

Ekspressiosta ja taiteen ekspressioteoriasta

JOHDANTO

Ekspressio itseilmaisuna on ihmisille ominaista, sillä miltei kaikki ilmaisevat itseään tavalla tai toisella. Entä millaiset asiat ovat ilmaisun sisältöjä? Alan Tormey (1971) sanoo ekspressiota käsittelevässä kirjassaan, että ihminen ei ilmaise sellaisia fyysisiä, havaittavia ja mitattavia ominaisuuksiaan ja tilojaan kuin vaikkapa silmiensä väriä, pituuttaan tai verenpainettaan. Nehän ovat yksinkertaisia todettavissa olevia faktoja. Tormeyn ekspressio-käsite koskee ihmisen puheessa, toiminnassa ja olemuksessa ilmeneviä senkaltaisia *mentaalisia tiloja* kuin mielialat, emootiot, tarkoitukset, uskomukset ja toiveet (mts. 5). Tämä kirjoitus luo yleiskuvan siitä, miten eri tavoin ekspressio-käsitettä on käytetty ennen muuta viime vuosikymmenten taidefilosofiassa. Kirjoitus pohdii myös, miten kirjallisuudessa on käsitelty ekspression suhdetta toisaalta taideteoksen luomiseen ja toisaalta sen vastaanottamiseen. Pyrkimyksenä on valaista käsitteen käytön moninaisuutta, ei syventyä yksittäisiin näkökulmiin. Aiheen laajuuden takia teksti ei pyri kattavuuteen.

Sanan *ekspressio* latinankielinen kantasana *exprimere* merkitsee muun muassa samaa kuin englannin kielen verbi *to squeeze out*, jota käytetään esimerkiksi hedelmien mehun puristamisesta. Englannin kielen sana *expression* voi tarkoittaa ilmaisemista toimintana, mutta myös ilmaisemisen tulosta tai merkkiä, esimerkiksi ilmettä tai ilmausta (Khatchadourian 1965, 336). Kun vihainen ihminen potkaisee tuolin kumoon, on kyse ekspressiosta toimintana; katsoessamme kumossa olevaa tuolia näemme edeltäneen tapahtuman tuloksena ekspression. Suomen kielessä sanaa *ekspressio* käytetään tarkoittamaan ainakin *ilmausta*, *sanontaa* ja *ilmettä* (Nurmi, Timo & al. 2004). Kielessämme on myös verbi *ilmaista*, mutta koska sillä tarkoitetaan usein sanomista tai toteamista ja koska tässä artikkelissa ekspressio koskee lähinnä emotionaalisten tilojen ilmaisemista, käytän toisinaan sen tilalla verbiä *ekspressoida*.

Yksilön kokemia emootioita ilmaiseva ekspressio tulee ihmisen sisältä. Toisin sanoen, kun joku *ekspressoii* emootiota, tunnetta tai muuta mentaalista tilaa, hän myös kokee kyseisen tunteen. Ekspressiolla ilmaisemisen tuloksena tai merkkinä tarkoitan sellaista ilmettä, elettä tai tekoa, joka näyttää jotakin ekspressoivan henkilön mielenlilasta. Esimerkiksi, kun kiinnostavaa työpaikkaa hakenut henkilö alkaa ankarasti arvostella kyseiseen tehtävään valitun toisen henkilön ansioita ja hakuprosessia, hän tulee ekspressoineeksi kateutensa, katkeruutensa tai pettymyksensä tekojensa, käytöksensä ja sanomistensa välityksellä.

Mitchell Greenin (2007, 15) mukaan itseilmaisu (*self-expression*) on henkilön ajatusten sekä erilaisten tunne- ja kokemustilojen signalointia sekä niiden näytämistä. Signaalilla Green tarkoittaa minkä tahansa objektin, esineen, toiminnan tai tapahtuman sellaista piirrettä, joka voi välittää tietoa ja joka on suunniteltu sitä varten.¹ Äänensävyt, eleet ja erityisesti kasvonilmeet ovat tyypillisiä tunneilmaisuuden signaaleja. Kasvonilmeet voivat tehdä näkyviksi ihmisen emotionaalisia tiloja, ja sellaisten perustavien emootioiden kuin viha, pelko, yllättyneisyys, inho, onnellisuus ja suru osalta ne ovat osittain samanlaisia eri kulttuureissa (mts. 87–88; 135). Ne eivät vain paljasta ihmisen aitoa (joskus teeskenneltyä) emotionaalista tilaa, vaan ovat myös ihmisten välisiä kohtaamisia avustavia signaaleja ja välineitä (mts. 134).

Olen käsitellyt johdannossani ekspressiota näinkin paljon, koska taiteista puhuttaessa se on ekspressiivisyyden ohella keskeinen käsite. Tarkentaisin vielä, että kun ihminen tavalla tai toisella ekspresoi kokemaansa emootiota tai asennetta, tuo ekspresio on tapahtuma. Siitä voi jäädä jälki, kuten kumoon potkaistu tuoli, ja toisinaan myös jälkeä voi pitää ekspresiona. Sen sijaan ekspressiivisyys viittaa ominaisuuksiin ja piirteisiin. Sellaiset ominaisuudet ovat kuin näyttelijän kasvoille asetetut naamiot: yleisö tunnistaa naamioista esitetyn tunnetilan, vaikka naamion takana oleva henkilö olisi täysin tunteettomassa tilassa.

Musiikkifilosofiassakin on keskusteltu viime vuosina runsaasti erityisesti ekspressiivisyydestä (esimerkiksi Kivy 2002, Davies 2005, Ridley 2003, Robinson 2005; 2007, Trivedi 2017). Tuon keskustelun aiheena on usein kysymys siitä, mikä saa meidät kuvailemaan musiikkia *ekspressiivisillä ominaisuuksilla*. Niillä tarkoitetaan yleensä sellaisia emootioihin ja mielialoihin viittaavia ominaisuuksia kuin melankolisuus, onnellisuus, ahdistuneisuus, iloisuus, kiihkeys, tyyneys, vihaisuus ja päättäväisyys. Sellaisten yhdistäminen esimerkiksi musiikkiin on sikäli outoa, että musiikin sävelet, motiivit ja teemat eivät sellaisinaan voi kokea emotionaalisia tiloja. Robinson (2005, 291–92) mainitsee teoksen ekspressiivisistä ominaisuuksista, että niiden ekspressiivinen luonne käsitetään niiden tunteiden perusteella, joita ne herättävät yleisössä.

Tämän artikkelin aiheena ei kuitenkaan ole teoksen kuvailu ekspressiivisillä ominaisuuksilla eikä myöskään teoksen tuottama tunnereaktio yleisössä. Sen sijaan teoksen ja emootioiden suhdetta katsotaan erityisesti teosta luovan tekijän eli taiteilijan kannalta. Mitä taiteilija lyhyesti sanottuna oikeastaan tekee? Vastaukseksi tässä artikkelissa ehdotetaan Collingwoodin (1938) ja Robinsonin (2005) ajatusten mukaisesti, että taiteilija ekspresoi emootiotaan eli selvittää, artikuloi ja individualisoi sitä teosta luodessaan ja sisällyttää sen samalla teoksen materiaaliseen muotoon.

Artikkelin ensimmäisessä luvussa esitellään taiteen ekspressioteoriaa, sen taustaa sekä taiteessa tapahtuvan ekspresion ja tavanomaisemman ekspresion piirteitä.

¹ ”Suunnittelu” voi olla älyllisen, tiedostavan yksilön tai Luojan toimintaa, evoluution vaikutusta tai kulttuurin konventioiden kautta muotoutunutta.

Toisessa luvussa esitellään R. G. Collingwoodin ajatuksia ekspressiosta taiteessa ja kolmannessa luvussa keskitytään ekspressio- ja transmissioteorioiden kritiikkiin ja kommentointiin. Neljännessä luvussa kuvaillaan lyhyesti teoksen tekijän roolia koettun emotion saattamisessa esimerkiksi sävelmiin. Viidennen luvun pääosassa ovat musiikin persoonat, joihin kuitenkin kohdistuu kritiikkiä Peter Kivyn ja Stephen Daviesin taholta. Päätöksenä on lyhyt yhteenveto.

1 TAIDETEOS EKSPRESSIONA

Noël Carroll (1999, 61) toteaa taiteen ekspressioteoriasta, että sen eri versioiden mukaan jokin on taidetta, vain jos se ekspressoii (jos siinä ekspressoidaan) emotion tai tunteita. Tällöin se, että teokseen sisältyy emotion ekspressiota ja että teosta voi pitää ekspressiona, on taiteen välttämätön, mutta ei yleensä riittävä ehto; jos esimerkiksi irtisanottu henkilö kirjoittaa esimiehelleen viestin ja ilmaisee siinä vihaisuuttaan, tuo vihaa säteilevä viesti on ekspressio, mutta tuskin sitä pidettäisiin taiteena.

Entä miksi juuri tunteen ilmaisu olisi taiteen oleellinen ehto representoinnin, ajatusten herättämisen, teoksen muotoseikkojen tai sen tuottaman mielihyvän tai esteettisen kokemuksen sijaan? Niitäkin on pidetty taidetta määrittävinä ominaisuuksina (ks. Carroll 1999). Nyt ei kuitenkaan ole tarkoitus määritellä taiteen käsitettä, mikä olisikin jokseenkin mahdotonta. Sen sijaan lähtökohtana on taiteen ekspressioteoria, jolla tarkoitetaan tässä sitä 1700-luvulla muotoutunutta ideaa, että taideteos on tekijänsä emotiontien ekspressiota. Monien mieleen on ehkä piirtynyt romanttinen kuva taiteilijasta luomassa teostaan ja ilmaisemassa itseään, joten ekspressioteoria ei ole yllätyksellinen.

Ehkä ensimmäinen nykyisin taiteiksi sanottuja taitoja koskeva teoria oli jo antiikin aikaan tunnettu mimeettinen teoria. Se perustui luonnon ja ihmisen toiminnan jäljittelevään esittämiseen, ja muun muassa Aristoteles puhuu *Runousopissaan* jäljittelestä:

Eepos ja tragediarunous samoin kuin komedia ja dityrambi sekä enin osa huilu[aulos]- ja lyyramusiikista ovat kaikki yleisesti ottaen jäljittelyn lajeja. [...] Jotkut jäljittelevät kuvaamalla värein ja muodoin monia asioita [...], toiset taas äänellään. (Aristoteles 1997, 1447a14-22.)

Mimeettisen teorian vallitessa taiteita ja tieteitä yhdisti ulkoisen todellisuuden kuvailu. Tieteellisen selittämisen, teorioiden ja maailman kuvailun kehittyessä taiteet eivät kuitenkaan enää pystyneet vastaavaan tiedon tuottamiseen. Ekspressioteoria onkin nähtävissä yhtenä reaktiona tuohon kehitykseen. Taiteiden saralla oli ikään kuin tilaus sellaiselle sisällölle, joka erottaisi ne tieteistä, mutta joka ei jättäisi niitä tieteiden varjoon. Tieteiden keskittyessä objektiivisen maailman selittämiseen tai-

teiden tehtävänä ajateltiin olevan ihmisen sisäisen tunteen ja kokemuksen tutkiminen. (Carroll 1999, 60–61.)

Ekspressioteorian tausta on varhaisromantiikan kauden niissä aatteissa, joissa painottuu ihmisen subjektiivinen minä ja tunne. Ilmaisuu ja tunteet sisältyivät tietenkin jo aiemminkin taiteisiin, mutta nyt ne nousivat taiteen oleellisiksi piirteiksi. Muutama esimerkki todentaa tätä teoksen ja tunteen yhteyttä. Näin muun muassa saksalainen juristi ja kirjailija W. H. Wackenroder (1773–1798) korostaa, että teos on käsitettävissä vain sen tunteen avulla, josta käsin teos on peräisin (1967 [1799], 222). Runoilija William Wordsworth (1770–1850) sanoo hyvän runouden olevan spontaania voimakkaiden tunteiden tulvaa; arvostettavat runot ovat lähtöisin suuresta herkkyydestä, mutta myös syvällisestä ja harkitusta ajattelusta (Wordsworth 1981 [1798 & 1800], 246). Emootio palautetaan mieleen rauhassa tarkastellen ja runon tekeminen alkaa, kun tavoiteltu emootio on jälleen mielessä (mts. 266).²

Romantiikan kauden lopulla Leo Tolstoi (1828–1910) tuo kirjassaan *Mitä on taide?* painokkaasti esille sen ajatuksen, että varsinainen taide on ilmaisevaa tunteen kommunikointia yleisölle. Kun painotetaan kommunikointia, ekspressioteoriaa voi nimittää myös *transmissioteoriaksi*:

Taide alkaa silloin, kun ihminen halutessaan välittää toisille kokemansa tunteen herättää sen uudestaan sisällään ja ilmaisee sen tietyn ulkoisin merkein. (Tolstoi 2000 [1898], 78.)

Kun katsojat, kuulijat vain saavat tartunnan samasta tunteesta, jonka tekijä on kokenut, niin se juuri on taidetta. (Mts. 79.)

Idea tunteen välittymisestä teoksissa ei jäänyt vain romantiikan kaudelle. Säveltäjä Kalevi Aho analysoi neljännen sinfoniansa emotionaalista ja psykologista kehitystä sekä kertoo sen alkuvaiheista vuonna 1971, jolloin hän opiskeli silloisessa Länsi-Berlinissä:

[...] oleskelu yksin vieraassa suurkaupungissa toisaalta viehätti minua, mutta toisaalta tunsin oloni usein myös yksinäisen levottomaksi ja koti-ikäväiseksi. Tällaisesta epämääräisen surumielisestä tunnetilasta syntyi sinfonian hidas pääteema [...] soittaessani sitä olin näkevinäni alakuloisen ja äärettömän syksyisen lakeuden. (Salmenhaara 1976, 11.)

Mark Rothko (Rothkowitz) (1903–1970) oli abstraktia ekspressionismia edustanut taidemaalari, joka Tolstoin tapaan puhuu tunteilla kommunikoinnista:

Minua kiinnostaa vain inhimillisten perustunteiden – tragiikan, hurmion, tuhon ym. – esille tuominen, ja se, että niin monet ihmiset murtuvat ja itkevät joutuessaan vastakkain minun kuvieni kanssa osoittaa, että minä *kommunikoin* noilla inhimillisillä perustunteilla. Ihmiset, jotka itkevät maalausteni edessä, kokevat saman uskonnollisen elämyksen, joka minulla oli niitä maalatessani. (Honour & Fleming 1992, 701.)

² Mieleenpalautettu emootio ei ole runossa aina alkuperäisen kaltainen, sillä vaikka emootio olisi tuskallinen, lukijan on silti voitava kokea katharsiksen kaltaista mielihyvää (mt. *Introduction*, s. xlvi).

Näissä sitaateissa tunne – ehkä epäselvä ja määrittymätön – on lähtökohta teoksen luomiselle. Arkielämän tunneilmaisussa henkilöllä on emootio tai tunne, jota hän ekspressoii, ja näin on myös ekspression ollessa taideteoksen luomista: taiteilija kokee emootiota tai muistaa aiemman kokemuksensa (ks. Wordsworth- ja Tolstoisitaatit), muutoin ei ole kyse ekspressiosta.

Taideteosta ekspressiona ja tyypillisempiä tunneilmaisuja (sanat, ilmeet, teot yms.) yhdistävä seikka on se, että ekspressio voi olla vain henkilölle itseään varten. Jos teosta painotetaan nimenomaan ekspressiona, se teos voi olla vain itseä varten: siinä missä yksi lähtee juoksulenkille purkaakseen ahdistustaan, joku toinen kirjoittaa runoja pöytälaatikkoon selvittääkseen tunteitaan. Yleensä teoksia kuitenkin pyritään saamaan yleisön ulottuville, mihin ainakin epäsuorasti viittaa se, jos runoilija kirjoittaa runonsa ymmärrettävällä kielellä, jos säveltäjä nuotintaa sävellyksen jollakin yleisesti tiedossa olevalla tavalla tai jos taidemaalari tarjoaa teostaan galleristille (ks. Carroll 1999, 67–69). Ajatus teoksesta vailla minkäänlaista yleisöä on oikeastaan harha, sillä myös itselle kirjoitetuilla runoilla ja muilla teoksilla on yleensä tekijä, ja tekijä on teoksensa ensimmäinen yleisö (mts. 69).

Taideteoksessa tapahtuvan ekspression ja toisaalta ihmisen ilmeiden, eleiden ja kielen kautta välittyvän ekspression yksi ero on kuitenkin se, että ekspressio teoksessa edellyttää teoksen materiaa, välineitä sekä tekijän taitoa. Ekspressio taiteessa ei näet yleensä ole vain spontaania emootion paljastamista, vaan intentionaalista emootion artikuloimista, selventämistä ja siitä tietoiseksi tulemistä (Robinson 2005, 262–263). Tavanomaisessa ekspressiossa materia ja osaaminen ovat jo henkilöllä, sillä erityisesti kasvonilmeet, eleet ja äänensävyt ovat jotakin sellaista, mikä tulee meistä itsestämme ja minkä osaamme myös tulkita. Muun muassa emootioiden differentiaaliteoria kuvailee eri emootioiden rakennetta sekä tehtävää, ja sen mukaan jokaisella perusemootiolla (esim. ilo, inho, pelko) on synnynnäisiä emootiokohtaisia kasvonilmeitä (Camras, Malatesta, Izard 1991, 75).³ Myös prosodian käsite on tässä yhteydessä tärkeä. Prosodia tarkoittaa kielen sellaisia musiikin kaltaisia ominaisuuksia kuin intonaatio, painotus, korkeus, tempo ja voimakkuusvaihtelu. Ne tuovat esille puhujan tunnetiloja, joita opimme tunnistamaan puheesta ilmeisesti jo varhaislapsuudessa. (Deutsch 2010, 39.)

Vielä yksi mainittava ero näiden kahden ekspressiotyyppin välillä on se, että yleensä ymmärrämme ihmisen tyypillisen ekspressiokäyttäytymisen ja tunnistamme koe-tun emootion. Ekspressio teoksessa ja sen ymmärtäminen voi olla mutkikkaampaa. R. G. Collingwoodin (ks. luku 2) ja myös Robinsonin (2005, 245) näkemyksen mukaan sellainen ekspressio on taiteilijan emootion selventämistä teosta luotaessa, esimerkiksi sävelletäessä, maalattaessa tai romaania kirjoitettaessa, ja tekijä ekspressoii emootiota käsitellessään teoksen materiaa ja kuvaillessaan sisältöä. Varsinkin se Collingwoodin ajatus on merkittävä, että vasta ekspressio luo ja individuoi emoo-

³ Synnynnäisyys ei tässä tarkoita, että emootiolle tyypillinen ilme on vastasyntyneellä valmiina, vaan että sellaiset ilmeet muotoutuvat geenien ohjaamina eri ikäkausina (mts. 75).

tiota, joten alkuperäinen, ekspressiossa selvitettävä emootio muuttuu ekspression myötä (Collingwood 1938, 152).

Ekspressioteoretikot (mm. Collingwood) ovat kiinnostuneita erityisesti siitä, mitä taide, ekspressio ja ekspressio taideteoksessa ovat (Robinson 2005, 247). Sen sijaan vähemmälle huomiolle jäävät jo johdannossa mainitut ekspressiiviset ominaisuudet (esim. melankolisuus, hellyys). Tormey (1971, 131) sanoo teoksen ekspressiivisistä ominaisuuksista, että musiikin tapauksessa ne muodostuvat *kokonaan* musiikin ei-ekspressiivisistä ominaisuuksista. Sellaisia ominaisuuksia ovat tempo, melodian linja, rytmi, harmonian rakenne ja dynamiikka, ja ”kokonaan” viittaa siihen, että teoksen ekspressiivisyys ei tule keneltäkään eikä mistään muusta kuin teoksesta (mts. 131). Tormey ei siis ole ekspressioteorian kannalla. Vielä on huomattava, että tietyt ei-ekspressiiviset ominaisuudet eivät aina konstituoi yksiselitteisesti tiettyä ekspressiivistä ominaisuutta, vaan jonkin sitä lähellä olevan (mts. 132). Tormey (mts. 140) kuvaileekin taideteoksia itseään moniselitteisesti ilmaiseviksi objekteiksi (*ambiguously self-expressive objects*). Robinson sen sijaan toteaa, että ekspressio taiteessa ei ole ekspressiivisten ominaisuuksien liittämistä teokseen eikä ekspressiivisen materiaalin valintoja ja yhdistelyä (Robinson 2005, 269), vaikka teoksilla on ekspressiivisiä ominaisuuksia (mts. 245–246).

2 COLLINGWOOD JA EKSPRESSIO

Collingwoodin (1938) taideteorian periaatteet peilaavat hyvin vielä yli sata vuotta varhaisromantiikan ajan jälkeen senaikaista näkemystä ekspressiosta ja taiteesta. Collingwood näet toteaa, että taiteilijan tehtävä on ekspressoida omia emootioitaan (mts. 314). Taiteelle ominaisessa ekspressiossa ei kuitenkaan pyritä herättämään tunteita yleisössä (mts. 109). Tämä on seuraus siitä Collingwoodin ajatuksesta, että taide on ekspressiota, kun taas käsityölle, representoinnille ja taidoille (*craft*) on ominaista *means-end* -periaate: on visio tavoitteesta, materia, välineet, saavutettu tavoite (mts. 15-16). Myös yleisön tunteiden nostattaminen perustuu *means-end* -periaatteelle; sen sijaan emootion ekspression tuloksesta ei ole visiota, ehkä ei keinoistakaan.

Entä mitä ekspressio ei ole ja mitä se on Collingwoodin mukaan? Ekspressio ei ole emootion kuvailua sellaisilla emootionimillä kuin esimerkiksi *suru*, *onnellisuus* tai *kateus*. Syy tähän on se, että kuvailu asettaa yksittäisen emootiokokemuksen jonkin emootiotyyppin alaan kuuluvaksi ja on siten yleistävää. Emootion ekspressio on yksilöivää ja eriyttävää, sillä ekspressio on tulemista tietoiseksi emootiosta ja sen erityispiirteistä. (Mts. 112.)

Emootioihin liittyy myös sellaisia fysiologisia piirteitä kuin kalpeneminen, punastelu, hikoilu, ilmeiden ja puheäänien muutokset, joita joskus pidetään henkilön emotionaalisen tilan näyttävinä ekspressioina. Collingwoodille (mts. 121) ne eivät ole ekspressioita, vaan ainoastaan emootion paljastavia oireita. Aidolle ekspressiolle

tyypillisiä piirteitä ovat näet selkeys, kirkkaus ja sellainen ymmärrettävyys, joiden ansiosta emootiota kokeva henkilö vähitellen ymmärtää emootionsa luonteen. Sen sijaan kehon tuottamat fyysiset emotionin oireet eivät aina lisää selkeyttä ja ymmärrettävyyttä.

Collingwood kuvailee emotionin ekspression kynnyksellä olevaa henkilöä seuraavalla tavalla:

Ensin [ilmaiseva henkilö] tiedostaa kokevansa jonkinlaista emootiota, mutta hän ei ole tietoinen siitä, mikä se on. Se, mistä hän on tietoinen, on hämmennyneisyys ja jännittyneisyys, jotka hän tuntee itsessään, mutta joiden luonteesta hän on tietämätön. Tässä tilassaan hän voi vain todeta emootiostaan: "Minä tunnen... en tiedä, mitä tunnen." Tästä painostavasta tilasta hän vapauttaa itsensä tekemällä sellaista, mitä sanotaan itsensä ilmaisemiseksi. (Mts. 109-110. Suomennos on kirjoittajan.)⁴

Ilmaistuna emootio ei ole enää tiedostamaton ja sen voi tuntea kevyemmin, vailla painetta (mts. 110).

Ekspressio tapahtuu kielessä, ja kielellä Collingwood tarkoittaa tässä yhteydessä mitä tahansa kontrolloitua ja ekspressiivistä kehollista toimintaa – esimerkiksi piirtämistä, kirjoittamista, maalaamista, soittamista ja tanssimista –, joissa emootiota voi selvittää ja artikuloida (mts. 235; 243).

Ihminen tulee tietoiseksi kokemastaan emootiosta vasta löytäessään tavan ilmaista se. Tästä seuraa, että ekspression prosessi ei voi alkaa sen päättämisellä, mitä emootiota ekspressoidaan (mts. 117), koska vasta ekspressio luo ja individuoii emootiota (mts. 152). Ekspression prosessilla on suunta kohti emotionin selkiytymistä, mutta sen päämäärää ei voi tunnistaa ennalta (mts. 111).

Taideteoriansa alussa Collingwood kuvailee taiteen teknistä teoriaa, joka perustuu käsityöhön, materiaaleihin, välineisiin ja tavoiteltuun teokseen (mts. 15–18). Teos on silloin fyysinen, havaittava artefakti, joka voi tuottaa esteettisen kokemuksen katsojassa tai kuulijassa. Kuitenkaan Collingwoodille taideteos ei ole fyysinen esine tai tapahtuma. Hän toteaaakin, että esimerkiksi sävelmä on yksi tapaus kuvitteellisesta luomuksesta ja että sävelmä on valmis, kun se on vain henkilön mielessä oleva kuvitteellinen sävelmä (mts. 139). Kuvitteellinen mielessä oleva teos muotoutuu vaikutelmista, jotka muuttuvat ideoiksi, sekä aistimuksista, jotka muuttuvat kuvitteellisiksi kokemuksiksi; muuttumiset ovat seurausta ihmisen tietoisuuden toiminnasta (mts. 306).

Tämä idealistinen näkemys vaikkapa sävelmästä herättää kysymyksen siitä, miten yleisö voi havaita ja ymmärtää vain henkilön mielessä olevan teoksen. Collingwood

⁴ Sitaatin alkukielinen muoto: "At first, he is conscious of having an emotion, but not conscious of what this emotion is. All he is conscious of is a perturbation or excitement, which he feels going on within him, but of whose nature he is ignorant. While in this state, all he can say about his emotion is: 'I feel ... I don't know what I feel.' From this helpless and oppressed condition, he extricates himself by doing something which we call expressing himself."

väittää, että yleisö voi kuuntelemalla ja ajattelemalla konstruoida soittajien tuotamista sävelistä säveltäjän mielessä olleen kuvitteellisen sävelmän ja musiikilliset ideat siten kuin kuunnellussamme luennoitsijan puhetta ja teorioita voimme muodostaa luennoitsijan ajatukset omassa mielessämme (mts. 140).

Toinen kysymys koskee taiteilijan mielessä olevan kuvitteellisen teoksen tai esteettisen kokemuksen suhdetta konkreettisiin maalauksiin, veistoksiin ja tavalla tai toisella nuotinnettuihin sävellyksiin: miksi tehdään myös fyysisiä, taideteoksiksi kutsuttuja artefakteja? Collingwood kuvailee taidemaalaria, jolla on mielessään esteettinen kokemus aiheesta, mutta joka silti maalaa aiheitaan sitä tarkastellen. Maalari sanoisi ehkä, että hän maalaa aiheitaan nähdäkseen sen. Näkeminen ei tässä tarkoita vain visuaalista näkemistä, vaan pikemminkin tietoisuutta aiheesta ja sen huomiointia, minkä näkee. Toisin sanoen, maalaamisen toiminta tarkentaa tekijän esteettistä kokemusta ja emotion ekspressiota hänen mielessään, jolloin emotion tulee vähitellen ekspressoiduksi – sellaiseksi, mitä se on. (Collingwood 1938, 303–304.)

3 EKSPRESSIO- JA TRANSMISSIOTEORIOIDEN ARVOSTELUA JA KOMMENTOINTIA

Tämän luvun otsikossa mainittuja teorioita vastaan on esitetty monenlaista arvostelua. On väitetty esimerkiksi, että säveltäjät, esittäjät ja muut taiteen tekijät eivät luovan prosessin aikana aktuaalisesti koe niitä mentaalaisia tiloja, joita heidän teoksensa ilmaisevat, koska voimakkaat tunteet voivat häiritä keskittymistä (Davies 1994, 171). Entä kokiko vaikkapa Mozart vain valoisia ja iloisia tunteita säveltäessään riemastuttavaa Haffner-sinfoniaansa vuonna 1782? Tuskin. (Trivedi 2017, 31.) On myös huomattava, että teoksen kirjoittaminen, säveltäminen tai maalaaminen voi olla vuosia kestävää (Vermazen 1986, 201): Brahmsin 1. sinfonian ensiluonnokset ovat vuodelta 1854, mutta kesti vuosikautia ennen kuin sinfonia tuli viimeistellyksi, ja sen ensiesitys oli vasta vuonna 1876.

Koska sitä ajankohtaa, jolloin taiteilija on kokenut teokseen tavalla tai toisella sisällytetyt tunteet, ei voi yleensä määrittää ilman elämäntietoa, on mielestäni parempi puhua elämäntietojen tuomista tunnekokemuksista ja niiden mieleen palauttamisesta. Mainitseehan Tolstoikin sitaatissaan ”jo koetun tunteen”, joka herätetään uudelleen. Myös Wordsworth puhuu emotion palauttamisesta mieleen rauhassa sitä tarkastellen ennen runon luomista. Kun hän vielä toteaa, että lukijan tulee saada myös mielihyvää runosta, tämä vahvistaa sen, että jopa romantiikan kauden runoilija on voinut ottaa etäisyyttä runonsa tunteeseen (ks. alaviite 3). Robinsonin (2005, 264) mukaan ainakaan runoudessa ekspressio ei ole spontaania taiteilijan oman emotion paljastamista, vaan itse koetun tai kokematta jääneen emotion sellaista mietiskelyä, jota Robinson kutsuu ”emotion tietoisuuteen tuovaksi kognitiiviseksi tarkasteluksi”.

Noël Carroll (1999, 65) muotoilee näkemyksensä taiteen ekspressioteoriasta seuraavalla tavalla: *Teos* on taideteos jos ja vain jos se on 1) tarkoitettu 2) välittämään yleisölle 3) samantyyppisen 4) yksilöidyn 5) tunnetilan, 6) jota taiteilija koki itse, ja 7) jonka hän selvensi viivojen, muotojen, värien, sävelten, tekojen ja/tai sanojen avulla.

Tätä muotoilua voi siihen sisältyvän yleisölle välittämisen ehdon vuoksi nimittää myös *transmissioteoriaksi*. Carroll itse kritisoi tätä määritelmää kysyen muun muassa, pitääkö teoksen olla yleisölle tarkoitettu, jotta se olisi taidetta; tämä kysymys oli lyhyesti esillä tämän artikkelin ensimmäisessä luvussa.

Carrollin toinen huomio koskee niitä transmissioteorian ehtoja, että taiteilija kokee [tai on kokenut] tietyn tunnetilan ja että samantyyppisen tunnetilan on tarkoitus välittyä yleisölle. Miten tämä välittyminen voi tapahtua? Vaikkapa siten kuin ensimmäisen luvun Tolstoi- ja Rothko- sitaateissa yleisön jäsenet alkavat kokea samantyyppistä tunnetta tai elämystä kuin taiteilija on kokenut, tai siten, että yleisö tunnistaa teoksessa olevan tunnetilan ja tarkastelee sitä saamatta siitä tartuntaa.

Teos voi tietenkin herättää yleisön eri jäsenissä enemmän tai vähemmän samantyyppisiä tunnetiloja kuin mitä teoksen tekijä on kokenut. Esimerkiksi kauhutarinoiden kirjoittaja voi tuntea huvittuneisuutta suunnitellessaan sellaisia juonenkäänteitä ja tapahtumia, joilla hän luultavimmin saa yleisönsä kokemaan kauhua. Myöskään kaikki tilaustyöt eivät ekspressiivisen luonteensa osalta luultavasti vastaa taiteilijan tunnetiloja, vaikka hän taidollaan pystyy tekemään toivotun teoksen. (Carroll 1999, 69–70.) Ehkä juuri musiikki on säveltäjän ja yleisön jäsenten tunnetilojen yhteyden kannalta altis häiriöille. Elävän musiikin tapahtumissa kokemukseen vaikuttavat esiintymisen olosuhteet ja taso sekä yleisön jäsenten lähtökohtainen tunnetila: esimerkiksi rauhallinen ja kaihoisa musiikki voi herättää kuulijassa vastustusta ja vihaisuutta, jos tuo musiikki assosioituu ikäviin muistoihin (ks. Kivy 2002, 111–112).

Koska yleisön teoksessa kokemat tunteet voivat olla erilaisia kuin ne, joita taiteilija on kokenut ja tarkoituksellisesti sisällyttänyt teokseen, transmissioteorian ja siihen sisältyvän taiteilijan ja yleisön välisen kommunikoinnin uskottavuus vähenee. Carroll (mts. 70) kysyykin, pitääkö taiteilijan ylipäänsä kokea minkäänlaisia emootioita tai tunteita luodakseen taideteoksen. Taiteella on monia määritelmiä ja sen eri lajeilla on historiansa ja tyylikautensa. Esimerkiksi uusrepresentationalismia edustavissa Duchampin *readymade*-teoksissa ei emootion ekspressio ole päällimmäinen seikka, vaan se, että teoksella on aihe, jota teos jollakin tavoin kommentoi (mts. 26). Emootioiden ilmaisu ei siis ole välttämätön ehto taiteeksi luokitelluille teoksille, mutta kylläkin sille, että teos on ekspressio. Esimerkiksi Jenefer Robinson (2005, 234) toteaa, että hän puolustaa taiteen ekspressioteoriaa teoriana ekspressiosta, mutta ei teoriana taiteesta, sillä kaikki taide ei ole tekijänsä emootioiden ekspressiota.

Aaron Ridley (2003, 212) kritisoi transmissioteoriaa siitä, että taideteos toimii siinä välineenä emootioiden ja tunteiden siirtämisessä tekijältä yleisölle. Tällöin teos olisi korvattavissa toisilla teoksilla tai muilla tavoilla, joiden kautta yleisö kokee

kyseisen emotionaalisen tilan. Jos vaikkapa Edvard Munch olisi ollut myös taidokas kemisti, hän olisi saattanut valmistaa sellaisen kemiallisen yhdisteen, joka aiheuttaa ihmisessä *Huuto*-maalauksen (1893) tunnesisältöä vastaavan vaikutuksen, ehkä siis jonkinlaisen repivän ahdistuneisuuden. Siinä mahdollisessa maailmassa ei *Huutoa* tarvitse enää asettaa näytteille sen ekspressiivisen sisällön vuoksi. (Mts. 212–213.)

Välineenä oleminen ei kuitenkaan sovi ajatukseen taideteoksesta, koska sellainen teos on jotakin itsessään arvokasta. Ridley (mts. 221) alleviivaakin sitä, että kun teos on myös ekspressio, teoksen roolin pitää olla oleellinen ekspression prosessissa. Ridleyyn (mts. 222–226) mukaan tämä voi toteutua Collingwoodin (1938) ekspressio-käsitteellä, jota esiteltiin artikkelin toisessa luvussa. Tuossa teoriassa taide on emotion ekspressiota, ja vaikka Collingwood pitää jo mielessä olevaa kuvitteellista sävelmää tai maalausta valmiina teoksena, hän arvostaa myös konkreettisten, fyysisten teosten tekemistä, mikä käy ilmi siitä toteamuksesta, että ”One paints a thing in order to see it.” (Collingwood 1938, 303.) Tämän perusteella fyysinen teos on läheisessä, ehkä erottamattomassa yhteydessä taiteilijan mielessä olevaan kuvitteelliseen teokseen ja sen ekspressiiviseen sisältöön.

Stephen Davies (1994) käsittelee ekspressioteoriaa erityisesti musiikin kannalta. Davies löytää siitä monia kritiikin aiheita, muun muassa sen käsitteellisen sekaannuksen, että ekspression toiminnassa ilmaistut tunteet ja emootiot siirtyvät suoraan toiminnan tulokseen, esimerkiksi sävellykseen, sen ekspressiivisyydeksi (mts. 173; myös Khatchadourian 1965, 337). Davies väittää myös, että yleensä säveltäjien tunteet eivät ole luettavissa sävellyksistä, ja tätä väitettä selittääkseen Davies esittelee kolme erilaista ekspression tyyppiä.

Joihinkin ihmisten yleisesti kokemiin emootioihin liittyy universaaleja kasvonilmeitä. Sellaisia emootioita ovat ainakin suru, viha, yllättyneisyys, pelko, inho, halveksunta ja onnellisuus (Ekman 2004, 59). Myös puheääni toimii emootioiden signaalina, ja kiinnostava seikka puheäänessä on, että kasvonilme antaa useammin väärän viestin emootiosta kuin puheääni (mts. 61). Ilmeiden lisäksi myös signaalit puheäänessä sekä emotionaaliset impulssit fyysiseen toimintaan saattavat olla universaaleja (mts. 61-2).

Davies (1994, 173) nimittää universaaleja emootioiden ekspressioita primääriekspressioiksi, joista yksi esimerkki on nyhkytys surun kokemisessa. Sellaiset ekspressiot eivät ole intentionaalisia, joten ne eivät yleensä tule esille tarkoituksellisesti, vaan henkilön kokema sisäinen tunnetila yksinkertaisesti paljastuu ja on nähtävissä niissä jopa silloin, kun hän yrittää peitellä niitä. Primääriekspressioita voi pitää emootioon kuuluvina perustavina piirteinä. (Mts. 173–175.) Musiikista Davies kuitenkin toteaa, että se ei ole minkäänlaisten emootioiden primääriekspressio. Näin on muun muassa siksi, että ekspressiivisyys musiikissa on säveltäjän (ja usein esittäjänkin) tietoisesti aikaansaamaa, mitä primääriekspressiot eivät ole. (Mts. 177.)

Myös Daviesin mainitsemat sekundääriekspressiot, joita kutsun toissijaisiksi ekspressioiksi, ovat lähtöisin henkilön kokemasta tunteesta, mutta ne ovat yleensä

tietoisen toiminnan tuloksia. Jos ihminen uppoutuu esimerkiksi talon suunnitteluun ja rakentamiseen surressaan menehtynyttä puolisoaan, tämä toiminta voi olla surun toissijaista ekspressiota. Toimintaa ei tosin väistämättä tunnisteta surun tai muunkaan emotion ekspressioksi, ellei ole tietoa rakentajan tarkoituksista ja olosuhteista. Toissijaiset ekspressiot eivät kuulu kyseiseen emotioniin väistämättömästi, vaan ovat satunnaisia sen suhteen. Työhön uppoutumisen sijaan rakentaja olisi tunteensa ilmaistakseen voinut tilata puolison muistolle mausoleumin tai muun konventioihin ja rituaaleihin perustuvan ekspression, joita Davies nimittää tertiääriekspressioiksi. Ekspression konventionaalinen luonne tekee tällöin henkilön tarkoituksen ymmärrettäväksi muille. (Mts. 175–176.)

Miten nämä ekspressioiden eri tyypit sopivat ajatukseen sävellyksestä säveltäjän tunnekokemuksen ekspressiona? Kun taiteilija ekspresso eli artikuloi ja selventää emotionia teoksessa, hän valitsee intentionaalisesti materiansa esimerkiksi sävelistä, sanoista, sointiväreistä, motiiveista, teemoista ja harmonioista ilmentääkseen ei vain tiettyä emotionia, vaan myös ennen ilmaisemattomia tunteita (Robinson 2005, 267). Daviesin mukaan musiikki ei ole emotionioiden primääriekspressiota ensinnäkin siksi, että musiikin ekspressiivisyys on [ainakin osittain] intentionaalisesti tuotettua, ja myös siksi, että musiikissa ilmaistuihin emotioneihin suhtaudutaan eri tavoin kuin ihmisten primääriekspressioihin (mts. 177–178).

4 EMOOTIOSTA TEOKSEN OMINAISUUDEKSI

Millainen teoksen tekijän rooli on koetun emotion saattamisessa sävelmien, muotojen, värien tai fraasiin kvalitatiiviseksi piirteeksi? Robinson (2005, 266–267) mainitsee, että aiemmassa julkaisussaan (Robinson 1983, 93–121) hän pitää emotion ekspressiota taiteessa seuraavalla tavalla epäsuorana: emotion kokeminen saa tekijän valitsemaan ekspressiivisistä värien, sävelten, sointujen, rytmien ja muun materiaalin paljoudesta teoksen materian, jota käsittelemällä hän ekspresso emotionia teoksen kontekstissa. Robinson on kuitenkin muuttanut käsitystään emotioniosta sellaiseksi, että emotion ei ole tietynlainen tila, vaan erilaisten mentaalisten ja fysiologisten tapahtumien prosessi, joka koostuu henkilön ja ympäristön (joka on usein toinen henkilö) välisestä vuorovaikutuksesta (mts. 272). Emotion ei ole erillinen entiteetti, joka aiheuttaa käyttäytymisen ekspressiossa tai ohjaa taiteilijan valintoja, sillä käyttäytyminen, ilmeet ja eleet ekspressiossa eivät aiheudu emotionista, vaan sisältyvät siihen (mts. 269).

Jos emotion kokeminen ei ohjaa teoksen luomista tunteen kyllästäväksi ekspressioksi, jossa tekijän ilmaisema emotion on havaittavissa, niin miten tämä saavutetaan? Näkemys emotionista henkilön ja ympäristön välisenä vuorovaikutuksena mahdollistaa representoivissa taiteissa, kuten kirjallisuudessa ja kuvataiteissa, teosten henkilöiden emotionioproessien ja ympäristön muutosten kuvailun kielellisesti

sekä heidän toimintansa ja ilmeidensä visuaalisen kuvaamisen ekspression tilanteissa (mts. 274–275). Tanssista Robinson (mts. 286) toteaa, että tanssiin sisältyvän liikkeen lisäksi siinä voi välittää emootioita sellaisilla eleillä, ilmeillä ja toiminnalla, jotka ovat kuin suurenneltuja jokapäiväisen elämän ekspressioita.

Myös Carroll (1999) käsittelee emootion tai luonteenpiirteen ekspressiota ja havaittavaksi tekemistä taideteoksessa. Tämä perustuu siihen, että teos saadaan eksemplifioimaan kyseistä emootiota, sen jotakin puolta tai piirrettä (mts. 89). Eksemplifioinnilla tarkoitetaan esimerkkinä tai näytteenä olemista. Vaikkapa maalikaupan maalipurkkien yhteydessä olevat väritäplät antavat asiakkaalle käsityksen purkissa olevan maalin väristä. Väritäplästä selviää kuitenkin vain maalin väri, eivät muut sen ominaisuudet, esimerkiksi kuivumisaika tai maalin haju. Eksemplifiointi ei siis edellytä näytteenä olemista emootion tai ominaisuuden kaikista piirteistä. (Mts. 87.)

Carroll määrittelee eksemplifionnin kahdella kriteerillä:

X eksemplifioi ominaisuutta Y jos ja vain jos X:llä on ominaisuus Y ja X viittaa ominaisuuteen Y. (Mts. 88.)

On ilmeistä, että teos, esine tai tapahtuma ei eksemplifioi tiettyä ominaisuutta, ellei sillä ole tuota ominaisuutta. Ominaisuuteen Y viittaaminen tarkoittaa tässä sitä, että X:llä on ominaisuus Y tai sen joitakin puolia. Jotta musiikkiteos X eksemplifioi vaikkapa syvää surua, tämä edellyttää, että X viittaa surun joihinkin tyypillisiin puoliin tai piirteisiin omaamalla ne (mts. 89). Surussa sellaisia ovat muun muassa hitaus, tummuus ja kaikkinainen alaspäin painuminen. Esimerkiksi *Didon valitus* Purcellin oopperasta *Dido ja Aeneas* eksemplifioi syvää surua tai epätoivoa, koska siinä kuullaan mainittuja surun piirteitä jopa ilman sanoja ja tuntematta oopperan tarinaa.

Carroll (mts. 88) ehdottaa, että ekspressiiviset taideteokset eksemplifioivat niissä ekspressoituja emootioita tai ominaisuuksia tuoden niitä esille yleisön tiedostettaviksi ja koettaviksi. Tätä vastaan saatetaan esittää, että ainakaan soitinmusiikki ei eksemplifioi surua, ei onnellisuutta eikä muitakaan emootioita tai tunteita, koska musiikki ei voi kokea sellaisia. Tämä taas voi johtaa siihen ajatukseen, että sävellykset ja muut taiteen teokset eksemplifioivat emootioita ja tunteita metaforisesti, mutta metaforisuutta ei käsitellä tässä yhteydessä enempää.

5 EKSPRESSIOTEORIA JA PERSOONAT

Taideteoksista puhutaan usein siten kuin ne ekspressoisivat mentaalaisia tiloja: Picasson *Guernica* ekspressoisi sodan aiheuttamaa kauhua, Beethovenin 6. sinfonia iloa luonnon helmassa, Ravelin *Pavane* hellyyttä, kaihoa tai kaipausta. Ekspressioteorian valossa se, mitä nuo taideteokset ekspressoivat, on lähtöisin kyseisten taiteilijoiden

tunnekokemuksista ja ajatuksista. Yleisö ei kuitenkaan ole väistämättä kiinnostunut siitä historiallisesta henkilöstä, jonka asenteita ja mielentiloja teos ekspressoi, vaan ehkä enemmän siitä, mitä ja miten teos ilmaisee.

Taideteos on kuitenkin eloton entiteetti, jolla ei ole emotionaalisia tiloja. Teoksessa koettu emootioiden ekspressio uhkaakin jäädä selittämättömäksi, ellei pysytä siinä oletuksessa, että teoksen emotionaalisuudessa on kyse teoksen todellisen tekijän mielentiloista. Vaihtoehtoisesti emootiota kokeva subjekti voi olla tekijän toinen persoona tai täysin kuvitteellinen persoona.

Mistä tällaisissa persoonissa on kyse? Tähän saa valaistusta miettimällä, puhuu-ko esimerkiksi runoilija tai proosakirjailija omalla äänellään vai jonkun roolin tai persoonan kautta. Kirjallisuuden teoksissa ekspressoitujen emootioiden kuuluvat teoksen kertojille tai muille henkilöhahmoille, joista joku saattaa edustaa teoksen kirjoittajan ääntä ja ajatuksia.

Edward T. Conen (1974) mukaan tällainen ”toisena esiintyminen” on perusta kaikessa kirjallisuudessa, mahdollisesti musiikissakin. Persoonat etäännyttävät todellisen kirjoittajan kokemukset tekstin sisällöstä ja näin estetään lukijaa tulkitsemasta tekstiä kirjailijan elämäkerraksi. Cone toteaa, että kaikkien taiteiden ekspressiiviset mahdollisuudet riippuvat kokemusten kommunikoinnista ja että nuo kokemukset saavuttavat yleisön kuvitteellisen persoonan tietoisuuden kautta. (Mts. 2–3.)

Millainen tuo kuvitteellinen persoona voisi olla musiikissa? Sävellykseen sisältyvää kuvitteellista persoonaa Cone nimittää musiikin kokonaispersoonaksi (*a complete musical persona*), jota ei tule samaistaa säveltäjän kanssa. Musiikin kokonaispersoona on säveltäjän musiikillisen ajattelun heijastuma, joka muodostaa sävellyksen ”mielen” tai ”mentaalisen tason” (mts. 57). Kyseessä on mentaalisia tiloja kokeva ja tunteva sävellyksen persoona, jonka ajatuksissa näytelmä, kertomus tai ehkä uni tapahtuu ja jonka sisäistä elämää musiikki välittää symbolisin elein (mts. 94). Instrumentit, tai pikemminkin niiden soinnin, voi ajatella sellaisiksi virtuaalisiksi agenteiksi, jotka toimivat musiikin eleillä kommunikoiden mutta joiden ”tietoisuus” rajoittuu musiikin luonteeseen ja kontekstiin. (Mts. 94–6.)

Myös Bruce Vermazen (1986, 196) ehdottaa, että kun sanomme teoksen ekspressoivan mielentiloja, emootioita tai prosesseja, tarkoitamme, että nuo tilat ja emootiot kuuluvat teoksen kuvitteelliselle persoonalle.⁵ Persoona ei kuitenkaan kuvitteellisuutensa takia ekspressoi noita mentaalisia tiloja, vaan teos ekspressoi niitä, siihen tapaan kuin kirjoitettu tai lausuttu lause ilmaisee ajatuksen (mts. 196–197). Teoksessa havaittavat mentaaliset ominaisuudet Vermazen selittää persoonan hypoteettisilla ominaisuuksilla: ”Objektilla, esimerkiksi taideteoksella, on tietty mentaalinen ominaisuus täsmälleen silloin, kun tuon ominaisuuden kuuluminen teoksen kuvitteelliselle persoonalle selittäisi objektin ne piirteet, jotka sillä on” (mts. 207).

Robinson (2007, 26) kuitenkin muistuttaa kriittisesti, että vaikka jotkut roman-

⁵ Vermazen käyttää usein ilmaisua *an imagined utterer*, mutta joskus muotoa *an imagined persona*. Valitsen jälkimmäisen, koska ainakin musiikin tapauksessa puhuminen lausujasta on outoa.

tiikan kauden säveltäjät sisällyttivät teoksiinsa kuvitteellisia persoonia (mahdollisesti *alter ego* -persooniaan), tämä olisi ollut harvinaista barokkimusiikissa. Subjektiviinen ekspressio taiteessa oli nimittäin vasta romantiikan ajalla syntynyt ilmiö. Siksi musiikin tulkinta persoonien kautta soveltuu vasta romantiikan ja sen jälkeisen ajan musiikkiin, jos säveltäjä viittaa sellaisen tulkinnan mahdollisuuteen. (Mts. 26–27 ja sivun 27 alaviite 19.)

Robinsonille (2005, 325) musiikin persoonat ovat vain yksi tapa hahmottaa musiikkia, sillä draamallisuuden sijaan musiikissa voi kuulla tanssillisuutta, kuvailevuutta, keskustelua, väittelyä tai muuta sellaista. Persoonateorialla on kuitenkin etunsa, muun muassa se, että sävellys on ajateltavissa ekspressiona tai psykologisena draamana, jolloin sen jaksojen ilmaisullinen merkitys nousee teoksen kokonaisuudesta eikä vain yksittäisistä ekspressiivisistä eleistä käsin (mts. 326). Toinen persoonateorian eduista on Robinsonin (mts. 327) mukaan se, että sen puitteissa on mahdollista kokea kognitiivisesti kompleksisia emootioita myös puhtaassa soitinmusiikissa – ei siis vain lied-, ooppera- ja ohjelmamusikissa, joissa kieli ja mahdollinen toiminta näyttämöllä selventävät musiikillista ilmaisua. Sellaisia emootioita ovat esimerkiksi toivo ja mustasukkaisuus, ehkä myös kateus ja katkeruus.

Toivon emootio on siinä mielessä episteeminen, että jos jotakin toivotaan, sen toteutumisesta ollaan epävarmoja (Karl & Robinson 1995, 405). Olkoon toivottava asiointila *A* esimerkiksi sairaudesta paraneminen. Sen toivomiseen sisältyy ainakin sellaisia vaiheita kuin *A*:n toteutumisen pitäminen selvästi parempana kuin sen toteutumattomuuden, *A*:n toteutumisen epävarmuus ja esteet (mm. komplikaatiot ja lääkeallergiat), potilaan kärsivälliset yritykset toimia tervehtymisen hyväksi ja se, että henkilön pelkät ajatukset *A*:sta tuottavat hänelle mielihyvää.

Miksi tällainen taiteeseen ja ekspression liittymätön esimerkki? Karl & Robinson (1995) tutkivat Dmitri Šostakovitšin 10. sinfonian kolmatta osaa ja soveltavat siihen persoonateoriaa. He sanovat tuon sinfonian edustavan draamallista ”synkkydestä valoon” -juonityyppiä. Kirjoittajat pitävät sinfonian kolmannen osan sitä jaksoa, joka alkaa käyrätorven rauhallisella kvartein ja kvintein etenevällä ”kuin tyhjästä” ilmaantuvalla teemalla, toivon ekspressiona, kun tuota jaksoa ajatellaan sinfonian kokonaisuudesta käsin ja sinfoniaa sen historiallisessa ympäristössä (mts. 406). Ensikuulemalta tuo teema vaikuttaa anomialta eli kontekstiinsa epäsoivalta ja poikkeavalta (Robinson 2005, 329). Anomalisuus kuitenkin katoaa teeman osalta, kun se huomataan sinfonian käännekohdaksi, jollaiseksi sen tekee muun muassa yllättävä ilmaantuminen ja edeltäneen pahaenteisen musiikin keskeytyminen (Karl & Robinson 1995, 410). Kirjoittajat ehdottavat, että musiikin persoona katsoo tuossa jaksossa toiveikkaasti kohti parempaa tulevaisuutta, mitä edustaa neljännen osan hitaan johdannon jälkeinen vilkas ja energinen musiikki (mts. 411). Persoonan toivon sisältyvästä kärsivällisyydestä vihjaa teeman rauhallinen eteneminen, päättäväisyydestä täsmällisyys ja järkkymättömyydestä se, että teema soi seitsemän kertaa samalla sävelkorkeudella musiikin muista tapahtumista huolimatta. (Mts. 406–8; 411.)

Robinson (2005) sisällyttää musiikin persoonan myös tulkintaansa Brahmsin intermezzosta b-molli, op. 117 no. 2, jota hän pitää A–B–A’-rakenteisena psykologisena draamana. Teoksen kaksi teemaa tekisivät mahdolliseksi kuulla musiikissa kaksi persoonaa. Koska ne ovat kuitenkin harmonisesti ja melodisesti lähellä toisiinsa, Robinson ajattelee niiden edustavan yhtä persoonaa, joka reagoi musiikissa eri tavoin. (Mts. 341.)

Musiikin persoonan tunteita ja kokemuksia Brahmsin intermezzossa ei käsitellä tässä sen enempää, mutta miten Robinson perustelee sen, että hän käsittelee tuota sävellystä psykologisena draamana? Niin kuin Robinsonista aiemmin todettiin, hän ajattelee, että musiikkijaksojen ekspressiivisyys on riippuvainen teoksen kokonaisuudesta. Kyseisen intermezzon loppujaksossa (*Più Adagio*) kokonaisuus on keskeinen, koska siinä yhdistyvät teoksessa aiemmin esiintyneet A- ja B-teemat (mts. 342–343). Koska Robinson liittää luonteeltaan erilaiset A- ja B-teemat yhteen persoonaan, ne voi käsittää yhden kompleksisen emotionin eri vaiheiksi (mts. 345).

Robinson (mts. 346) toteaa lisäksi, että jos intermezzo kuullaan psykologisena draamana, siitä voi löytää muuten ehkä huomaamatta jääviä piirteitä, kuten loppuarpeggion laveuden koskettimistolla ja musiikin kipeän syvällisyyden. Robinson väittää vielä, että jos emme tulkitse intermezzoa sellaisena persoonan draamana, jossa ilmaistaan voimakkaita emotionioita, emme voi ymmärtää sen suurta liikuttavuutta.

Tuo Robinsonin väite ei Peter Kivyn (2006, 302) mukaan ole hyväksyttävissä. Kivy perustelee näkemystään kolmella kommentilla. Ensimmäkin Robinsonin väite sisältää sen ajatuksen, että *vain* tulkinta voimakkaita emotionioita ilmaisevan persoonan draamana voi selittää kyseisen intermezzon suuren liikuttavuuden. Kivy kuitenkin kysyy, miten Robinson voi tietää sen ja lisää kommenttina, että on ehkä muitakin selitystapoja! Toinen Kivyn kommentti Robinsonin väitteeseen on se, että monet formalismiin taipuvaiset kuulijat, muun muassa Kivy itse, ovat liikuttuneita tuosta teoksesta, vaikka he eivät kuule siinä psykologista draamaa eivätkä persoonia. Kivyn (mts. 302) kolmas kriittinen kommentti on, että Robinsonin (2005, 341–243) esittämä kuvaus intermezzon persoonasta ja draamasta on lähes tyhjä eikä siinä ole mitään liikuttavaa, joten psykologinen draama ei näytä tuottavan sävellykselle lisäarvoa.

Myös Stephen Davies (1997, 96) käsittelee musiikin persoonateoriaa, jota hän nimittää ”hypoteettiseksi emotionalismiksi” (*hypothetical emotionalism*). Sen kilpailijana Davies pitää emotionoiden ulkoiseen ilmenemiseen perustuvaa näkemystään musiikin ekspressiivisyydestä (*appearance emotionalism*) (mts. 97).

Ekspressiivisyys musiikissa voi toisinaan tuntua välittömältä ja sellaiselta kuin tunne olisi sävelissä. Tämä saa kysymään, kenen tuo sävelissä kokemamme tunne tai emotionio on. Davies vastaa persoonateorian pohjalta, että kuuntelija kuvittelee persoonan, joka läpikäy musiikissa ekspressoituja emotionioita (mts. 96). Ulkoisen ilmenemisen teorian mukaan musiikin ekspressiiviset ominaisuudet selittyvät siten, että musiikissa kuullaan jotain samankaltaista emotioniota kokevan ihmisen tyyppillisen

olemuksen ja muiden ekspressioiden kanssa (Davies 1994, 228–229). Jos musiikki on esimerkiksi nopeaa, rytmikästä ja sen melodiat ovat ylöspäin suuntautuvia, musiikissa kuullaan luultavasti iloisuutta. Tämän teorian mukaan musiikissa koetuilla tunteilla ei kuitenkaan ole omistajaa, vaan musiikin ekspressiiviset ominaisuudet ovat kuin naamioita, joiden takana ei ole todellisia tunteita.⁶ On myös huomattava, että kaikkiin emootioihin, esimerkiksi kognitiivisista sisällöistä riippuvaisiin korkeampiin emootioihin, kuten toivoon ja kateuteen, ei aina liity erityisiä ulkoisia ekspressiopiirteitä, joten ulkoisen ilmenemisen teoria selittää vain osan musiikin ekspressiivisistä ominaisuuksista (Davies 1997, 98).

Davies erottaa erivahvuisia soitinmusiikkiin soveltuvia hypoteettisen emotionalismin muotoja. Niistä kiinnostavimpana Davies pitää vahvinta muotoa, jota voi soveltaa ainakin joissakin absoluuttisen musiikin ekspressiivisissä teoksissa (mts. 101). Vahvin muoto tarkoittaa, että ymmärtääkseen musiikkiteoksen ja voidakseen arvostaa sitä kuuntelijan *täytyy* olettaa musiikkiin persoona, jotta hän ymmärtäisi tietynlaista musiikkia ja voisi kuulla siinä musiikin muodollisten ja ekspressiivisten elementtien kehkeytymisen persoonan toimintana ja tunnekokemuksina.

Entä millaista on se ”tietynlainen” musiikki, johon hypoteettisen emotionalismin vahvinta muotoa sovelletaan ja johon musiikin persoona on otettava avuksi? Kyseen tulevat teokset, joissa ilmaistaan korkeampia emootioita, kuten toivoa, häpeää, ylpeyttä, kateutta ja mustasukkaisuutta, joskin kuuntelijan on etukäteen vaikea arvioida musiikin ekspressiivistä sisältöä. Korkeammat emootiot ovat joka tapauksessa kohteeseen suuntautuvia ja niihin liittyy uskomusten, toiveiden ja asenteiden kaltaisia kognitiivisia elementtejä: esimerkiksi toivoon sisältyvä häilyvä uskomus jostakin paremmasta, kateuteen ajatus toisen ihmisen ansaitsemattomasta hyvästä. Musiikkiin sopiva persoonan tarina ei kuitenkaan ole itsetarkoitus eikä kuviteltu aines saa käsittää mitään sellaista, mikä on epäoleellista musiikin ymmärtämisen kannalta. (Mts. 102.)

Davies ei tosin usko, että musiikki ilmaisee usein korkeampia emootioita tai että edes sellaisessa musiikissa tarvitaan persoona. Tiettyyn musiikkiin voi luoda erilaisia yhtäläisesti sopivia kertomuksia, minkä Davies ajattelee edellyttävän, että kuuntelija jo ymmärtää kyseisen musiikin luonteen riippumatta musiikin persoonasta ja tämän tarinasta. (Mts. 107.)

YHTEENVETO

Aristoteleen maailmassa mimeettinen eli jäljittelyyn perustuva näkemys nykyisin taiteiksi kutsutuista taidoista, kuten runoudesta ja maalauksesta, oli vahva. Aristoteles itse toteaa muun muassa, että sävelmissä on luonteen jäljittelyä, kun taas kuvat

⁶ Sekä Peter Kivy että Stephen Davies ovat kannattaneet musiikin ekspressiivisyyden ulkoisen ilmenemisen teoriaa, jota on kutsuttu myös ääriinlinateoriaksi (*the Contour Theory*). Kivy (2002, 39–41) on painottanut samankaltaisuutta musiikin soivan muodon (melodian) ja kuullun sekä nähdyn ihmisen ekspressiökäyttäytymisen välillä sekä taipumustamme havaita erilaisissa kuvioissa jotakin inhimillistä tai elollista.

ja värit eivät suoraan esitä luonnetta, vaan ovat sen merkkejä (Aristoteles, *Politiikka*, VIII kirja, 5. luku).

Noin 2000 vuotta Aristoteleen jälkeen alkaa Euroopan saksankielisellä alueella ja sittemmin muuallakin ilmetä sellaisia ajatuksia, että tunteilla ja niiden ekspressiolla on tärkeä sija taiteissa ja että taiteilija ekspressoiki teoksessa tunteitaan. Taiteen ekspressioteoria, jota esiteltiin artikkelin 1. luvussa, oli tulossa ihmisten tietoisuuteen. Mimesiksen käsite ei tietenkään kadonnut täysin taiteista, mistä yksi osoitus on pyrkimys todenmukaiseen esittämiseen esimerkiksi kirjallisuuden realismissa myöhemmin 1800-luvulla.

Musiikkia on toisinaan pidetty taiteista ekspressiivisimpänä, mitä edellä ollut Aristoteleen toteamus tavallaan vahvistaa. Erityisesti puhdas soitinmusiikki voi kuitenkin saada kuuntelijan miettimään, mistä musiikkiteoksessa koetut tunteet tulevat. Yksinkertaisimmalta tuntuva vastaus tähän on se, että ne ovat peräisin säveltäjän ja esittäjien tunnekokemuksista, luovuudesta, taidosta ja siitä, miten he ovat tunteita tai emootioita teoksessa ekspressoineet. Tämä vastaus on lähellä taiteen ekspressioteorian sisältöä, mutta artikkelin 3. luvussa huomattiin, että ekspressioteoria on kohdannut paljon kritiikkiä.

Miten siis vastaamme musiikin kuuntelijan kysymykseen musiikissa koettujen tunteiden lähteestä, jos emme voi sanoa ekspressioteorian hengessä, että ne tulevat säveltäjältä (ja/tai esittäjiltä)? Sanommeko ensimmäisessä luvussa esitetyn Tormeyn (1971) näkemyksen mukaan, että musiikin ekspressiiviset ominaisuudet (esim. kaihoisuus, iloisuus) vain konstituoituvat musiikin ei-ekspressiivisistä piirteistä ja että kuten muut taideteokset, myös sävellykset ovat itseään moniselitteisesti ilmaisevia objekteja? Vai vastaammeko Daviesin (1994, 228–229; 1997, 97) emootioiden ulkoisen ilmenemisen teorian (*appearance emotionalism*) tapaan, että musiikissa voi kuulla melodian kaaroksia, liikettä ja dynaamisuutta sekä muita sellaisia rakenteita ja ominaisuuksia, jotka muistuttavat emootiota kokevan ihmisen ilmeitä, eleitä, liikehdintää, äänensävyä ja intonaatiota, ja että tämä muistuttavuus saa kuulemaan musiikissa tunteita? Tämän artikkelin aihe oli kuitenkin ekspressio taideteoksessa. Aiheeni näkökulmasta pidän ongelmallisina sekä Tormeyn että Daviesin näkemyksiin perustuvia vastauksia. Niihin ei nimittäin sisälly oletusta siitä teoksen tekijästä, persoonasta tai täysin fiktiivisestä persoonasta, jonka tunteita musiikkiteoksessa ilmaistaan, ja silloinhan tuo teos ei ole ekspressio.

LÄHTEET

- Aho, Kalevi 1976. Kalevi Aho. Teoksessa Salmenhaara, Erkki (toim.) *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava. 9-23.
- Aristoteles 1991. *Politiikka*. Suomentanut A. M. Anttila. Teoksessa *Teokset VIII*. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles 1997. *Runousoppi*. Suomentaneet Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Teoksessa *Teokset IX*. Helsinki: Gaudeamus.
- Camras, Linda A., Malatesta, Carol & Izard, Carroll E. 1991. The Development of Facial Expressions in Infancy. Teoksessa Feldman, Robert S. & Rime, Bernard (toim.) *Fundamentals of Nonverbal Behavior*. Cambridge: Cambridge University Press. 73-105.
- Carroll, Noël 1999. *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. London: Routledge.
- Collingwood, Robin George 1938. *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Davies, Stephen 1994. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Davies, Stephen 1997. Contra the Hypothetical Persona in Music. Teoksessa Hjort, Mette & Laver, Sue (toim.) *Emotion and the Arts*. Oxford: Oxford University Press. 95-109.
- Davies, Stephen 2005. Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music. Teoksessa Matthew Kieran (toim.) *Contemporary Debates in Aesthetics*. Oxford: Blackwell. 179-191. <https://doi.org/10.7591/9781501733987>
- Deutsch, D. 2010. Speaking in tones. *Scientific American Mind*, July/August, 36-43. <https://doi.org/10.1038/scientificamericanmind0710-36>
- Ekman, Paul 2004. *Emotions Revealed*. London: Phoenix.
- Green, Mitchell 2007. *Self-Expression*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199283781.001.0001>
- Honour, Hugh & Fleming, John 1992. *Maailman taiteen historia*. Suomentaneet Marja Itkonen-Kaila, Jyri Kokkonen, Raija Mattila ja Seppo Sauri. (Tämän artikkelin sivulla 5 olevan Rothkositaatin on kääntänyt Raija Mattila.) Helsinki: Otava.
- Karl, Gregory & Robinson, Jenefer 1995. Shostakovich's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, 401-415. <https://doi.org/10.2307/430975>
- Khatchadourian, Haig 1965. The Expression Theory of Art: A Critical Evaluation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (3), 335-352. <https://doi.org/10.2307/428180>
- Kivy, Peter 2002. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Kivy Peter 2006. Critical Study: Deeper than Emotion. *British Journal of Aesthetics* 46 (3), 287-311. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayl007>
- Levinson, Jerrold 2005. Musical Expressiveness as Hearability-as Expression. Teoksessa Matthew Kieran (toim.) *Contemporary Debates in Aesthetics*. Oxford: Blackwell. 192-204.
- Nurmi, Timo & al. 2004. *Gummeruksen Suuri sivistyssanakirja*. 6. painos. Jyväskylä: Gummerus. Nurmi, Timo, Rekiaro, Ilkka, Rekiaro, Päivi, Sorjanen, Timo (toim.) 2004.

- Ridley, Aaron 2003. Expression in Art. Teoksessa Jerrold Levinson (toim.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. 211–227.
- Robinson, Jenefer 1983. Art as Expression. Teoksessa Hugh Mercer Curtler (toim.) *What Is Art?* (New York: Haven, 1983), 93–121.
- Robinson, Jenefer 2005. *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Robinson, Jenefer 2007. Expression and Expressiveness in Art. *Postgraduate Journal of Aesthetics* 4(2), 19–41.
- Tolstoi, Leo 2000 [1898]. *Mitä on taide?* Suom. Martti Anhava. Helsinki: Taide.
- Tormey, Alan 1971. *The Concept of Expression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Trivedi, Saam 2017. *Imagination, Music, and the Emotions. A Philosophical Study*. Albany: State University of New York Press.
- Vermazen, Bruce 1986. Expression as Expression. *Pacific Philosophical Quarterly* 67, 196–223. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0114.1986.tb00273.x>
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 1967 [1799]. Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. Teoksessa *Werke und Briefe Wackenroders*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider. 133–266.
- Wordsworth, William; Coleridge, Samuel 1981 [1798&1800]. *Lyrical ballads: Wordsworth and Coleridge*. London: Methuen.