



SUSANNA LINDBERG

Miten tullaan kyborgiksi ja meedioksi? Esittävien taiteiden opettamisesta

Miten voi opettaa luovuutta esittävässä taiteissa? Uskaltaudun tarttumaan tällaiseen kysymykseen, vaikka en olekaan taiteilija enkä kasvatustieteilijä vaan filosofi. Siksi varoitan lukijaa heti alkuun siitä, että en tule esittämään läpileikkausta uusimmasta luovuutta koskevasta kasvatustieteellisestä tutkimuksesta. Sen sijaan yritän antaa yhden näkökulman kysymykseen siitä, mitä annettavaa uudella ranskalaisella filosofialla voisi olla esittävien taiteiden opetukselle. Olen tarttunut tähän kysymykseen siksi, että se on viime aikoina toistuvasti esitetty minulle.¹ Esitän tässä näin syntyneet ajatukset myös lukijalle. Ajatusketjuni ei toki pysty vastaamaan kysymykseen tyhjentävästi, mutta hyvällä onnella se saattaa innostaa miettimään asiaa *itse* hieman uudella tavalla. Vain tämä on filosofian tavoite.

Kysymys luovuuden opettamisesta sisältää paradoksin, sillä luovuus on määritelmän mukaisesti jotakin, mitä ei voi opettaa, koska se on jotakin uutta ja ennenkuulumatonta, mitä luova ihminen löytää itsestään. Näin asian näkee esimerkiksi modernin estetiikan isä Immanuel Kant. Kantin terminologiassa se, mitä nykyään kutsutaan *luovuudeksi* käsitellään sanan *nerous* alla: molemmat merkitsevät kysyä ylittää annetut taiteen tekemisen säännöt ja suorastaan tuottaa taiteelle omia uusia sääntöjä. Hän määrittelee *Arvostelukyöyn kritiikissä* nerouden luonnonlahjaksi, siis ”kyvyksi, jonka kautta itse luonto antaa taiteelle säännön” (Kant 1974, 242): se on taiteilijan kykyä vapaaseen produktiivisuuteen, joka on samankaltaista kuin itse luonnon vapaa produktiivisuus. Tällaista vapaata kykyä ei tarkkaan ottaen voi opettaa toiselle ihmiselle. Oppilas voi kyllä oppia matkimaan neron töitä, mutta jäljitelmä on vielä kaukana siitä omaperäisyydestä, jota nerokkaalta tai edes kypsältä työltä vaaditaan (Kant 1974, 243–246). Luovuutta ei siis ole kyky toteuttaa teos annettuja sääntöjä seuraten, vaan kyky tuottaa aivan uudenlainen, odottamaton teos. Tässä artikkelissa esitetään, että myös jonkun toisen tekemän teoksen (sävellyksen, näytelmän) tulkitseminen voi olla luovaa silloin kuin se on jotakin enemmän ja jotakin muuta kuin teoksen esittämistä annettujen sääntöjen mukaan – silloin kun esitys tuo esiin odottamattoman, ennenkuulumattoman, uudenlaisen tulkinnan teoksesta. Siksi myös esittävän taiteilijan työ voi olla luovaa.

¹ Kiitän Tiina Pusaa ja Taneli Tuovista, joiden kutsu tulla puhumaan Taideyliopiston ja Aalto-yliopiston järjestämällä taidekasvatuksen luennoilla sai minut tarttumaan tähän aiheeseen, ja Ugo Cortea, jonka Helsingin yliopiston Tutkijakollegiumiin järjestämä symposiumi *Creativity in Art and Science* sai minut viimeistelemään ajatuksen.

Vaikka luovuutta ei paradoksin mukaan oikeastaan voi opettaa, sitä tietysti opetaan joka päivä erilaisissa taideoppilaitoksissa, ja kaikilla taiteiden opettajilla on keinonsa selvittää luovuuden opettamisen paradoksista. Kantin jäljillä päätyy kysymään esimerkiksi, onko opettaja nero, jota oppilaan pitäisi jäljitellä. Vai onko oppilas nero, jota opettaja ei aina ymmärrä? Voivatko molemmat olla nerokkaita yhtä aikaa mutta eri lailla, ja jos voivat, mitä tästä seuraa? Tässä artikkelissa aion näyttää, että asia on monisyisempi. Yritän selvittää luovuuden opettamisen paradoksia erottelemalla joukon elementtejä, jotka ovat läsnä oppimistapahtumassa. Suuntaan huomioni vain esittäviin taiteisiin ja niiden joukossa muusikon ja näyttelijän työhön. Keskityn siihen osaan muusikon ja näyttelijän työtä, jossa tulkitaan olemassa olevia nuotteja ja tekstejä, sillä näin pystyn korostamaan paradoksin hankaluutta vielä enemmän: näissä tapauksissa nimittäin oppilas jää yhtä lailla nerokkaan säveltäjän ja näyttelmäkirjailijan varjoon kuin opettajansa varjoon. Tarkoitukseni on esitellä kolmen ranskalaisfilosofin – Jacques Rancièren, Peter Szendyn ja Philippe Lacoue-Labarthe – ajatuksia tästä monimutkaisesta tilanteesta.

Määritelmän mukaan luovuuden opettaminen on jonkin sellaisen asian opettamista, mitä opettaja ei tiedä: sikäli kuin luovuudessa on tosiaan kyse *oppilaan omasta* lahjakkuudesta, se on hänen intiimi ja ainutlaatuinen kykynsä. Miten voi opettaa jotakin sellaista, mitä ei tiedä? Tämä kysymys on lähtökohtana Jacques Rancièren kuuluisalle kirjalle *Maitre ignorant* (1987) eli *Tietämätön oppimestari* (vrt. Lindberg 2010 sekä Himanka teoksessa Tuomikoski 2018). Rancièren kertoo tarinan erikoisesta – ja erikoisella tavalla onnistuneesta – pedagogisesta kokeilusta, jonka Joseph Jacotot teki vuonna 1818. Jouduttuaan maanpakoon Jacotot sai työtä ranskalaisen kirjallisuuden opettajana Alankomaissa. Valitettavasti osa hänen oppilaistaan ei osannut ranskaa, eikä hän itse osannut ollenkaan hollantia. Niinpä hän kehotti oppilaitaan opiskelemaan ranskaa itsenäisesti Fénélonin *Telemakhoksen* kaksikielisen edition kanssa, ja hänen odotustensa vastaisesti nämä oppivat ranskaa erittäin hyvin (Rancièren 1987, 7–9). Myöhemmin hän jatkoi kokeilujaan, ja osoittautui, että hän opetti menestyksellisesti muitakin asioita, joita hän ei itse osannut, esimerkiksi maalaustaidetta ja pianonsoittoa (Rancièren 1987, 28). Rancièren mielestä Jacotot'n menestyksen salaisuus oli se, että hän ei asettunut perinteisen *kaikkietävän oppimestarin* rooliin, vaan hän ryhtyi päinvastoin *tietämättömäksi oppimestariksi*, joka kehotti oppilaita opettelemaan asian itse. Kaikkietävä oppimestari saattaa edistämisen asemesta jarruttaa oppimista, sillä samalla kun hän näyttää tietävänsä kaiken, hän myös näyttää, mitä kaikkea oppilas ei tiedä. Pahimmassa tapauksessa oppilas oppii vain sen, että hän on tietämätön, ja menettää halunsa edes yrittää oppia mitään. Jacotot'n kokeilu osoittaa, että oppimisen todellinen subjekti ei ole koulumestari vaan oppilas. Tietämätön oppimestari panee oppilaan tilanteeseen, josta tämä selviää vain oppimalla itse ja mahdollisesti opettamalla myös opettajalle jotakin sellaista, mitä tämä ei tiedä. Oppimestari ei silti ole hyödytön. Päinvastoin hän on korvaamaton, ei siksi, että hän antaisi oppilaille oikeaa tietoa, vaan siksi, että hän vapauttaa oppilaansa.

Hän *haluaa* oppilaan käyttävän itse omaa älyään, ja juuri tämä halu on hänen antinsa oppilaalle (Rancière 1987, 29).

Perinteisesti ajatellaan, että vapauttavan opettajan perikuvana on Sokrates, joka ei sanele oppilaalle totuuksia, vaan antaa tämän löytää totuudet itsestään. (Näin orjapoika Platonin samannimisen *Menon*-dialogin mukaan löysi itse geometrian lait: ”Hän herää tietämään kenenkään opettamatta vain siten, että häneltä kysytään. Hän siis löytää tiedon omasta itsestään.” (Platon, 1978, 130.)) Vapauttava pedagogiikka olisi siis autoritatiivisen totuuksien latelemisen asemesta sokraattista maieutiikkaa (”kättilöntiä”). Jacotot’ta seuraten Rancière on kuitenkin sitä mieltä, ettei Sokrates suinkaan ole vapauttava opettaja, vaan juuri Sokrates on *tyhmistävä* opettaja, joka kaikin keinoin saa oppilaan näkemään, kuinka puutteellisia ja ristiriitaisia tämän väitteet ovat. Sokrates näyttää oppilaalle, että tämä *ei* tiedä mitä luulee tietävänsä, ja niinpä Menon ei suinkaan löydä itse geometrian lakeja vaan pelkästään sen, ettei hän löydä yhtään mitään, ellei hyvä oppimestari ohjaa häntä tiellä oikeaan suuntaan. Jacotot’n mukaan tämä on kaikista opetusmenetelmistä tyhmistävin ja turruttavin, sillä se ei näytä oppilaalle vain puutteita hänen tiedoissaan, vaan – mikä paljon parempaa – synnyttää häneen tunteen omasta tietämättömyydestä, kyvyttömyydestä ja riittämättömyydestä (Rancière 2005, 5–6).

Rancièren kirja tulee varmaankin suurempaan tarpeeseen Ranskassa kuin Suomessa, sillä Ranskassa opettajan rooli on vielä nykyäänkin yleensä perinteinen mestarin rooli. Siellä ajatellaan, että opettajan tehtävänä on opettaa sisältöjä ja menetelmiä oppilaille, jotka eivät niitä tiedä, eivätkä sikäläiset opettajat epäröi kertoa oppilaille, kuinka tietämättömiä nämä ovat. Suomessa Jacotot’n pedagogiikka ei sen sijaan kuulosta yhtä kokeelliselta. Se muistuttaa sitä oppilaskeskeistä pedagogiikkaa, jota jo harjoitetaan tai ainakin suositellaan harjoitettavaksi kaikissa suomalaisissa oppilaitoksissa. Tällaisen pedagogiikan perusajatuksena on se, että oppija pannaan oppimistapahtuman keskipisteeseen ja opettaja vetäytyy syrjemmälle: opettaja ei niinkään opeta kuin edesauttaa oppimistapahtumaa. Joskus tällainen menetelmä toimii hyvin, mutta suomalainen koululaitos tarjoaa myös esimerkkejä siitä, miten se voi epäonnistua. Oppimistapahtuma epäonnistuu ainakin silloin, kun oppilas jää lopulta yksin tyhjän vapauden ja merkityksettömien tulosten kanssa. Luovuutta tietysti suositetaan aina, mutta silloin kun mitä tahansa pientäkin ponnistusta ja keskinkertaista suoritusta ylistetään yksinkertaisesti siksi, että oppilas on tehnyt *jotakin*, toiminta ei enää tunnu luovalta. Tosiasiassa oppilas saattaa jäädä hyvinkin yksin valkoisen paperin tai tyhjän ruudun ääreen miettimään, mistä tyhjiössä nyt nyhtäisi. Luovuutta ei silloin opeteta kuin paradoksaalista tiedettä uusien asioiden keksimisestä, mutta ei sen ”kättilöntikään” toimi, jos oppilas oppii vain sen, että häneltä puuttuu todellisia ideoita, kykyjä, luovuutta. Tämä ei tietenkään ollut Jacotot’n tarkoituksena. Tietysti hän aloittaa hyperbolisella tarinalla, jossa hän sai autodidaktit oppimaan jotakin sellaista, mitä hän ei itse osannut opettaa. Mutta hän teki silti monenlaisia asioita: hän valitsi oppimateriaalin, kuunteli, rohkaisi ja vastasi. Ennen kaikkea hän *halusi*, että

hänen oppilaansa oppisivat *haluamaan* oman älyn käyttöä (Rancière 1987, 26). Tietämätön oppimestari ei suinkaan tyydy nyökkäämään ja sanomaan, että ”tosi kiva”.

On myös syytä korostaa, ettei Rancière viime kädessä selitä Jacotot’n kokeiluja suositellakseen uutta *pedagogista* lähestymistapaa. Tarinan tarkoituksena on pikemminkin kuvittaa hänen paljon kauaskantoisempi väitteensä kaikkien älyjen samanarvoisuudesta. Tämä ei tarkoita sitä, että kaikkien ihmisten *intellektuaaliset* kyvyt olisivat samanlaisia, vaan sitä, että *demokratia* on mahdollista vain, jos *postuloimme*, että kaikilla ihmisillä on yhtäläinen kyky ajatella itse, ja jos *todennamme* tämän kyvyn joka kerta uudestaan (vrt. Rancière 1995, 58). Rancièren tietämättömän oppimestarin tarkoituksena ei ole kertoa meille, miten koululaitos pitäisi järjestää, vaan millä ehdolla voidaan puhua todellisesta demokratiasta.

Rancièren tarina tietämättömästä oppimestarista auttaa meitä kuitenkin tunnistamaan kaksi asennetta, jotka ovat luovuuden opettamisen kannalta tuhoisia. Ensimmäinen niistä on tyrannimaisen koulumestarin asenne. Hän tietää kaiken ja näyttää lakkaamatta, miten tietämätön ja taitamaton hänen oppilaansa on, ja tällä tavalla hän lopulta tappaa oppilaan halun oppia yhtään mitään. Parhaat esimerkit tyrannimaisista koulumestareista löytyvät varmaankin perinteisestä klassisen musiikin ja baletin opetuksesta. Toinen luovuuden opettamisen kannalta tuhoisa asenne on laiska tietämätön koulumestari, joka jättää oppilaansa yksin miettimään, minkälaista luovuutta hänen tietämättömyydessään mahtaisi piillä. Parhaita esimerkkejä siitä, mihin näin päädytään, löytyy kykykilpailujen surullisista esikarsinnoista. Nyt yritän löytää toimivampia malleja luovuuden oppimiselle kahden ranskalaisfilosofin, Philippe Lacoue-Labarthen ja Peter Szendyn töistä. Vielä vähemmän kuin Rancière, hekään eivät varsinaisesti puhu pedagogiikasta. Sen sijaan he pohtivat sitä, mitä on muusikko ja mitä on näyttelijä. Yritän nyt näyttää, miten näitä ajatuksia voisi mahdollisesti soveltaa esittävien taiteiden opetukseen.

PETER SZENDY JA MUUSIKON KEHO

Kirjassaan *Membres phantomes: des corps musiciens* (2002) Peter Szendy tarkastelee muusikon, nimenomaan soittajan kehoa. Tehdäkseni ajatuksesta vielä selvemmän esitän sen vielä vähän vahvemmin vedoin kuin Szendy itse ja tulkitsen hänen kirjansa näyttävän, miksi *soittajan kehosta pitää tulla kyborgin ja meedion keho*. Mutta ennen tällaisia pohdintoja on selvítettävä, mikä on muusikko.

Szendy kertoo, että kaikkein klassisimman näkemyksen mukaan muusikko, *musicus*, on se, joka ymmärtää musiikkia. Hän on siis teoreetikko tai kriitikko, joka tietää, miten musiikkia arvioidaan (Szendy 2002, 26–33). *Musicuksen* prototyyppi on Pythagoras, joka keksi sävelten ja harmonioiden matematiikan. Hän keksi myös instrumentin – monokordin – mutta se ei oikeastaan ole soitin, vaan laite, jolla voi tutkia äänen fysikaalisia ominaisuuksia. Mutta sillä ei ole väliä, sillä *musicus* ei myös-

kään osaa soittaa, tai ainakaan se ei ole välttämätöntä. Sitä vastoin instrumentalisti saattaa kyetä soittamaan virtuoosimaisesti, vaikkei hän tuntisikaan musiikin tiedettä: hän saattaa olla häikäisevä muusikko ja silti *idiootti* (sanan alkuperäisessä merkityksessä tavallinen kouluttamaton ihminen, joka ei osallistu julkiseen elämään vaan huolehtii vain omista asioistaan).

Samat ennakkoluulot voi löytää myös teatterista. Näyttelijän ei tarvitse olla mikään intellektuelli. Runoilijan, kirjailijan, ohjaajan ja kriitikon odotetaan olevan kultivoituja teoreetikkoja, mutta näyttelijä voi olla myös vaistonvarainen luonnollapsi, joka ”menee mukaan tunteellaan” eikä järkeilemällä. Myös kuvataiteen alalla tunnetaan vaistonvaraisen maalarin tai kuvanveistäjän tyyppi, joka ei lähesty taidettaan järkeilemällä vaan upottamalla kätensä ja melkein kehonsakin maaliin, saveen tai muihin materiaaleihin ja kiskoo sitten muodot esiin materiaasta kuin luonnonvoima.²

Nykyään nämä ennakkoluulot ovat vanhentuneita, eikä kukaan enää ajattele muusikon tai näyttelijän olevan ”idiootti”. Siitä huolimatta maksaa vaivan miettiä, mistä esittävän taiteilijan ”idiotia” tai tietämättömyys oikeastaan muodostuu. Mitä on se, mitä taiteilija itsekään ei tiedä ja mikä hänelle pitää siis opettaa? Miten sitä voi lähestyä? Se on kuitenkin esittävän taiteilijan taidon ydin, hänen lahjakkuutensa ja luovuutensa alkuperä. Hänen lahjakkuutensahan ei muodostu *musicuksen* oppineisuudesta, vaan se on mysteeri kaiken teorian tuolla puolen, salaperäinen ”vaisto” tai ”intuitio”, joka synnyttää esittävän taiteilijan lavakarisman. Mutta miten sitä voi opettaa, jos siitä ei kerran voi tehdä teoriaa, ainakaan siinä mielessä, että on mahdotonta tehdä universaali teoria persoonallisesta vietistä. Esittävän taiteilijan taito liittyy jollakin tavalla hänen persoonallisuuteensa ja subjektiivisuuteensa – mutta voiko subjektiivisuutta opettaa?

Pedagogin ongelma perustuu tähän paradoksiin. On helppo opettaa teoriaa. Musiikinteoria on paradigmaesimerkki kodifoidusta tiedosta, jonka voi hyvin opettaa, sillä se on vakiintunut teoreettinen kokonaisuus (ja tietenkin siitä on paljon hyötyä mille tahansa muusikolle). Kaikilla taiteilla on samankaltaisia teoreettisia periaatteita. Mutta miten voi sen sijaan opettaa lahjakkuutta, vaistoa ja intuitiota? Miten voi opettaa herkkyyttä ja luovuutta, hauraita kykyjä, joita opettajan tulee vaalia sen sijaan, että hän rumentaisi ne oman tietonsa tai persoonallisuutensa alle? Ne tuntuvat olevan luonnollisia lahjoja, ja silti ne eivät kehity ilman harjoittelua; tässä paradoksi piileekin.

Kirjassaan Szendy käyttää esimerkkinään pianonsoittajaa, ja hän kuvailee erilaisia käsityksiä siitä, miten pianonsoittoa voi opettaa. Tietysti kaikki menetelmät vaativat kurinalaista harjoittelua; ilman sitä oppilaan sormet eivät yksinkertaisesti

² Nykyään varsinkin visuaalisissa taiteissa teoreettisen käsitteellisyuden ja vaistonvaraisen virtuoosimaisuuden vastakohta on kadonnut melkein kokonaan, sillä taiteellisesta prosessista on tullut aina vain käsitteellisempi. Pohdin taiteilijan roolin muutosta artikkelissani ”Liberation – of Art and Technics: Artistic Responses to Heidegger’s Call for a Dialogue between Technics and Art” (Lindberg 2017a, 139–154).

kehity kyllin nopeiksi, tarkoiksi ja vahvoiksi. Mutta tämä ei selvästikään riitä. Pelkkä tekninen harjoittelu tuottaa vain musikaalisia koneita, vähän samaan tapaan kuin pelkkään tekniikkaan keskittyvät tanssitunnit synnyttävät Coppelian, joka on pelkkä tanssiva nukke.³ Taiteilijan pitää hallita tekniikkansa ja sitten ylittää se. Mutta miten?

Vastaus ei piile musiikin intellektuaalisessa ulottuvuudessa vaan sen ruumiillisen ulottuvuuden paremmassa ymmärtämisessä – sillä ruumistahan tässä harjoitetaan. Mutta mikä on muusikon ruumis – tai tanssijan tai näyttelijän? Jos se on oppineen hengen vastakohta, olisiko se kenties lihasta ja verestä tehty materiaallinen, suorastaan biologinen asia? Ei tietenkään. Jos taide olisi pelkkää biologiaa – hermoja, välittäjäaineita, sähköimpulsseja – voisimme korvata taiteen lääkkeillä ja huumeilla, tai kenties terveellisellä ruualla ja urheilulla. Nietzschekin puhui ironisesti siitä, miten taidetta voi käyttää eräänlaisena lääkkeenä, joka rauhoittaa tai kiihdyttää ruansulatusta ja hermoja ja vaikuttaa yleiseenkin hyvinvointiin.⁴ Mutta tosiasiaa ruumiin biologinen ulottuvuus ei koskaan kykene selittämään taiteen merkitystä, saati sitten sen kykyä kommunikaatioon ja yleensäkin sosiaaliseen ulottuvuuteen.

Olisiko oppineen hengen vastakohta sitten taiteilijan tiedostamaton, niin kuin ensimmäiseksi esitti itse Freud (1995)? On varmasti mielekkäämpää etsiä luovuuden alkuperää tiedostamattomasta kuin biologiasta ja tutkia taidetta pikemminkin psykoanalyysin kuin biologian avulla. Mutta ei taide kuitenkaan johdu *henkilökohtaisista* patologioista tai idiosynkrasioista, vaan se tulee niiden lisäksi tai niistä huolimatta – sillä taiteessa *kommunikoidaan* jotakin, siinä on jotakin *yhteistä*. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että taide perustuisi yhteisiin ideoihin, esimerkiksi jungilaisiin arkkityyppeihin (Jung 1991): ehkä ajatus arkkityypistä voi joskus stimuloida kirjoittajaa, maalaria tai säveltäjää, mutta enemmän siitä on todennäköisesti hyötyä uskonnon perustajalle. Taide (ja tekniikka) perustuu paremminkin siihen, mitä Kant kutsui reflektiivisiksi arvostelmiksi, siis arvostelmiksi, jotka eivät voi nojautua annettuihin universaaleihin ideoihin vaan joissa arvostelukyky etsii sääntöä tilanteessa, jossa minkäänlaista sääntöä ei ole annettu (Kant 1974, 24–29, vrt. Santanen 2017, 107). Taideteos on *ehdotus*, jonka taiteilija tarjoaa muillekin, jotka sitten ehkä kokevat ne myöskin koskettaviksi ja puhutteleviksi ilman, että mikään universaali idea tätä jakamista selittäisi. Oli miten oli, tämä ei kerro paljoakaan muusikon ja näyttelijän

³ Coppelia on tanssiva nukke, johon Fritz-niminen nuorukainen onnettomuudekseen rakastui E. T. A. Hoffmannin kertomuksessa *Nukkumatti*. Léo Delibes sävelsi kertomuksen pohjalta baletin *Coppelia*, jonka päärooli Swanhilda kuuluu klassisen repertuaarin myyttisiin rooleihin. On tietysti sanomattakin selvää, että nukke-Swanhildan roolin tanssiva ballerina ei koskaan jää pelkäksi nukkeksi.

⁴ Heidegger analysoi Nietzsche-luennoissaan ristiriitaa, joka syntyy kun Nietzsche yhtäältä tekee taiteesta nihilismin vastaisen luovan voiman parhaimmillaan ja toisaalta tutkii taidetta fysiologisena ilmiönä (Heidegger 2008, luku ”Rausch als ästhetischer Zustand”). Jälkimmäisessä tapauksessa taide on hyvää, jos se enentää ruumiin elämänvoimaa – mutta toisaalta taiteen fysiologia on Nietzschele ennen kaikkea metafora, jolla hän tarkoittaa yhtä lailla taiteilijan psykologiaa. Hyvä taide kumpuaa taiteilijan kiihkosta (*Rausch*) (Nietzsche 1999, 116), huono taide sen sijaan toimii niin kuin Wagnerin musiikki: se hysterisoi passiivisen yleisön. Nietzschen Wagner-kritiikistä ks. myös Lacoue-Labarthe 1991, 194–211.

harjoittamisesta. Taiteilijan harjoituksen kohteena ei ole tiedostamaton, koska tavalla tai toisella keho ”tietää” ja ”ajattelee”, sillä on oma älykkyytensä. Mutta mikä?

Szendyn kirjasta löytyy erikoinen ajatus: teoreettisen mielen vastakohta on tekninen kyky. Diderot on verrannut ihmistä ”affekticembaloon”: ihminen on aistimusinstrumentti, jota voi myös soittaa, harjoittaa ja manipuloida.⁵ Szendy viittaa Diderot’hon muistuttaessaan, ettei harjoitetun muusikon keho ole jäykkä mekanismi, joka vain toistaa samoja eleitä, jotka sille on opetettu, vaan se on itsekin notkea ja mukautumiskykyinen instrumentti, jolla voi myös leikkiä ja keksiä uutta. Se on taitava keho, kykenevä keho, ja vain tässä mielessä *kehokone*. Toki monet muutkin musiikintutkijat ovat tarkastelleet musiikinopetusta kehon harjoittamisena (mm. Riikonen 2005, Tiensuu 2015, Aho 2016). Myös esimerkiksi Luc Nijs on kuvannut muusikon kehon ja soittimen kasvamista yhteen, mutta hän ei mene yhtä pitkälle kuin Szendy, sillä hänelle keho psykofyysisenä oliona ja soitin artefaktina ovat kuitenkin ontologisesti erilaisia (Nijs 2017), kun taas Szendy tarkastelee sekä kehoa että soitinta *saman* ontologisen ulottuvuuden, ”teknisyyden” eri versioina. Kyse ei ole siitä, että jo ennalta valmiiksi annettu psykofyysinen entiteetti, ”minä”, opin hallitsemaan instrumenttia ja kättä instrumenttin osana, vaan siitä, että käsi ja instrumentti yhdistyvät tekniseksi yhdistelmäksi (*assemblage*), joka toimii riippumatta siitä, komentaako ja ohjaako mikään minän kaltainen korkeampi instanssi musiikin tuottamista. Minän ensisijaisuus on leimallista myös David Sudnow’n teokselle *The Ways of the Hand*, joka toki muuten pyrkii kuvaamaan samaa instrumentin ja kehon yhteen kasvamista kuin mistä tässä on puhe.⁶

Szendyn mielestä muusikon keho ei kuitenkaan ole itse soitin, vaan se on keho *jolla* on soitin. Muusikon keho on vähitellen kasvanut kiinni soittimeensa. Siksi kutsun sitä musiikilliseksi *kyborgiksi*.⁷ Kyborgi on tietysti monimutkainen olento. Elokuviissa kyborgiksi on helppo tulla: kaikkivaltiaat tiedemiehet ymppäävät ihmiskehoon keinotekoisia lisäjäseniä, infrapunasilmä, eksoluurankoja, käden paikalle

⁵ ”Diderot: Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincant souvent elles-mêmes. Et voici, à mon jugement, tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi. [...]”

D’Alembert: J’entends. Ainsi donc, si ce clavecin sensible et animé était encore doué de la faculté de se nourrir et de se reproduire, il vivrait, et engendrerait de lui-même ou avec sa femelle de petits clavecins vivants et résonnants.

Diderot: Sans doute. À votre avis, qu’est-ce autre chose qu’un pinson, un rossignol, un musicien, un homme? [...]” (Diderot 1951, 880.)

⁶ Sudnow kuvaa jazzpianistiksi tulemistä käden mukautumisena sekä instrumenttiin että jazzin konventioihin (Sudnow 1993). Sudnow’n näkökulma eroaa Szendystä siinä, että hän korostaa tahtovaa minää, joka harjoittaa käsiään, siinä missä Szendy ei kiinnosta minä vaan itse käsi, joka vähitellen kasvaa kiinni soittimeen, huomasi ’minä’ sitä tai ei.

⁷ Kyborgin käsite tuli filosofiaan Donna Harawayn kuuluisassa ”Kyborgimanifestissä” (Haraway 2003). Selitän termiä tarkemmin artikkelissani Lindberg 2017b. Monet musiikintutkijat ovat kutsuneet instrumentaalimuusikoita kyborgiksi, etenkin silloin kun soitinta laajennetaan kokeilevin keinoin. Esimerkiksi Riikonen (2005, 167) tulkitsee huilistin ja hänen käyttämänsä elektroniikan yhdistelmää Harawayn kyborgi-termin kautta.

kiinnitettyjä aseita. Se on helppoa ja tuskatonta, ja tällä lailla sankari muuttuu sukkelasti yli-ihmiseksi teknologian ansiosta.

Mutta musiikinopettaja tietää, ettei keho kasva helposti eikä kapinoimatta kiinni instrumenttiin. Kirjansa alussa Szendy kertoo kauniin lapsuudenmuiston siitä, miten hän itse tutustui pianoon. Muistossa lapsi asettaa sormensa koskettimille samoille paikoille kuin opettajakin, ikään kuin hän laittaisi sormensa automaattipianon koskettimille seuraten haamusormien painalluksia (Szendy 2002, 9–11). Tällä lailla muusikon käsi mukautuu instrumentin tarjoamiin paikkoihin, niin että vähitellen käden muoto mukautuu instrumentin muotoon ja ikään kuin kasvaa siihen kiinni. Instrumentin muoto ei ole pelkkä fyysinen tosiasia, vaan se on myös teoreettinen konstruktio. Szendy selittää tätä muistuttamalla mieleen pianonsoiton historian. Esimerkiksi Couperin huomasi, että soittaja voi tuottaa erilaisia efektejä vaihtamalla kappaleen sormituksia (Szendy 2002, 50–55), ja Carl Philip Emmanuel Bach ajatteli, että sormilla ei luonnollisia asemia olekaan, vaan muuttamalla sormituksia voimme ”löytää niin paljon sormia kuin vain haluamme” (Szendy 2002, 60). Romanttinen koulu standardisoi sormet ja harjoitti (valmisti) luonnottoman konekäden, jossa kaikki sormet ovat yhtä vahvoja (Szendy 2002, 65–67). Ainoa poikkeus tähän suuntaukseen oli Chopin, joka kannatti luonnollisempaa kädenliikettä (Szendy 2002, 68–69, alaviite 2). Näin pianistit vähitellen muuttivat pianistin kehoa, muokkasivat tämän käsiä, lisäsivät kokonaisuuteen uusia jäseniä (etenkin jalat) ja näyttivät jopa kasvattavan ylimääräisiä haamujäseniä (niin kuin Liszt, joka antoi yleisölleen vaikutelman, että hänellä oli kolme tai neljä kättä ja kenties viisitoista tai kaksikymmentä sormea (Szendy 2002, 68, alaviite 1)). Muutkin ruumiinosat muokkautuvat instrumenttiin, esimerkiksi korvat virittyvät peruuttamattomasti tansavireiseen asteikkoon.⁸ Samalla tavalla ballerinan jalka mukautuu kärkitossuun ja muuttuu luonnottomaksi, joidenkin mielestä hirviömäiseksi. Tässä mielessä muusikon kehosta tulee kyborgikeho, ihmisen ja koneen yhdistelmä.

Muusikot tietävät, ettei ihminen muutu musiikilliseksi kyborgiksi helposti ja nopeasti. Keho muuttuu hitaasti, se kärsii epämukavuudesta, luonnonvastaisista asennoista, kyhmyistä ja hankaumista. Kehon kolotukset ja hierontaiset kertovat siitä, että ihminen ei ole mikään kone vaan pelkästään koneen liittolainen ja että ihmisessä on aina jotakin, mikä lipeää koneen otteesta ja vastustaa sitä. Instrumentalisti (ja tanssija) on ihminen, jonka mielestä tulos on kuitenkin kaiken tämän epämukavuuden, pitkästyttävyyden ja jopa kivun arvoinen. Hänen mielestään koneeseen mukautuminen kannattaa, sillä tulos on ihmeellinen, soitto tuottaa mielihyvää ja jopa aitoa onnea. Soittajan pitää olla kotonaan soittimensa mekaanisessa ulottuvuudessa. Soitin ei ole muusikon elinten jatke⁹ eikä se ole työkalu, joka toteuttaa hänen tarkoitus-

⁸ Kirjassaan *Écoute. Une histoire de nos oreilles* Szendy näyttää, miten jopa tapa, jolla kuuntelemme musiikkia, on tulosta harjaantumisesta. Sekin perustuu aikaisempien kuulijoiden kokemusten jättämiin jälkiin, esimerkiksi tulkintoihin, joita kuuntelemme (Szendy 2001).

⁹ Ernst Kapp, jota pidetään ensimmäisenä tekniikan filosofina, tulkitsi teknisten välineiden olevan pohjimmit-

periään¹⁰: se on materiaallinen fakta, johon muusikon on mukauduttava. *Muusikon tehtävänä ei ole kontrolloida soitintaan ja alistaa sitä omille päämäärilleen* (niin kuin Liszt ajatteli) eikä myöskään tulla itse koneeksi (niin kuin Glenn Gould toivoi tulevansa Steinwayksi Thomas Bernhardin (2009) romaanissa *Haaskio*). Pikemminkin muusikon tehtävänä on *tulla soittimensa ballitsemaksi*, sanan kirjaimellisessa mielessä *soittimensa tulkiksi*. Musiikin lähde on itse soitin, ihmeellinen kaikuva kone, jota soittajan on toteltava, jotta se voisi soida ja jotta sen ääni voisi joskus myös kehittyä edelleen. Ei riitä, että soittaja paneutuu soittimeensa: hänen pitää alistua ja antautua sille, ikään kuin keksiä ja kuvitella ruumiinsa uudeksi, sellaiseksi että se voi soittaa instrumenttia. Tietystikään soitin ei voi soida ilman soittajaa. Mutta myöskään soittaja ei voi soittaa, ellei hän mukaudu soittimeensa läpikotaisin.

Tämä on yksi puoli muusikon taidosta: tullakseen virtuoosiksi muusikon pitää antautua soittimelleen, sillä muuten hän ei saa sitä soimaan niin täydesti kuin mahdollista. Hänen pitää oppia tietynlainen passiivisuus, jossa hän antaa tilaa ja aikaa soivalle esineelle ja suorastaan tulee itse sen tilaksi ja paikaksi. Tai sanoakseni asian vielä kärkevämmin, pianistin ei ole tarkoitus ilmaista *itseään* pianon avulla vaan ilmaista *pianossa* piileviä mahdollisuuksia. (Mutta kärjistä ei tietenkään pidä viedä niin pitkälle, että soitin muutetaan fetissiksi, niin kuin esimerkiksi Stradivariuksien kohdalla saattaa tapahtua.) Tietystikin kaikkiin taiteisiin pätee se, että taiteilijan on mukauduttava työn materiaalisiin ehtoihin. Kuvataiteilijan pitää mukautua aineeseen: kiveen, puuhun, maaliin, milloin mihinkin *materiaaliin*, joihin luetaan nykyään hyvinkin abstrakteja asioita, jotka ovat peräisin ateljeen ulkopuolelta.¹¹ Säveltäjän pitää mukautua musiikin aineellisiin ehtoihin kuten ääniin, instrumentteihin ja teoreettisiin mahdollisuuksiin; erityisesti Adorno (2006, 32) on korostanut, ettei musiikin materiaalia voi ymmärtää pelkkänä fysikaalisena tosiasiana, vaan se on aina jo sosiaalisesti ja historiallisesti määrätynyt merkittävää materiaalia. Runoilijan pitää mukautua sanoihin ja siihen, mikä näyttää *sanottavalta* – jotta hän kykenisi tuomaan *sanomattoman* kuuluville (Blanchot 1955/2003). Näillä eri tavoilla taiteilijat eivät niinkään alista materiaaleja tarkoituserilleen kuin vapauttavat niissä piilevät mahdollisuudet (Lindberg 2017a). Jotta instrumentin materiaalisuudelle jäisi tilaa, taiteilijan pitää pyyhkiä pois tiedonhaluaan, kontrollinhaluaan ja jopa subjektiivisuuttaan. Hänen pitää mukautua instrumenttiinsa ja kuunnella sen ääniä. Palaamme kohta muihin taiteilijoihin, mutta tarkastellaan ensin soittajaa toiseltakin puolelta.

Szendyn mukaan soittajan taiteen yksi puoli on tämä kyky mukautua tekniseen

taan ”elinprojektioita” ja ”elinten jatkeita” (Kapp 1877).

¹⁰ Klassisessa tekniikan filosofiassa ajatellaan, että tekniikka on ihmisen tarkoituseriä palveleva *väline* ja että siksi tekniset objektit ovat alisteisia ihmisen intentioille. Tekniikan filosofian tarkempi esittely ei mahdu tämän artikkelin piiriin. Hyvä yleisesitys aiheesta on Scharff & Dusek 2014.

¹¹ Martin Heidegger sisällyttää taideteoksen materiaalisuuden ainekseen – kiven, puun, metallin, sanat, äänet – käsitteeseensä *maa*. Maa on ”maailman” vastakäsite, sillä maailma on tapa, jolla asiat on asetettu esille, ja maa on maailmaa kantava perusta, joka ei itse kuulu maailmaan vaan on ”se mikä tulee esiin ja kätkeytyy” (*Hervorkommend-Bergende*). Taideteos on paikka, jossa maan ja maailman välinen jännite voi vallita. (Heidegger 1980, 31.)

instrumenttiin ja niin sanoaksemme tulla sen ”kyborgiksi”. Mutta entä virtuoosi-
maisuuuden toinen puoli? On sanomattakin selvää, ettei suuri pianisti ole pelkkä pia-
nonjatke – muutenhan hänet voisikin korvata vähän tavallista sofistikoitumalla
automaattipianolla. Hänen taiteeseensa kuuluu myös se, mitä yleensä kutsutaan *tul-
kinnaksi*. Tulkinta on se osa musiikkia, joka tulee virtuoosimaisen tekniikan lisäksi ja
jonka pitää kruunata esitys, jotta musiikki voisi olla koskettavaa, merkityksellistä ja
mielenkiintoista. Mitä on tulkinta?

Jean-Luc Nancy on esittänyt mieleenpainuvan kuvauksen tulkinnasta kirjassaan
Partage des voix (Nancy 1982). Kirja on itsekin tulkinta, Nancyn luenta Platonin
Ion-dialogista (Platon 1999). *Ionissa* Platon esittää, että taiteellinen inspiraatio on
peräisin jumalasta. Jumalan ”henki” tartuttaa runoilijan, sillä ilman inspiraatiota ru-
noilija ei pysty antamaan jumalalliselle näylle sanallista muotoa. Runoilija puoles-
taan tartuttaa tulkitsijan – tässä tapauksessa tulkitsija on rapsodi tai näyttelijä, joka
esittää runon näyttämöllä – joka tartuttaa edelleen yleisön. Tällä tavalla innoittava
ajatus, joka on oikeastaan peräisin jumalalta, leviää henkilöltä toiselle kuin entusias-
min, suomeksi *innoituksen*, aaltojen kantamana. Inspiraatio toimii kuin magneetti,
sillä se yhdistää ihmiset toisiinsa kuin rautarenkaat, jotka magneettinen voima yh-
distää, vaikka niitä ei olekaan taottu ketjuksi. Mikään konkreettinen asia ei kulje
pitkin ketjua, sen jäsenet eivät pidä toisistaan kiinni fyysisesti, ja silti innoitus kulkee
niiden läpi ja yhdistää ne toisiinsa. Tämä on mahdollista siksi, että tulkitsija toimii
eräänlaisena *meediona*: hän ei ilmaise omaa persoonaansa ja omia ajatuksiaan, vaan
jumala puhuu hänen kauttaan.

Samalla tavalla tulkitseva taiteilija koskettaa yleisöään taiteellaan. Tulkinta ei ole
teoksen intellektuaalinen selitys (”Beethoven tarkoitti tätä”, ”Shakespeare tarkoitti
tuota”), esitys ei ole esitelmä. Tulkitsevan taiteilijan taito on paljon mystisempi: se
on *koskettaminen*¹². Koska muusikolla on tämä koskettamisen ja liikuttamisen taito,
hän ja hänen yleisönsä voivat liikuttua syvällä sisimmässään. Tämä ei tarkoita sitä,
että musiikin ansiosta kukin heistä sulkeutuisi itseensä ja eristäytyisi muulta maa-
ilmalta, vaan päinvastoin sitä, että he tulevat ulos itsestään ja tosiaankin *kuulevat
toisiaan*. *Ek-staasi* on kirjaimellisesti tulemistä ulos omasta sisäisyydestä. Olennaista
on tämä avoimuus. Ei ole musiikkia ilman kuulemistä, ja kuuleminen on aina *toisen
(äänen) kuulemistä*. Omassa itsessä ei ole paljon kuultavaa, mitä nyt jotakin vatsan
kurinaa. Kuulemiskosketuksen takia muusikot ja kuulijat muuttuvat yhdeksi, vaika-
kakin lyhytaikaiseksi yhteisöksi. Soittajan ansiosta Bach koskettaa meitä; näyttelijän
ansiosta Hamlet liikuttaa minua; näiden tunteiden ansiosta opin ehkä tuntemaan
itseni paremmin. Tällaista kosketushetkeä on viime kädessä mahdoton laskelmoi-
da, ja siksi siitä sanotaan, että se on *inspiraatio*, joka *ottaa valtoihinsa*. Voidakseen
inspiroida muusikon on itse oltava inspiroitunut. Ja inspiroituaakseen hän taas ker-
ran häivyttää oman subjektiivisuutensa eli lakkaa hallitsemasta teosta; hän antautuu

¹² ”Taide ylipäänsä ei voi olla koskettamatta, sanan kaikissa merkityksissä” (Nancy 1994, 27).

sille, siinä jollekin, ei pelkälle pienelle subjektiiviselle mielihyvälle, vaan sille *ajatukselle*, joka teoksessa on ja joka *ottaa hänet valtoihinsa ja ajattelee hänessä*. Se on puhtaasti musiikillinen ajatus: ei se, mitä *Beethovenilla* oli mielessään kun hän sävelsi *Hammerklavier*-sonaatin, vaan se mitä itse *Hammerklavier*-sonaatti *on*, miksi juuri se on koskettava juuri sillä tavalla. Samalla lailla kuin muusikosta tuli pianonsa *kyborgi*, hänestä tulee nyt sävellyksen ajatuksen valtoihinsa ottama *meedio*. Ei sitä voikaan sanoiksi pukea, mutta sen voi soittaa.

Näin Szendy on yrittänyt tuoda näkyville sen tietynlaisen *reseptiivisyyden*, jota muusikko tarvitsee. Tämä ei tarkoita sitä, että muusikon pitäisi tulla suorastaan passiiviseksi, vaan vain sitä, että hänen pitää onnistua purkamaan jotakin siitä vahvasta (romanttisesta) perinteestä, jossa ajatellaan, että muusikon taiteen ytimenä olisi vahva ekspressiivinen subjekti, joka käyttää soitinta vain itseilmaisun välineenä. Mutta emme me kuuntele muusikkoa vaan musiikkia, ja siksi muusikon pitää oppia antamaan *musiikin ajatella itsessään*. Niin sanoakseni hänestä pitää tulla eräänlainen kaikkokoppa, josta musikaalinen ajatus resonoi. Mutta miten meluisan subjektiviteetin voisi rauhoittaa ja oppia *kuuntelevamman* asenteen? Ei ainakaan lakkaamalla soittamasta.

Väärinkäsitysten välttämiseksi on tässä vaiheessa hyvä korostaa sitä, että vaikka muusikon harjaannuttaminen näyttääkin nyt eräänlaiselta asubjektiviisuuden oppitunnilta, päämääränä ei kuitenkaan ole se, että muusikon persoonallisuus pyyhittäisiin pois ja hänestä tehtäisiin pelkkä ontto ja pinnallinen olento. Tarkoituksena on vain ravistella narsistista ajatusta siitä, että esittävän taiteen tai ylipäänsäkään taiteen alkuperänä olisi taiteilijan persoonallisuus. Mutta kun tämä nyt on saatu sanottua, on selvää, että taide on taiteilijallekin myös keino oppia tuntemaan itsensä paremmin. Ranskalainen filosofi André Hirt ilmaisee tämän ajatuksen hyvin pienessä tekstissään ”L’instrumentiste” (Hirt 2015). Hirt puhuu ensin samasta asiasta kuin Szendykin, siitä kuinka muusikon pitää sisäistää, suorastaan *inkorporoida* instrumenttinsa. Mutta sitten hän jatkaa: ”Samalla tapahtuu myös käänteinen asia, nimittäin instrumentti rekisteröi meistä jotakin sellaista, mitä emme edes tienneet olevamme. [...] Ei käykään niin, että me soitamme musiikkia, vaan niin, että *musiikki soittaa meitä*, ja siitä tulee eräänlainen peili, jossa näemme itsemme sellaisena kuin emme koskaan muulloin voi itseämme nähdä.” Kun me soitamme instrumenttia ja instrumentti soittaa vastavuoroisesti meitä, kuuluville saattaa päästä jotakin sellaista, mitä emme ikinä voisi sanoa tai selittää. Ehkä tätä ”jotakin” voisi kömpelästi yrittää kutsua ”sielun pohjaksi”, ja se olisi jonkinlaista oman itsen kohinaa tai muminaa, jota emme tavoita omin voimin, mutta joka pääsee kuuluville kun soitamme instrumenttia. Tämä on se *oma ääni*, jota soittaja lähti alun perin etsimään ja jota myös opettaja odottaa voimatta koskaan käskeä sitä ilmestymään. Opettaja voi olla (ja hänen pitääkin olla) tietäväinen oppimestari, joka kertoo ”kaiken” instrumentin tekniikasta ja teoksen historiallisesta ja teoreettisesta kontekstista. Mutta sen jälkeen hänen pitää vielä antaa oppilaalle aikaa ja tilaa löytää oma ”soundinsa”, ”tyylinsä”, ”tulkintansa”, jotka vasta tekevät hänestä itsenäisen taiteilijan. Tätä opettaja ei voi opettaa, vaan vain odottaa.

Jos ajattelempa esittävää taiteilijaa eräänlaisena ”meediona”, minkä asian tai voiman meedio hän oikeastaan on? Philippe Lacoue-Labarthe antaa lisää aineksia tämän asian ymmärtämiseen artikkelissaan ”Diderot: Paradox and mimesis” (1986). Lacoue-Labarthe on filosofi, ja hän tarkastelee teatteria ennen kaikkea yleisten filosofisten kysymysten kuvituksena. Hänen teatterille antamaansa perustavanlaatuisesta filosofista tehtävää esitellään yksityiskohtaisesti Miika Luodon, Esa Kirkkopellon ja Ari Hirvosen artikkeleissa, jotka on julkaistu teoksessa *Mikä Mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri* (Hirvonen ja Lindberg 2009) sekä kirjassani (Lindberg 1989), joten en puutu teorian laajempaan filosofiseen merkitykseen tässä yhteydessä. Sen sijaan yritän näyttää, miten hänen työtään voisi käyttää myös pedagogiikan apuvälineenä – vaikkei se sinänsä mikään pedagoginen teoria olekaan. Mitä inspiroitunut taiteilija kuuntelee? Mille hän on altistunut? Näyttelijän tilanne on erilainen kuin soittajan, sillä hänellä ei ole soitinta, ja siksi hän ei vaikuta samalla lailla kyborgilta kuin soittaja. Sen takia näyttelijän taide on vielä salaperäisempää. Jos kyborgipuoli jää vähemmälle, voisiko hypoteesia silti jatkaa sanomalla, että näyttelijän kehosta pitää tulla meedion keho? Ensi näkemältä Lacoue-Labarthe tuntuisi vastaavan tähän kielteisesti: näyttelemisellä ei ole mitään tekemistä hysterial ja riivauksen kanssa. Mutta kun Lacoue-Labarthen analyysiä katsoo vähän tarkemmin, huomaa, että se on samansuuntainen kuin Szendyn analyysi esittävästä taiteilijasta, sillä erotuksella, että Lacoue-Labarthe erottaa Szendyä voimakkaammin toisistaan hyvän ja huonon entusiasmin: on innoitusta ja innoitusta, eikä mikä tahansa innostuminen ole vielä sitä innoitusta, joka tekee suuren taiteilijan. Näiden erottelujen takia Lacoue-Labarthe auttaa tutkimaan aihetta entistä tarkemmin.

Artikkelissaan ”Diderot: Paradox and mimesis” Lacoue-Labarthe esittää tulkinnan Denis Diderot’n tekstistä ”Näyttelijän paradoksi” (Diderot 1996).¹³ Paradoksisissaan Diderot määrittelee kaksi eri näyttelijätyyppiä, kylmän ja kuumaa. ”Kuuma” näyttelijä on vaistonvarainen, väkivaltainen ja tunneherkkä (Lacoue-Labarthe 1986, 27). Tällaisella näyttelijällä on syvä tunne-elämä ja voimakas luonne. Hän antautuu roolilleen täysin, hän tulee Hamletiksi, Hamlet riivaa häntä. Hamlet syntyy hänessä uudestaan, hän on Hamlet. Ensi näkemältä näyttäisi siltä, että tämä näyttelijä on kuin se muusikko, jota äsken tarkasteltiin ja joka on ikään kuin roolihahmonsa meedio. Toisaalta ”kylmä” näyttelijä on tunteeton ja teoreettinen (Lacoue-Labarthe 1986, 29). Hän on oikeastaan niin teoreettinen, ettei hän tarvitse mitään omaa persoonallisuutta. Sen sijaan, että hän tutkisi omaa sieluaan, hän tutkii väsymättömästi ihmissielua ylipäänsä ja maailman menoa; hän käy teatterissa ja analysoi näkemäänsä. Hän rakentaa roolihahmonsa tämän ihmis- ja maailmantuntemuksen varaan järjestelmällisellä työllä. Kohta näemme, miten paradoksi purkautuu niin, että teatterin todellinen ”meedio” onkin juuri hän, eikä kuuma näyttelijä.

¹³ Myös Szendy on kiinnostunut Diderot’sta, mutta hän viittaa pikemminkin d’Alembertin uneen.

Kumpi kahdesta näyttelijätyypistä on parempi? Diderot'n vastaus on paradoksi siksi, että hänen mukaansa kylmä ja analyttinen näyttelijä voi esittää paremmin kaikkia rooleja, ja myös niitä rooleja, jotka esittävät kuumpäisiä kiihkeitä ihmisiä. Lacoue-Labarthe kutsuu tällaista logiikkaa ”hyperbologiikaksi” (hyperbola = liioittelu): mitä tunteettomampi näyttelijä, sitä paremmin hän onnistuu välittämään meille suuria tunteita; mitä kylmempi hänen päänsä, sitä tulisempaan hän saa roolihahmon sydämen roihuamaan; mitä vähäisempi hänen oma subjektiivisuutensa, sitä paremmin hän saa luotua roolihahmoistaan suuria persoonallisuuksia, todellisia subjekteja.

Diderot'n ja Lacoue-Labarthen mielestä intuitiivinen, tunteellinen näyttelijä onnistuu siis näyttämöllä huomattavasti paremmin kuin kylmä laskelmoija (Lacoue-Labarthe 1986, 32). Mistä tämä johtuu? Intuitiivinen näyttelijä on liikaa tunteensa heiteltävänä, hänen pitää todellakin olla hahmonsa riivaama, jotta näytös onnistuisi, mutta jos henki jättää hänet, kaikki epäonnistuu. Oikeastaan hän tuo esiin vain itseään, omaa subjektiivisuuttaan. Hänen taiteensa perustana on itse asiassa pelkkä *matkiminen*: hänen *mimesiksensä* on sellaista, että hän jäljittelee suurina pitämiään henkilöitä, heidän eleitänsä ja äänenpajojaan; sen takia näyttämöllä edessämme on näyttelijä se-ja-se, joka kuvittelee ja uskottelee olevansa prinssi, sen sijaan että Hamlet todella syntyisi uudestaan, eläisi ja kärsisi edessämme.

”Kylmä” näyttelijä välttää tämän ansan. Koska hän *itse* ei oikeastaan ole kukaan (Lacoue-Labarthe 1986, 33–34, 63), näyttämölle jää tilaa Hamletille. Hamlet ei ole vain teksti, jonka näyttelijä on lukenut, vaan elävä teos, jonka hän edessämme luo. Tässä *mimesis* on jotakin muuta kuin pelkkää jäljittelyä, se on *poiesista*, luomista.¹⁴ Se ei vain jäljittele luontoa vaan vie loppuunsa asti sen, mitä luonto ei itse pysty tekemään, kuten Lacoue-Labarthe selittää Aristoteleen ajatusta *mimesiksestä* (Lacoue-Labarthe 1986, 23, vrt. Lindberg 1998). Hyperbologia on paradoksaalinen ja suorastaan ristiriitainen logiikka, joka selittää subjektien jäljittelemistä: mitä enemmän toista jäljittelen, sitä enemmän tulen itsekseni; mitä luonnollisemmalta roolini näyttää, sitä keinotekoisempi sen luomisprosessi oli.

Jos katsomme näyttelijän paradoksia pedagogin silmin, mitä siitä opimme? On selvää, että emme kaipaa narsistisia näyttelijöitä, joiden työ on pelkkää suurten esikuvien matkimista, vaan näyttelijöitä, jotka kykenevät todella luomaan roolinsa ikään kuin hahmo heräisi henkiin näyttämöllä. Haluamme maagista *presenssiä* ja *preesenssiä*, emme kömpelöä *re-presentaatiota*. Kokeilevassa nykyteatterissa haluamme, että *esitystilanteessa* todella *tapahtuisi* jotakin – näyttelijähän ei välttämättä esitä jotakin *roolia*, vaan hän voi tehdä kaikenlaista muutakin. Mutta miten tämä *presenssin* synnyttäminen tapahtuu?

Kuten sanottu, Lacoue-Labarthe ja Szendy eivät ole asiasta eri mieltä, vaan he

¹⁴ Sana *poiesis* ymmärretään tässä Aristoteleen *Metafysiikan* ja *Nikomakhoksen etiikan* tapaan *praksiksen* vastakohtana. *Praksis* on toimintaa, jonka päämäärä on siinä itsessään, *poiesis* toimintaa, jonka päämäärä on sen ulkopuolella esimerkiksi teoksessa, joka *poiesiksessa* tuotetaan.

paremminkin täydentävät toisiaan. Miksi huono näyttelijä on huono? Hänhän *antautuu* roolilleen kuin *meedio*, tekee parhaansa henkilöidäkseen roolihahmonsa. Samalla lailla Szendy näytti, miten muusikon pitää antautua soittimelleen ja musiikilleen. Mutta Szendy puhui taiteesta, jossa kaikkivaltiaan subjektin perinne on hyvin vahva (pianistin perikuvana Liszt), ja näytti, miten ennen kuin subjekti voi muoutua, muusikon on antauduttava siihen nähden ulkopuolisille asioille, nimittäin soittimelle ja sävellykselle. Myös Lacoue-Labarthe puhuu taiteesta, jossa kaikkivaltiaan subjektin perinne on hyvin vahva (näyttelijän perikuvana Sarah Bernhardt) mutta jossa subjektilla on taipumus jäädä oman subjektiviteettinsa vangiksi – koska hänen instrumenttina on hän itse, hänen oma kehonsa, mielensä ja ihmisyytensä. Toki näyttelijä silloin ajattelee, että hän antautuu toisen subjektiviteetin valtoihin: hän *on* Hamlet, hän *on* Faidra. Mutta koska hän on myös oma itsensä, hänen on helppo erehtyä.

Itse asiassa näyttelijän hyperbologinen tilanne on perin pohjin paradoksaalinen ja ristiriitainen. Ristiriitaa ei voi ratkaista, sillä jos näin tehtäisiin, tuhottaisiin itse teatteri. Vastaavasti mimesistä ei voi lopettaa tai rajata pelkän taiteen piiriin. Kuten Esa Kirkkopelto on näyttänyt, viime kädessä ilmeneminen itse on mimesistä, ja siksi mimesistä ei voi irrottaa olemisesta vaan oleminen alkaa vasta olla mimesiksen ansiosta; Sami Santanen (2014) esittää samantapaisen ajatuksen kosketuksen termin. Sen sijaan tehtävänä on oppia ylläpitämään hyperbolaa tasapainossa (vrt. myös Lacoue-Labarthe 1986, 101–102). Tätä varten on tunnistettava ääritilanteet, joissa tasapaino menetetään. Yksi ääritilanteista on se, mitä Diderot ja Lacoue-Labarthe kutsuvat huonoksi näyttelijäksi. Miten tämä ”huono näyttelijä” heidän mukaansa löytää hahmonsa? Hänen työnsä voi purkaa tällaisiin vaiheisiin. Ensimmäiseksi hän ajattelee: ”Minä olen Hamlet!” Annan kasvoni, kehoni ja ääneni Hamletille. Annan Hamletille myös sieluni, jota omat kokemukseni ovat rikastuttaneet. Koska menen niin syvälle itseeni, Hamlet voi syntyä uudelleen minussa. Tähän lähestymistapaan liittyy kaksi vaaraa. Ensimmäinen niistä johtuu siitä, että minä en oikeasti ole keskiaikainen prinssi vaan urastani huolehtiva näyttelijä. En ole huolestunut äidin- ja isänmurhasta ja kihlatun itsemurhasta, vaan pelkästään avioerostani. Siksi minun Hamletini ei lopulta olekaan traaginen prinssi vaan neuroottinen nykyihminen. Toinen tämän lähestymistavan vaaroista on se, että en oikeastaan tiedä, millaisia traagiset prinssit ovat. Niinpä jäljittelen henkilöitä, joiden nykyään sanotaan olevan jotakin sentapaista (Lady Di?) tai näyttelijöitä, joiden sanotaan esittävän traagisia prinssijä hienosti (Laurence Olivier?). Näiden vaarojen takia näyttämölle ei astukaan uusi Hamlet vaan näyttelijä Se-ja-se modernin ihmisen heikkouksineen, joka on omaksunut joitakin hienon näköisiä elkeitä. Tämä ei ole tulkinta Hamletista, vaan pelkästään näyttelijä Sen-ja-sen itseilmaisua.

Näin voi käydä silloin kuin näyttelijä etsii roolihahmon subjektiviteetin ydintä vain oman subjektiviteettinsa ytimestä. Hän luottaa siihen, että Faidran tunteet ovat samanlaisia kuin hänen omat tunteensa tai että Hamletin kärsimyksen avain on hä-

nen omassa kärsimyksessään. Lopulta tällainen näyttelijä lankeaa Peer Gyntin peikkojen ansaan; peikot nimittäin uskovat vain itseensä ja hiisi vieköön kaiken muun, niin että ”kukin itseispönttöönensä sulkeutuu, siellä sen umpeinta pohjahiiivaa...”. Tällainen itseensä kupertynyt elämä on tunkkainen ja ahdas, ja niin on näin rakennettu roolikin. Kuumen ja tunteellisen näyttelijän kritiikki on siis pohjimmiltaan sellaisen näyttelijän kritiikki, joka lumoutuu subjektiviteetista, jossa sekoittuvat hänen oma ja roolihahmon subjektiviteetti. Hän ei altistu innoitukselle, vaan jää oman subjektiivisuutensa vangiksi.

Diderot’n ja Lacoue-Labarthen kuvaama hyvä näyttelijä ei siis tähtää subjektiivisuuteen. Pikemminkin voisi ehkä sanoa, että hän pyrkii tuntemaan maailman, jossa roolihahmo elää. Tässä mielessä hän aloittaa työnsä kysymällä, kuka Hamlet on. Millaista on olla keskiaikainen prinssi? Millaista on, jos vanhempainrakkaus on kuolemaan asti menevä velvollisuus? Millaista on nähdä haamuja? Kuka on ihminen, joka puhuu noin, tuntee noin, reagoi noin? Tämä näyttelijä ei jää tutkimaan omia tunteitaan vaan päinvastoin jotakin sellaista, mikä on hänelle itselleen vierasta. Hän on avoin ulkopuoliselle maailmalle ja siellä elävälle toiselle ihmiselle. Sen takia rooliin tutustuminen vaatii hyvin paljon työtä. Muusikon työ alkaa siitä, että harjoitellaan soittamista ja etsitään koskettavaa tulkintaa. Voi vaikuttaa siltä, että näyttelijä hallitsee kehoaan vähemmällä vaivalla kuin soittaja hallitsee kyborgista haamujäsentään, mutta sitä vastoin hänen pitää nähdä enemmän vaivaa roolihahmonsensa ja tämän maailman psyko-sosiaalisen kentän hallitsemiseen. Tätä tarkoitti Diderot, kun hän selitti, miten näyttelijän pitää saada paljon tietoa ihmissielusta ja maailman menosta, ymmärtää tekstin eri tasoja ja siitä tehtyjä tulkintoja. Mutta tämä työ on vasta valmistelua, joka myös opettajan tai ohjaajan on helppo opettaa yksinkertaisesti selittämällä tekstiä – mutta jos näyttelijä sitten vain toteuttaa tämän läksyn näyttämöllä, esitys on akateemisen kuiva eikä vielä mikään tulkinta.

Tulkinnan varsinaisena päämääränä on tuoda Hamlet *tänne*: meidän aikaamme ja meidän maailmaamme. Tulkinta ei ala ennen tätä paluuta. Taustatyön tarkoituksena ei ole ymmärtää ihmisiä – erilaisia ihmisiä, jopa muinaisia prinsskejä ja kuningattaria – siksi, että voisi pitää oppineita historiallisia tai psykologisia esitelmiä, vaan siksi, että voisi *koskettaa* ihmisiä tässä ja nyt. Tulkinta on magneettisen innoituksen ketjun luomista, yhteyden luomista Faidrasta Sarah Bernhardtiin ja hänestä edelleen meihin, jotka kykenemme kärsimään Faidran kanssa. Todellinen tulkinta ei ole oman sydämen ymmärtämistä ja tulkitsemista, se on avautumista jonkun *toisen sydämelle*: Hamletille, joka on lähtökohtaisesti outo ihminen, jota pitää oppia ymmärtämään, ja sitten edelleen myös katsojalle. Näyttelijän pitää *liikuttua* Hamletista voidakseen *liikuttaa* yleisöään. Vasta näin hän voi toimia sinä meediona, josta Szendy, Nancy ja Lacoue-Labarthe puhuivat. Tässä saattaa tapahtua jotakin samantapaista kuin Hirtin kuvaaman instrumentalistin kohdalla: kun näyttelijä kohtaa Hamletin tai Faidran, hän oppii myös jotakin itsestään, jotakin sellaista, mitä hän ei olisi itsestään tiennyt, ellei Hamlet, ellei Faidra olisi koskettanut häntä juuri sinä ainutkertaisena

ihmisenä, joka hän on. Tätä opettaja ei enää voi opettaa, mutta hän voi *haluta* ja odottaa tätä oman äänen, oman tyylin ja oman tulkinnan ilmestymistä ja näin auttaa sen löytymistä.

Toisella tavalla sanottuna tulkitseminen on *teoksen ajattelemista*. Mutta se ei ole sitä *rationaalista* ajattelua, joka aivan ensimmäiseksi hylättiin, kun puhuttiin musiikosta nimeltä Pythagoras – yhtä hyvin olisi voitu puhua tragediakirjailijoista nimeltä Platon ja Aristoteles. Taideteoksen ajatteleminen on sitä ajattelemista, jota teos *itse* on ja jota ei voi kääntää millekään muulle ”kielelle” (esimerkiksi filosofiaksi, psykologiaksi, sosiologiaksi). Musiikin kohdalla teoksen ajatteleminen on musikaalista ajattelemista, joka tapahtuu vasta kun teos soitetaan. Teatterin kohdalla se on teatterillista ajattelua, jota voi tulkita vain panemalla teoksen näyttämölle.

Miten tämän voi opettaa? Tässä artikkelissa olen ehdottanut, että kaiken sen tekniikan ja tiedon, jonka varassa teos lepää, voi kyllä opettaa, mutta varsinaista tulkintaa voi vain odottaa. Esittävän taiteen opettaminen ei ole rationaalinen tiede vaan ”mysteeri”, jossa on kyse tulkitsemisesta, *oppilaan tulkitsemisesta* genetiivin molemmissa merkityksissä (oppilas tulkitsee ja oppilasta tulkitaan). Ainakin Rancièren ajatusta soveltamalla voisimme ajatella, että esittävän taiteen opettaminen tapahtuu viime kädessä tulemalla esittäjän ensimmäiseksi yleisöksi, yleisöksi, joka katsoo, kuuntelee, ajattelee ja puhuu. Tietysti – riippumatta siitä, mitä Rancière tuntuu sanovan – hyvä opettaja *myös* harjoittaa, ohjaa, neuvoo ja korjaa virheitä, siis opettaa asiantuntevan oppimestarin tapaan. Mutta viime kädessä hän ei voi opettaa koskettavan esityksen magiaa. Hänen pitää vain antaa sille tilaa *haluamalla* sitä, haluamalla sitä, että opiskelija *haluaa* löytää sen. Toisin sanoen, hänen pitää suostua sen kosketettavaksi.

LÄHTEET

Adorno, Theodor W. 2006 [1949]. *Philosophy of New Music*. Alkuteoksesta *Philosophie der neuen Musik* engl. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Aho, Marko 2016. *The Tangible in Music. The Tactile Learning of a Musical Instrument*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315527017>

Bernhard, Thomas 2009 [1983]. *Haaskio*. Alkuteoksesta *Der Untergeher* suom. Tarja Roinila. Helsinki: Teos.

Blanchot, Maurice 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard. [Kirjallinen avaruus. Suom. Susanna Lindberg. Helsinki: ai-ai, 2003.]

Cavalcante Schuback, Marcia Sá 2015. Innoituksista. *Tiede ja edistys* 3/2015, 247–254.

Diderot, Denis 1996. *Paradoxe sur le comédien, précédé de, Observations sur une brochure intitulée: Garrick, ou, Les acteurs anglais; enrichi de, Observations sur un ouvrage intitulé: Traité du mélodrame, ou, Réflexions sur la musique dramatique, par M. Le Chevalier de Chastellux*. Paris: Hermann.

Diderot, Denis 1951. *Le Rêve de d'Alembert*, kokoelmassa *Œuvres philosophiques*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

Freud, Sigmund 1995. *Uni ja isännmurha. Kuusi esseetä taiteesta*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love.

Haraway, Donna 2003 [1986]. Manifesti kyborgeille: tiede, teknologia ja sosialistinen feminismi 1980-luvulla. Alkutekstistä A Manifesto for Cyborgs suom. Maarit Piipponen, Eila Rantonen ja Suvi Ronkainen. Teoksessa Yrjö Haila ja Ville Lähde (toim.) *Luonnon politiikka*. Tampere: Vastapaino, 205–265.

Heidegger, Martin 1980. Der Ursprung des Kunstwerkes. Teoksessa *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. [Taideteoksen alkuperä. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 1995.]

Heidegger, Martin. 2008. *Nietzsche 1*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Hirt, André 2015. L'instrumentiste. Verkkolähde <http://strassdelaphilosophie.blogspot.com/2015/04/linstrumentiste-andre-hirt.html> (luettu 12.1.2020).

Hirvonen, Ari ja Susanna Lindberg (toim.) 2009. *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthe filosofien teatteri*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Jung, Carl G. & M. L. von Frantz 1991. *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Helsinki: Otava.

Kant, Immanuel 1974. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kapp, Ernst 1877. *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Braunschweig: Verlag von Georg Westermann.

Lacoue-Labarthe, Philippe 1979. *Le sujet de la philosophie*. Paris: Flammarion.

Lacoue-Labarthe, Philippe 1986. *L'imitation des modernes*. Paris: Galilée.

Lacoue-Labarthe, Philippe 1989. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Toim. Christopher Fynsk. Cambridge (MA) & London: Harvard University Press.

Lacoue-Labarthe, Philippe 1991. *Musica facta (Figures de Wagner)*. Paris: Christian Bourgeois.

- Lacoue-Labarthe, Philippe 2015. *Pour n'en pas finir et autres textes sur la musique*, Paris: Christian Bourgois.
- Lindberg, Susanna 1989. *Filosofien ystävyys. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy ja yhteisön kaksi mieltä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lindberg, Susanna 2010. Tietämättömän oppimestarin oppitunti. *Tiede & Edistys* 4/2010, 277–284.
- Lindberg, Susanna 2017a. Liberation – of Art and Technics. Artistic Responses to Heidegger's Invitation to a Dialogue Between Technics and Art. *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 4/2017, 139–154. (Article ID: RFAP 1396700.) <https://doi.org/10.1080/20539320.2017.1396700>
- Lindberg, Susanna 2017b. Proteesi, robotti ja kyborgi. *Tiede & Edistys* 3/2017, 195–218.
- Nancy, Jean-Luc 1982. *Le partage des voix*. Paris: Galilée. [Engl. *Sharing Voices*. Teoksessa Gayle L. Ormiston ja Alan D. Schrift (toim.) *Transforming the Hermeneutic Context: From Nietzsche to Nancy*. Albany: State University of New York Press, 1990.]
- Nancy, Jean-Luc 1994. *Les Muses*. Paris: Galilée.
- Nietzsche, Friedrich 1999. *Götzen-Dämmerung*. Teoksessa *Kritische Studienausgabe vol. 6*. Berlin: de Gruyter.
- Nijs, Luc 2017. The Merging of Musician and Musical Instrument: Incorporation, Presence, and the Levels of Embodiment. Teoksessa Micheline Lesaffre, Pieter-Jan Maes & Marc Leman (toim.) *Routledge Companion to Embodied Music Interaction*. New York, NY: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315621364-6>
- Platon 1999. *Ion*. Teoksessa *Teokset I. Apologia, Kriton, Lakhes, Hippias, Ion, Euthyfron, Kharmides, Lysis, Protagoras*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Platon 1978. *Menon*. Teoksessa *Teokset II. Gorgias, Menon, Meneksenos, Euthydemos, Kratylos*. Suom. Marianna Tyni. Helsinki: Otava.
- Rancière, Jacques 1987. *Le maître ignorant*. Paris: Fayard.
- Rancière, Jacques 1995. *La méésentente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée.
- Rancière, Jacques 2005. L'actualité du "Maître ignorant": entretien avec Jacques Rancière, réalisé par Andréa Benvenuto, Laurence Cornu et Patrice Vermeren à Paris le vendredi 24 janvier 2003. *Le Télémaque* 2005/1 (n°27), 21–36. <https://doi.org/10.3917/tele.027.0021>
- Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä: narratiivisia builisti-identiteettejä Kaija Saariabon säveltämässä musiikissa*. Väitöskirja, Turun yliopisto.
- Santanen, Sami 2014. Kosketuksen ulottuvuuksia. Teoksessa Mika Elo (toim.) *Kosketuksen figureja*. Helsinki: Tutkijaliitto, 195–263.
- Santanen, Sami 2017. *Ajatuksen paikka*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Scharff, Robert C. & Val Dusek 2014. *Philosophy of Technology. The Technological Condition. An anthology*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Sudnow, David 1993. *The Ways of the Hand. The Organisation of the Improvised Conduct*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Szendy, Peter 2001. *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit. [*Listen. A History of Our Ears*. Engl. Charlotte Mandell. New York, NY: Fordham University press, 2008.]
- Szendy, Peter 2002. *Membres fantômes. Des corps musiciens*. Paris: Minuit. [*Phantom limbs: On Musical Bodies*. Engl. Will Bishop. New York, NY: Fordham University Press, 2015.]

Tiensuu, Johanna 2015. Different Pianists with Different Bodies. Does the Body Matter? Constructing Discursive-Material Interconnections in a Study on Piano Pedagogy. Teoksessa Taina Riikonen ja Marjaana Virtanen (toim.) *The Embodiment of Authority. Perspectives on Performances*. Frankfurt am Main: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-04280-1/12>

Tuomikoski, Anna (toim.) 2018. *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*. Helsinki: Tutkijaliitto.

van der Heiden, Gert-Jan 2014. *Ontology after Ontotheology: Plurality, Event and Contingency in Contemporary Philosophy*. Pittsburgh: Duquesne University Press.