, 149, 154, 155, 156, 171, 172–173, 177, 186, 213, 217–218, 219, 220, 223, 229, 244, 251, 255, 256, 265
- tyyli 16, 32, 33, 36, 43, 57, 66, 98–99, 104–105, 134, 142, 150–158, 162–164, 174, 180, 181, 187, 189, 190, 222
- tyylikaudet, tyyliperiodit (ks. aika- ja tyylikaudet)
- ## U
- ulkoeurooppalaiset musiikkikulttuurit 44–46, 48–49
- Afrikka 44–46, 49
  - Ewe-kansan agbekor-tanssi 49
  - intialainen säestetty laulu (Karnatakaperinne) 49

– japanilainen kouta-laulu 49  
– Venda-heimon tanssi- ja musiikkiesi-  
tykset 44  
uuskritiikki  
uusmaterialismi

## V, W

Wagner, Richard 31, 38, 39  
valokuva 15, 78, 82–83, 86, 95, 99, 100,  
111–112, 203, 204, 223, 224, 225,  
235, 236, 270, 271  
valta 34, 44, 47, 67, 81, 117, 118, 148–  
149, 176, 231, 244–245, 250–251,  
255, 260, 261, 264  
valtakulttuuri, valtavirta 35, 50, 158,  
263–264  
vastaanottaja (ks. kokija)  
vastaluenta  
– vastakarvaan kuunteleminen 40  
– vastakarvaan lukeminen 121  
– vastakertomus 60, 261  
– vastakuva 117–120  
veistos, patsas, kuvanveisto 13, 15, 78,  
79, 80, 96, 98, 102, 203, 224, 226,  
228, 270  
video, videotaide, musiikkivideo 31, 52,  
56–57, 94, 95, 112, 118, 122, 123,  
210, 211, 212, 226, 228–229, 268,  
271  
viestintä, viestin 16, 21, 27, 28, 165,  
172–173, 175, 176, 177, 205–208,  
210–211, 213–215, 230, 235–236,  
265  
Williams, Raymond 13, 208, 209, 210  
Vinci, Leonardo da 109, 177–178  
Winn, James Anderson 183, 186  
visuaalinen (ks. myös audiovisuaalinen)  
15, 27, 50, 52, 57, 78, 79, 84, 86, 87,  
95, 97, 101, 109–112, 113, 117, 118,  
122, 124, 161, 165, 181, 216–217,  
220, 223, 224–225, 226, 228, 270  
Wittgenstein, Ludwig 93, 125, 181  
Wollstonecraft, Mary 242

Woolf, Virginia 63, 256  
World Trade Center -kaksoistornit  
264–265  
Vänskä, Annamari 118, 121

## Ä

äänialat ja -tyypit 37–43, 48  
äänimaisema, ääniympäristö 25, 28, 36,  
48, 54, 57, 58

## Sarjassa ilmestynyt

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 1:

*Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toimittaneet Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä (2010)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 2:

*Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä.* Toimittaneet Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková (2011)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 3:

*Tulkintojen aika: kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa.* Toimittaneet Hanna Meretoja ja Aino Mäkikalli (2012)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 4:

*Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa.* Toimittaneet Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen ja Susanna Paasonen (2012)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 5:

*Machineries of Public Art: From Durable to Transient, from Site-bound to Mobile.* Toimittaneet Johanna Ruohonen ja Asta Kihlman (2013)

Utukirjat 6:

*Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen.* Toimittanut Yrjö Heinonen (2014)

Utukirjat 7:

*Säännelty vapaudet. Tulkintoja toiseuden tuottamisesta.* Toimittaneet Marianne Liljeström ja Marko Gylén (2014)

Utukirjat 8:

*Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi.* Toimittaneet Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela ja Jasmine Westerlund (2015)

Utukirjat 9:

*Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin.* Toimittanut Erkki Huovinen (2015)

Utukirjat 10:

*Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella.* Toimittaneet Juha Torvinen ja Susanna Välimäki (2019)

Sarja ilmestyi aiemmin nimellä Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja.

## TAIDE, KOKEMUS JA MAAILMA

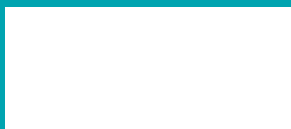
### Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen

Toim. Yrjö Heinonen

*Taide, kokemus ja maailma* on tieteellinen mutta yleis-tajuisuuteen pyrkivä johdatus 2010-luvun alun taiteiden tutkimuksen lähtökohtiin, kysymyksenasetteluihin, suuntauksiin ja käsitteistöön. Taiteiden tutkimuksen oppiaineet eroavat toisistaan ensisijaisen tutkimus-kohteensa puolesta, mutta samalla monet kysymyksen-asettelut, lähtökohdat ja lähestymistavat yhdistävät niitä toisiinsa.

Taiteiden tutkimusta tarkastellaan kirjassa viiden taiteen-aloja eri tavoin leikkaavan käsitteen tai ilmiön kautta: ääni, kuva, kieli, väline ja sukupuoli. Kirja on tarkoitettu taiteiden tutkimuksen johdanto- ja oppikirjaksi, ja se on rakennettu siten, että jokaisessa luvussa tulee esiin sekä oppiaineiden erityisyys että niiden välisiä yhtymäkohtia.

UTU  
  
Utukirjat



Kannen kuva: Saara Ekström, *A Single Charm Is Doubtful (Mirror)*, 2008, C-print, 85 x 104 cm.