

# Internarratiivi

---

Kohti luovaa taideanalyysiä

Generatiivinen essee

Etsimisen kaksoispihdeissä

---

Rasmus Förster

Taiteen maisterin opinnäytetyö, 30 opintopistettä

Ohjaaja: Riikka Haapalainen

Taiteen laitos, Kuvataidekasvatuksen koulutusohjelma

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu 2021

---

<b>Tekijä</b> Rasmus Förster		
<b>Työn nimi</b> Internarratiivi Kohti luovaa taideanalyysiä – Generatiivinen essee – Etsimisen kaksoispihdeissä		
<b>Laitos</b> Taiteen laitos		
<b>Koulutusohjelma</b> Kuvataidekasvatus		
<b>Vuosi</b> 2021	<b>Sivumäärä</b> 48	<b>Kieli</b> Suomi

---

### Tiivistelmä

Tämän opinnäytteen pyrkimyksenä on etsiä työkaluja ja reittejä taiteesta kirjoittamista ja puhumista varten, sekä hahmotella luovan analyttisen kirjoittamisen mahdollisuuksia osana taiteellista tutkimusta. Näiden tavoitteiden saavuttamiseksi hyödynnän opinnäytteessä esseististä työskentelyä. Opinnäyte muodostuu neljästä esseemuotoisesta taideanalyysistä sekä näitä seuraavasta teoreettisesta osiosta tukeutuen varsinkin Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin teorioihin ja filosofiaan. Keskeisinä käsitteinä koko opinnäytetyötä virittävät rihmasto, intertekstuaalisuus ja narratiivi. Tutkielma lähteekin liikkeelle näiden käsitteiden avaamisesta sekä niiden yhteenkietoutumisen pohtimisesta.

Tutkimusmenetelmältään opinnäyte asettuu postkvalitatiivisen tutkimuksen kenttään. Postkvalitatiivisessa tutkimuksessa laadullisten menetelmien jatkuva kehittäminen, etsiminen, itsereflektio, kyseenalaistaminen ja tietokäsitysten arvioiminen ovat keskeisiä piirteitä. Opinnäytteessäni postkvalitatiivinen tutkimusote näyttäytyy esseetyöskentelyn muodossa. Esseet toimivat sekä analyttisenä prosessina, että generatiivisena ja luovana alustana. Aineiston luonteen määrittely tutkielmassani on tämän vuoksi kiinnostava. Esseet eivät varsinaisesti ota perinteisen aineiston roolia, sillä ne osallistuvat jo itsessään aktiivisesti tutkimuskysymyksen käsittelyyn. Toisaalta ne ovat tutkimisen ja etsimisen tapana keskeisessä roolissa tiedon tuottamisessa, ja päätyvät siten osaltaan tarkastelun kohteeksi.

Tutkielman neljässä esseemuotoisessa taideanalyysissä näyttäytyy tutkimuksen kaari. Tiedon ja teorian karttuessa esseiden luonnekin muuttuu. Lopulta neljännessä esseessä syntyy internarratiivin käsite. Se on tämän opinnäytteen generatiivisen, etsiskelevän kirjoittamisen tulos.

Tutkielman lopuksi tarkastelen esseekirjoittamista tutkimisen tapana ja syvennyn luomaani internarratiivin käsitteeseen. Lopulta esittelen sille mahdollisen määritelmän, ja pohdin sitä osana tutkimuskysymystäni miettien millaisen roolin internarratiivi voi saada osana taiteesta kirjoittamista ja puhumista, osana taiteen tutkimista.

---

**Avainsanat** internarratiivi, intertekstuaalisuus, narratiivi, essee, generatiivinen essee, kuvataidekasvatus, postkvalitatiivinen tutkimus, Deleuze, rihmasto

---

---

<b>Author</b>	Rasmus Förster	
<b>Title of thesis</b>	Internarrative Towards creative art analysis – Generative essay – In the double pincers of searching	
<b>Department</b>	Department of Art	
<b>Degree programme</b>	Degree programme in Art Education	
<b>Year</b>	<b>Number of pages</b>	<b>Language</b>
2021	48	Finnish

---

### Abstract

The aim of this thesis is to search for tools and pathways for writing and talking about art, and to outline possibilities of creative analytical writing as part of artistic research. The thesis uses esseistic working methods to reach these goals. It shapes itself around four esseistic art analyses, followed by a theoretical part, leans especially on Gilles Deleuzes and Félix Guattaris theories and philosophy. Central concepts throughout the thesis are rhizome, intertextuality, and narrative. The study starts out by examining them and their intertwining.

The thesis is positioned in the field of postqualitative research. In postqualitative research, the constant adjusting, developing, self-reflecting, searching for and questioning of qualitative methods and one's knowledge perception are central features. In this thesis the postqualitative research approach shows in the form of the esseistic inquiry. The essays are both analytical activity as well as a ground for generative and creative work. This makes the nature of the research material interesting. The essays do not perform the role of traditional research material, as they actively take part in the inquiry and analysis of the research questions. They have, on the other hand, an important role in the forming of knowledge and method, and as such end up being analyzed themselves.

A certain progression can be observed throughout the four esseistic art analyses. As knowledge and theory accumulate the character of the essays changes. Finally, in the fourth essay the concept of the internarrative is formed. It is the outcome of the generative, searching, inquiring writing used.

At the end of the thesis I reflect on essay writing as a way of doing research and delve into the newly created concept of the internarrative. I propose a definition for it, and relate it to my research question, pondering what kinds of roles internarrative can have as a part of writing and talking about art.

---

**Keywords** internarrative, intertextuality, narrative, essay, generative essay, art education, post qualitative research, Deleuze, rhizome

---

# Sisällys

Johdanto .....	5
Terminologiasta .....	7
Rihmasto .....	7
Intertekstuaalisuus // Narratiivi .....	8
Tutkimusmenetelmä: essee kokeiluna .....	11
Luova analyttinen kirjoittaminen tiedustelun menetelmänä .....	12
Esseistinen työskentely .....	15
Aavikko henkisenä tilana .....	15
Rauniohalu ja melankolian kaipuu.....	18
Yksinäisten laumassa .....	23
Kangastuksia: fiktiivinen todellisuus .....	28
Tutkielman kulusta kohti internarratiivia.....	38
Termien sisäkkäisyydestä ja internarratiivin generatiivisesta luonteesta .....	40
Lopuksi.....	44
Pohdintaa jatkosta .....	45
Lähteet.....	47
Kirjallisuus .....	47
Verkkolähteet .....	48
Kuvalliset .....	48

## Johdanto

Tämä tutkielma rakentuu neljän esseemuotoisen taideanalyysin ympärille. Samalla esseet toimivat työskentelyalustana luovalle filosofiselle kysymyksenasettelulle ja tutkimiselle, joka kohdistuu essekirjoittamiseen itseensä: tutkin taiteesta kirjoittamista kirjoittamalla siitä. Keskeisinä ponnistuslautoina toimivat intertekstuaalisuus ja narratiivisuus, työkalullisuus, esseistinen tutkimisen tapa sekä Gilles Deleuzen ajatteluun nojaava ontologinen orientoituminen. Tutkielma pyrkii tunnustelemaan kysymystä siitä, millaisia työkaluja ja reittejä taiteen tutkimiseen, siitä kirjoittamiseen ja puhumiseen on löydettävissä ja kehiteltävissä. Kuvataidekasvattajan ja taiteilijan näkökulmasta tämä on erinomaisten kiehtova ja samanaikaisesti vaikea aihe.

Tutkielma noudattaa postkvalitatiivista tutkimusajattelua, joka korostaa tutkimisen jatkuvaa uudelleen jäsentymistä, tutkittavien asioiden välissä ja keskellä oloa (Ylirisku 2021, 102-103), pyrkii välttämään autoritäärisiä ja binäärisiä malleja (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 9-10), sekä orientoitumaan kohti alati kehkeytyvää ja keskeneräistä tutkimustietoa (Ylirisku 2021, 104). Tutkielmassani tukeudun luottavaisin mielin akateemisen ja analyttisen kirjoittamisen sekä luovien ja taiteellisten käytäntöjen yhteiselo. Toivon tämän elävöittävä tekstin luettavuutta ja syventävän tutkielman tiedollisia ulottuvuuksia.

Erilaisten kietoutumien, pintaan nousemisten ja yhteyksien kehittelyyn ja valaisemiseen sovellan tutkielmassani käsitteistön ja estetiikan yhteispeliä. Filosofinen käsitteistö kohtaa esseissäni toistuvia esteettisiä ja sisällöllisiä yhtymäkohtia. Näin rakentuvaa rihmastoja voi ja saa lukea avoimesti: tähtäimeni taiteesta kirjoittaessa on avata, ei sulkea, ehdottaa ennemmin kuin julistaa. Lukijan rooli on tärkeä ja merkityksellinen ja kannustankin opinnäytteeni lukemiseen uteliaisuudesta ja kunkin omista lähtökohdista käsin.

Tutkielmani ponnistaa siitä, että nautin taiteesta puhumisesta, kirjoittamisesta, mahdollisten tulkintojen kehittelystä, sisältöjen ja ideoiden luovasta yhdistelystä. Taidekasvatuksen kontekstissa minua on jo pidempään kiinnostanut kysymys tämän taidon ja ilon opettelusta, opettamisesta ja jakamisesta. Siksi halusin lähteä etsimään työkaluja tai toiminnantapoja, joka paljastaisivat jotain taiteesta puhumisen mystiikan takaa. Taide ei ole helppo aihe, ja yrityksissä sanoa siitä jotakin voi törmätä helposti erilaisiin haasteisiin ja vaikeuksiin. Mitä sanoa? Miten sanoa? Kuulostanko typerältä, kuulostanko teennäiseltä? Entä jos ymmärsin teoksen väärin? Mikä on taiteilijan rooli teoksen taustalla? Entä jos en keksi mitään sanottavaa, en tiedä miten lähestyä teosta? Tutkin näitä kysymyksiä toimimalla niiden parissa, kirjoittamalla taiteesta. Tämä johdattaa lopulta uuden käsittefuusion, internarratiivin, synty-miseen; eräänlaisena käsitteellisenä mutta pragmaattisena ehdotuksena taiteesta puhumisen ja kirjoittamisen työkaluksi.

Taustoitan aluksi opinnäytteen rakentumisen kannalta keskeisiä käsitteitä eli rihmastoja, intertekstuaalisuutta sekä narratiivia. Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin rihmaston käsite virittää tietyllä tavalla koko opinnäytteen: sen voi ajatella eräänlaisena ontologisena ohjenuorana, joka näyttäytyy välillisesti omassa ajattelussani ja kirjoittamisessani, esseistisessä työskentelyn tavassa sekä vaikuttaa käyttämäni postkvalitatiivisen tutkimusteorian taustalla.

Rihmaston, intertekstuaalisuuden ja narratiivin yhteyksien tarkastelu johdattavat tutkimusmenetelmän pariin. Avaan ajatusta esseestä kokeiluna ja kirjoittamisen tapana, jatkaen esseiden määrittelystä

teoreettisen taustoituksen pariin. Keskiöön nousevat postkvalitatiivisen tutkimusajattelun teorit sekä niistä kumpuava tapa hahmottaa tiedonmuodostusta. Tässä hyödynnän erityisesti Elizabeth St. Pierren sekä Laurel Richardsonin tekstejä, fuusioiden niistä tutkimisen tavan, jota kuvailen luovaksi analyyttiseksi kirjoittamiseksi tiedustelun menetelmänä.

Tämän jälkeen siirryn opinnäytteessäni esseistisen työskentelyn pariin. Esseitä on neljä ja niiden tavoitteena on tutkia taiteesta kirjoittamista kirjoittamalla siitä. Esseet ovat toisistaan erillisiä, mutta niiden välille muodostuu väistämättä yhteyksiä, rihmasto syntyy kasvaessaan. Niissä voi myös nähdä tietyn progression sitä mukaan, kun tekstiin virtaa enenevässä määrin teoreettista pohdintaa.

Ensimmäinen esse *Aavikko henkisenä tilana* on teksteistä lyhyin. Tarkastelen siinä rinnakkain Aki Kaurismäen elokuvaa *Calamari Union* (1985) sekä Olafur Eliassonin tilataideteosta *Sandstorm Park* (1999). Esseen voi nähdä tunnustelevana orientoitumisena taiteesta kirjoittamista kohtaan, sekä viritäytymisenä kaikkia neljää esseetä läpäiseviin esteettisiin ja sisällöllisiin teemoihin.

Toisessa esseessä *Rauniohalu ja melankolian kaipuu* tarkennan katseeni saksalaiseen taiteeseen, etsien intertekstuaalisia kytköksiä musiikkiyhtye Einstürzende Neubautenin, kuvataiteilija Anselm Kieferin sekä kirjailija W. G. Sebaldin teosten välillä.

Kolmannessa esseessä *Yksinäisten laumassa* koetan hieman erilaista rakennetta. Esse alkaa tiiviillä intertekstuaalisten yhteyksien kartoituksella Ana Lily Amirpourin elokuvasta *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014). Jatkan punomalla kartoituksesta paljastuvia huomioita teoreettisempaan kontekstiin hyödyntäen tässä keskustelukumppanina erityisesti Gilles Deleuzen tekstiä *Michel Tournier ja maailma vailla toista* (Deleuze, 1992).

Lopulta neljännessä esseessä *Kangastuksia: fiktiivinen todellisuus* pyrin haastamaan itseni ja ajatuksen esseestä kokeiluna. Se on esseistä pisin ja se keskustelee teoreettisten lähteiden kanssa eniten. Sen voi ajatella aiempien esseiden pohjalta kumpuavana generatiivisena ja luovana taideanalyysinä, jonka myötä syntyy lopulta internarratiivin käsite. Esseessä keskeisenä kiinnekohtana toimii Patricia Dunckerin romaani *Houreissa Foucault* (1998).

Esseetyöskentelyn jälkeen tarkastelen tutkielman kulkua ja matkaa kohti internarratiivin syntyä. Kertaan siinä tiiviisti esseissä esiin nousseita huomioita sekä kirjoittamisen kautta ja myötä syntynyttä tietoa. Tämän jälkeen pyrin määrittelemään ja tarkastelemaan internarratiivia. Kirjoitan sen keskeisistä ominaisuuksista, käsitteistön sisäkkäisyyksistä, internarratiivin generatiivisesta luonteesta, työkalullisuudesta, sekä sen mahdollisesta soveltamisesta osana taiteesta kirjoittamista. Lopuksi pohdin lyhyesti opinnäytetyön tekemiseen liittynyttä prosessia ja esittelen mahdollisia jatkotutkimuskysymyksiä.

## Terminologiasta

Tässä luvussa käsittelen opinnäytteen kannalta tärkeiden käsitteiden – rihmaston, intertekstuaalisuuden ja narratiivin – merkityksiä ja toisiinsa liittymistä. Käsitteiden määrittelyn on myös tarkoitus auttaa lukijaa orientoitumaan esseetyöskentelyn taustalla vaikuttaviin tekijöihin.

### Rihmasto

Rihmaston toimii opinnäytetyössäni alituisesti läsnä olevana taustana, joka sitoo yhteen teoreettisen ajattelun, taiteellisen toiminnan ja siitä kirjoittamisen. Rihmasto on mahdollisesti Deleuzen ja Guattarin luomista käsitteistä tunnetuin. Käsitteenä sen ei välttämättä tarvitse tai se ei halua tulla tiivistetyksi, hierarkisoiduksi, määriteltyksi määrittelyn pelkistävässä mielessä. Deleuzen ja Guattarin rihmastoa avaava luku toimii johdantona teokseen *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Deleuze & Guattari 2019 (1980)). Käytännössä voi ajatella koko tuon johdantoluvun olevan heidän ontologisen rihmastoajattelunsa määrittelyä, sellaisenaan ja lyhentämättömänä. Määrittelynsä he ottavat ja kehittelevät taas toisia käsitteitä, keskeisinä mm. moneus, nomadologia, deterritorialisaatio, sommittuma, kartografia sekä taso/tasanne.<sup>1</sup> Näiden lisäksi tärkeänä vertauskuvana toimivat luonnon (sieni)rihmastot ja niiden vertaaminen (puiden) juurirakenteisiin. Näiden käsitteiden ja vertauksien välille muodostuu itsessään rihmastollinen, monimutkainen käsittemoneus, jota voi käyttää lähtökohdantana ontologiseen tai epistemologiseen pohdintaan, tai taustatukena oikeastaan mihin tahansa ajatukseen toimintaan tai erittelyyn.

Rihmaston käsitteeseen sisältyy sanattomasti ajatus hyvin perustavanlaatuisesta intertekstuaalisuudesta. Samalla rihmaston ei ole tarkoitus merkitä ”kaikkea”, se ei ole hankalasti muotoiltu yritys tavoitella väittämää siitä, että kaikki liittyy kaikkeen. Sen voi ajatella toimivan ennemmin työkalupakkina, jonka työkaluilla on mahdollista pyrkiä irtaantumaan tietyistä (länsimaista) filosofista perinnettä jäykistävästä hierarkioista (vertaus puiden hierarkiseen, binääriin juurirakenteeseen (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 18)). Samalla se sisältää myös toiminnallisia kehoituksia ja kannustuksia: ”Kirja ei ole juuripuu, se on palanen rihmastoa, rihmaston tasanne lukijalle, jolle se sopii. Yhdistelmät, vaihdot tai hyödyntämiset eivät koskaan ole kirjan sisäisiä asioita, vaan riippuvat yhteyksistä tähän tai tuohon ulkoiseen. Aivan, ottakaa mitä haluatte.” (Deleuze & Guattari 1992, 48.)

Teemu Taira ja Pasi Väliäho pohjustavat Deleuzen kiinnostusta monialaiseen kulttuuriin ja taiteen tarkasteluun: ”Pysyäkseen hengissä ajattelun täytyy liikkua, uudistua. Siksi eräs Deleuzen keskeisistä pyrkimyksistä oli filosofian avaaminen sille vieraille, tuntemattomille ja ulkopuolisille alueille: elokuvaan, maalaustaiteeseen, kirjallisuuteen.” (Taira & Väliäho 2004, 9.)

Jatkuvan liikkumisen, etsien toisaalle katsomisen, yhteyksien luomisen, poistumisen ja palaamisen sekä yllättäviksi yhteyksiksi tulemisen käsitteenä rihmasto tarjoaa mahdollisen lähestymistavan taiteen tarkasteluun. Opinnäyttyessäni käytän rihmastoa näistä lähtökohdista käsin. Tällainen rihmaston määrittely vaikuttaa myös seuraavaksi käsittelemieni intertekstuaalisuuden ja narratiivin taustalla.

---

<sup>1</sup> Huomioita ranskankielisten käsitteiden kääntämiseen ja monitulkintaisuuteen mm. Mikko Snellmanin väitöstutkimuksessa *Kaikuja Pimeästä-hämärästä Metsästä. Affekti Nykyaiteen Oppimisen äärellä Ja Subjektiviteetin Ekologia(ssa)*. (Snellman 2018, 31.)

## Intertekstuaalisuus // Narratiivi

”Suurin osa siteeraamistamme kirjoista on sellaisia, joita rakastamme (joskus salaisista tai perversseistä syistä). Sillä, että jotkut niistä ovat hyvin tunnettuja, jotkut vähemmän tunnettuja ja jotkut unohdettuja, ei ole kovinkaan suurta merkitystä. Haluaisimme siteerata vain rakkaudella. Emme teeskentele konstitutioivamme lopullista yhteenvetoa tai rekonstruoida lopullista muistia, vaan lähdemme pikemminkin liikkeelle unohduksesta ja vähentämisestä tehdäksemme rihmaston, rakentaaksemme koneita, jotka voidaan ennen kaikkea purkaa osiinsa, luodaksemme ympäristöjä, jotka antavat tämän tai tuon asian pulpahtaa hetkittäin pinnalle: mureita sattumia sopassa.” (Deleuze & Guattari 1992, 48.)

### Intertekstuaalisuus

Yhtenä tämän tutkielman keskeisistä käsitteistä toimii sekä suoraan käytettynä että välillisesti intertekstuaalisuus. Narratiivin käsite vaatii samantapaista rajausta ja määrittelyä kuin intertekstuaalisuus, ja siksi ne kulkevat tässä osassa opinnäytetäni toistensa välittömässä läheisyydessä, vierekkäin. Tähän taitolliseen valintaan vaikuttaa oleellisesti se, että molemmat käsitteet asettuvat vahvasti ajatukseen limittyvästä, ne toimivat teoreettisessa viitekehvyssä, jossa ne liukuvat toisiinsa. Molempien käsitteiden määrittelyn välillä on päällekkäisyyttä ja yhtymäpintaa. Muotoilun on tarkoitus korostaa näitä jaettuun tekijöitä ja paljastaa alusta lähtien käsitteiden väistämätön yhteen kietoutuminen. Tarkoitus on myös välttää dualistisen tai hierarkkisen suhteen syntymistä käsitteiden välille. Termien sisäkkäisyydestä kirjoitan lisää tutkielman loppupuolella.

Intertekstuaalisuus on käsite, jolla on monipuolinen ja monivaiheinen historia ja jota on pyritty käyttämään ja määrittelemään hyvinkin erilaisista lähtökohdista käsin. Tukeudunkin tässä Graham Allenin erinomaiseen koontiin käsitteen taustoista ja käyttötavoista, joista hän kirjoittaa teoksessaan *Intertextuality – The New Critical Idiom* (Allen 2006). Allen varoittaa heti johdannossaan käsitteen olevan niin käytetty (ja hänen mukaansa myös väärinkäytetty), että se voi hyvinkin menettää (stabiiliin) merkityksen kriittisen tai analyyttisen kirjoittamisen konteksteissa (Allen 2006, 1-2). Voidakseni käyttää käsitettä on minun asetettava sille puitteet.

### Narratiivi

Yhtenä tämän tutkielman pohdintaa kuljettelevana pohjavirtauksena toimii narratiivin käsite. Tämä ei ole ensisijaisesti narratologiaa tutkiva opinnäytetyö, ja on tärkeää määrittellä, millaisessa roolissa narratiivi on tekstissäni. Narratiivin määrittely on lisäksi tärkeää suhteessa intertekstuaalisuuden käsitteeseen sekä suhteessa esseistiseen tutkimisen tapaan. Käsitteet kietoutuvat yhteen ja vaikuttavat jatkuvasti toisiinsa. Tästä johtuen kirjoitan käsitteistä myös taitollisesti vieretysten ja yhdessä.

Teoksessa *Discourse and Narrative Methods* (2015) Mona Livholts ja Maria Tamboukou käyvät systemaattisesti läpi narratiivisen ja diskursiivisen analyysin ja menetelmien eroja ja yhtäläisyyksiä. He toteavatkin narratiivin sanana muodostuneen eräänlaiseksi ”iskusanaksi” (catchword) (Livholts & Tamboukou 2015, 5), joka voi tarkoittaa monissa eri yhteyksissä monia eri asioita. He sanovat tämän moninaisuuden voivan olla jopa siinä määrin hämäävää, ettei lukija välttämättä tiedä mistä tarkalleen on kysymys. Siksi he korostavat narratiivisen tutkimuksen puitteissa määrittelyn ja rajaamisen tärkeyttä.

Haluan täten välttää narratiivin esiintymistä tekstissäni eräänlaisena yleispätevänä terminä, joka laajuudessaan menettää merkitystä. Lisäksi sen sitominen teoreettiseen kokonaisuuteen on tärkeää, jotta myöhempi erittelyni internarratiivista rakentuisi mielekkäästi. Ilman määrittelyä narratiivin/kertomuksen käsitteistöön linkittyä helposti erilaisia oleellisia problematisointeja, joita esimerkiksi *Kertomuksen vaarat – Kriittisiä ääniä tarinataloudessa* (Mäkelä et al. (toim.) 2020)



Kontekstualisointi tapahtuu tämän opinnäytetyön kannalta kahdessa osassa, jotka liukuvat toisiinsa: lyhyt historiallinen rajausta ja sen asettaminen suhteeseen opinnäytetyötäni lävistävän deleuzeläisen ajattelun kanssa.

Allenin tekstissä intertekstuaalisuus asettuu lähtöasetelmaltaan historialliseen jatkumoon, jonka muodostavat erityisesti Saussure-Bakhtini-Kristeva-Barthes (Allen 2006, 3-4). Tästä jatkumosta varsinkin Julia Kristevan (Allen 2006, 30-60) ja Roland Barthesin (Allen, 61-94) jälkistrukturalistinen tapa lähestyä kulttuurisia tekstejä ja niiden välisiä suhteita ja intertekstuaalisuuden käsitteistöä on keskeinen lähtökohta opinnäytteelleni.

Kristevan ajattelussa Bakhtinilta otettu ”sanojen kaksinkertaisuus” (Allen 2006, 43) (myös ”sanan dialogisuus” (Sivenius 1993, 8)) on suuressa roolissa. Tästä Kristeva muotoilee oman hyökkäyksensä ajattelun ja puheen ”autoritääristä ykseyttä” kohtaan (Allen 2006, 43). Pyrkimyksessään välttää intertekstuaalisuuden pelkistyminen ainoastaan (kirjallisiin) vaikutussuhteisiin ja yksinkertaistettuun kontekstiin Kristeva ottaa käyttöönsä intertekstuaalisuuden sijaan transposition käsitteen (Allen 2006, 53).

Opinnäytteeni tekstien kannalta Kristevan eron teko ”lähteiden” tutkimukseen (Allen 2006, 69) on tärkeä huomio intertekstuaalisuuden kannalta ja kytkeytyy deleuzeläiseen ajatteluun. Kun puhun intertekstuaalisuudesta, kyse ei ole pelkistä paljastuvista tai esiin nousevista vaikutteista, yhden-suuntaisista sisällöllisistä tai tyyllillisistä vastavuoksuuksista tai johdannaisuuksista. Deleuzen ja Guattarin rihmasto yhtenä monista ykseyden jähmeyttä avaavista käsitteistä on kuvaava esimerkki. Pysin hahmottamaan intertekstuaalisuuden monien suuntaan vaikuttavien sisältöjen ja voimien vuorovaikutteisena, avoimena ja joskus jopa epä-määräisenä järjestelmänä. En kuitenkaan käytä Kristevan transposition käsitettä, koska se sitoisi minut kiinni nimenomaisesti Kristevan kielitieteelliseen ajatteluun sekä Kristevan spesifeihin transposition määritelmiin. Sikäli *intertekstuaalisuuteen* sisältyvä moninaisuus sopii paremmin

esittelee. Tarkoitukseni ei myöskään ole väittää narratiivin voivan määrittelyn kautta täysin paeta näitä problematisointeja ja kritiikkejä. Käsitteen kontekstualisointi ja määrittely kuitenkin avaavat mahdollisuuden sen käyttämiselle ja potentiaalille osana analyysiäni.

Oman tekstinsä Livholts ja Taboukou sijoittavat viitekehukseen, jota he kuvailevat ”narratiiviseksi tutkimukseksi prosessina”; määritellen narratiivista tutkimusta ”työtaitona tai avoimena prosessina, jossa konseptit, kysymykset, jopa metodit ja teoriat ottavat muotoja ja generoivat uusia ajatuksia, teemoja, ideoita ja kysymyksiä työskentelyn osana” (Livholts & Tamboukou 2015, 7. Vapaa käänös.)

Livholtsin ja Tamboukoun maininnat prosessuaalisesta ja generatiivisesta lähestymisestä ohjaavat tämän opinnäytteen narratiivikäsityksen suuntaa sekä omaa hahmotustani siitä, miten narratiivista työskentelyä voi käyttää osana luovaa tutkimista. Päästäkseni Livholtsin ja Tamboukoun melko yleiseltä kuvailun tasolta spesifimmän teoretisoinnin pariin nojaan narratiivin hahmottelussa etenkin Ridvan Askinin ajatteluun teoksessa *Narrative and Becoming* (2016). Askinin tavoite on pyrkiä uudelleen ajattelemaan ja uudelleen muotoilemaan narratologian ja narratiivin tutkimuksen perusta. Tässä projektissa hän tukeutuu varsinkin deleuzeläiseen ontologiaan ja metafysiikkaan. (Askin 2016, 18.)

Askinin fokus ei ole niinkään narratiivien tarkastelussa *ensisijaisesti* yhteiskunnallisina pelinappuloina tai poliittisina objekteina, vaan kiinnostuksessa uudelleen organisoida narratologia tavoitteenaan tarjota tekstien analysoimiselle ja kirjallisuuskritiikille mielestään nykyistä paremmat lähtökohdat. (Askin 2016, 41-43).

Opinnäytteessäni kuljetan tämän uudelleen organisoidun narratiivin konseptin visuaalisten taiteiden puolelle. Askinin generatiivinen, Deleuzen nojaava (Askin 2016, 15, 32) lähestyminen narratiivin rakentumiseen soveltuu hyvin opinnäytteeni intertekstuaalisuuden kanssakulkijaksi.

tämän opinnäytetyön puitteisiin ja esseekirjoittamisen metodiin.

Barthesin teoretisoinnit intertekstuaalisuuden alueella toimivat ponnistuslautana Deleuzen suuntaan sysäten samassa ponnistuksessa opinnäytetyöni ajatuksia myös narratiivin reviiireille ja sitä kautta internarratiivin käsitteen syntymiseen. Barthes venyttää intertekstuaalisuuden ajatusta äärimmilleen. Hän näkee modernin tekijän/kirjoittajan hahmona, joka ”kokoaa aina jo-kirjoitettua, -sanottua ja -luettua moniulotteiseen tilaan, jossa moninaiset kirjoitukset, joista mikään ei ole alkuperäistä, taipuvat ja törmäävät” (Allen 2006, 73. Vapaa käännös.). Allen jatkaa huomauttamalla, että Barthes ei sijoittanut tekstuaalista analyysiään suljetun narratiivisen systeemin puitteisiin, vaan intertekstuaalisen kontekstiin, jossa tarjolla ei ole lopullista päätöstä eikä lopullista systeemiä (Allen 2006, 77).

Nämä huomiot pohjustavat hyvin sitä, mihin opinnäytetyössäni tähtään. Vaikka Kristevan ja Barthesin avoin, ykseyttä, määritelmää ja sulkemista vastaan liikkuva ajattelu saattaa vaikuttaa upottavalta suolta, joka ei tarjoa tarttumapintaa tai konkretiaa, pidän tätä lähestymistä oleellisena (luovan) taideanalyysin ja taidekeskustelun kannalta.

Samantyyppiseen tulokseen päädyn viereisellä palstalla narratiivin käsitteen kanssa, jossa lisään joukkoon vielä yhden teoreettisen silmukan, deleuzeläisen metafysiikan. Tämä on tarpeellista kahdesta syystä. Ensiksi, koska se auttaa ottamaan etäisyyttä Kristevan ja Barthesin vahvasti kieleen, tekstiin ja puheeseen painottuvaan fokukseen. Toiseksi se auttaa laajentamaan intertekstuaalisuuden mahdollisuuksia yleisempänä taideanalyytisenä työkaluna.

Tähtäimenäni on tutkia esseistisen kirjoittamisen keinoin taiteesta puhumista, kirjoittamista. Tämän generatiivisen prosessin kautta lähden rakentamaan narratiivisuuden ja intertekstuaalisuuden lähtökohdista esseististä työskentelyäni.

Uudelleen jäsennellyn narratologiansa ydinkysymysten määrittelyssä Askin palaa Deleuzen ja Guattarin funktionaalisuuteen. Hän alleviivaa fokuksen siirtyvän kysymyksistä mitä teksti tarkoittaa, mikä sen esteettinen arvo on tai millainen muoto sillä on, kysymyksiin siitä, miten se toimii, mitä se tekee, millaisia voimia se pitää sisällään; narratiivit ovat ’pieniä koneita’ (Deleuze & Guattari Askinin (2016, 24) mukaan).

Tukeutumalla Deleuzen metafysiikkaan Askin ottaa käyttöönsä teoreettisen työkaluston, joka tarjoaa mahdollisuuden luoville analyttisille ratkaisuille. Narratiivin purkaminen ja hahmottaminen jäsenyyksiä käsitteellisesti, esimerkiksi erilaisten murtumien, aktualisoitumisten, tulemisten ja taistosten myötä (Askin 2016, 24, 27).

Näistä lähtökohdista käsin käytän narratiivin käsitettä opinnäytetyössäni intertekstuaalisuuteen kytkeytyvänä, generatiivisena aspektina.<sup>2</sup> Toivon tämän määritelmän myös siirtävän narratiivia (tämän opinnäytteen puitteissa) pois päin tarinatalouden taistelutantereilta, joilla se saattaisi merkitä ensisijaisesti ”prototyyppisiä kertomuksia” tai ”kokemuksellisia kertomuksia” (Mäkelä et al. (toim.) 2020, 64). Tarkoitukseni ei ole vähentää kertomuskritiikin painokkuutta, päinvastoin pyrin määritelmälläni keskittämään narratiivin tutkimukselliseksi ja taideanalyttiseksi elementiksi, joka tarjoaa oman työkalustonsa esseistiseen työskentelyyni.

Rihmastollinen asemoituminen tekstiin, taiteeseen ja kirjoittamiseen, intertekstuaalisuuden ja narratiivien jatkuva esiin nouseminen ja kietoutuminen muodostavat keskeiset suuntaviivat esseetyöskentelylle, johon paneudun seuraavaksi.

<sup>2</sup> Barthesin teoksesta *Tekstin Hurma* löytyy huomio tekstistä kudoksena, joka muistuttaa Deleuzen ja Guattarin rihmastojattelu: ”(...) nostamme nyt tästä kudoksesta esiin sen generatiivisen ajatuksen, että teksti kootaan, työstetään jatkuvan kutomisen tapahtumana; ja kadonneena tähän kudontaan – tähän tekstuuriin – subjekti tyhjentää itseään kuin hämähäkki, joka seittäään rakentaessaan purkaa omia eritteitään.” (Barthes 1993 (1973), 84-85.)

## Tutkimusmenetelmä: essee kokeiluna

Richard Nordquist esittää artikkelissaan esseen määrittelyn häilyväisenä ja hankalana toimena (Nordquist 2018). Esseen historiaa tarkasteltuaan hän esittää kuitenkin seuraavanlaisen ehdotuksen: ”(...) essee voitaisiin määrittellä lyhyeksi ei-fiktiiviseksi tekstiksi, usein taidokkaan epäjärjestyneeksi ja pitkälle hiotuksi, jossa kirjoittajan ääni kutsuu oletetun lukijan hyväksymään tietty tekstuaalisen kokemuksen ilmenemismuoto autenttisenä.” (Nordquist 2018, para. 23.) Hän kuitenkin korostaa samaan hengenvetoon esseen (ja sen määrittelemisen) liukkautta, jopa epämääräisyyttä (Nordquist 2018, para. 24).

Yhteydessä esseen määrittelyyn pidän tärkeänä käsitellä lyhyesti sitä, mitä tutkimuksellisen tiedon muodostuminen on tämän tutkielman puitteissa. Keskeistä on ajatus esseen etymologisesta (ja historiallisesta) merkityksestä olla ”yritys” tai ”kokeilu” (Tieteen termipankki 2020, kirjallisuudentutkimus: essee). Tavoitteena on tutkielman aiheiden rihmastollinen muodostuminen kirjoittamisen kautta. Esseistinen muoto ja kirjoittamisen tapa toimivat keskeisenä työkaluna tutkielman kasvamiselle. Täten tarkastelen narratiivista intertekstuaalisuutta Deleuzen ja Guattarin ”kartografian ja jäljentämisen periaatteiden” mukaisesti (Deleuze & Guattari 1992, 33-49). He kehottavat: ”Rihmasto on jotakin muuta. Se on kartta eikä jäljenne. Tehkää karttoja, älkää jäljenteitä!” sekä ”Yksi rihmaston tärkeimpiä ominaisuuksia on ehkä se, että siihen on aina monia sisäänkäyntejä (...). Kartalla on – vastakohtana jäljenteelle, joka palaa aina ”samaa” – monia sisäänkäyntejä.” (Deleuze & Guattari 1992, 34-35.)

Pyrkimyksenäni kirjoittaa essee kokeiluna on tuottaa tutkielmaani monia sisäänkäyntejä, antaa itseleni kirjoittajana sekä lukijalle mahdollisuus lähestyä käsiteltävää aihetta monesta kohdasta, sisään, ulos, takaisin. Essee kokeilemisena toimii tutkielmassa lähtökohtana vertailevalle, rinnastavalle, toisiaan toistensa luota työntävälle, takaisin palaavalle, yhteyksiä kartoittavalle etsiskelevälle kirjoittamiselle. Esseen määritelmässä nousee usein esiin huomio kirjoittajan äänestä, intimitteetistä (Nordquist 2018). Tavoitteenani on tehdä näkyväksi intertekstuaalisia yhteyksiä ja narratiivisia elementtejä, mutta samalla vastuu voi jäädä hetkittäin esseen lukijalle: mikä on kirjoittajan ääni tekstissä?

Tutkielmassani pienenesseet muodostavat Deleuzen ja Guattarin kuvailun mukaan ”tasoja/tasanteita” (plateau), jotka keskinäisen intertekstuaalisuutensa (”maanalaiset varret”) ja tutkielman muun erittelevien, yhdistelevien ja kokoavien osioiden (”pintaan nouseminen”) kautta tulevat osaksi rihmastoa, hakevat suhdettaan karttaan ja kartoittamiseen (Deleuze & Guattari 1992 44). Esseistinen työskentely on tutkimusmenetelmäni lähtökohta. Täten myös metodi ja analyysi kietoutuvat yhteen ja sisältyvät esseistiseen työskentelyyn ilman, että niitä voi erottaa täysin toisistaan.

Tutkiskelevaa, taiteellista tai kokeilevaa kirjoittamista on hyödynnetty kuvataidekasvatuksen opin-  
näytteissä lähivuosina esimerkiksi Lauri Pulkkisen taiteellis-teoreettisessa opin-  
näytteessä *Taiteellinen tutkielma olion huokoisuudesta* (Pulkinen, 2019). Esseemäisiä piirteitä ja muotoja löytyy myös Pietari Kellokummun opin-  
näytetyöstä *Jakamattomuuden kokemisesta – Minä-maailma-dualismin haastaminen kuvataidekasvatuksessa* (Kellokumpu, 2019). Kehkeytyvän tiedonmuodostuksen kan-  
nalta esseemäinen kirjoittaminen ja työskentely tarjoavat tilaa taiteellisen työskentelyn ja ontologisen  
teorianmuodostuksen tasavertaiselle rakentumiselle (Pulkinen 2019, 3). Kellokummun tapauksessa  
metodologinen avaaminen ja sen kontekstualisointi mahdollistuu esseemäisen kirjoittamisen kulu-  
essa ja lomassa (Kellokumpu 2019, 11). Oma opin-  
näytteeni eroaa näistä esimerkeistä kuitenkin sikäli,

että esseistinen työskentely on konkreettisesti osa tutkimusmenetelmäni, eli pyrkimyksenä on itsensä kirjoittamisen myötä ja kautta tutkia käsillä olevia kysymyksiä.

## **Luova analyttinen kirjoittaminen tiedustelun menetelmänä**

Lyhyesti tiivistettynä tutkielmani on luonteeltaan taiteellista ja käsitteellistä. Liikun esseissä luovien prosessien ja teoreettisen käsitteiden kautta ja niiden avulla. Näin toimiessani nojaan Laurel Richardsonin ja Elizabeth St. Pierren muotoilemiin metodeihin ja tutkimusajatteluun. Richardson kirjoittaa Creative Analytical Processes (CAP, luovat analyttiset prosessit) menetelmästä (Richardson 2005). Siinä keskiöön nousee ajatus erilaisten luovien tekstintuottamisen tapojen hyödyntämisestä keskeisenä osana tutkimusta. Richardson ja St. Pierre sijoittavat itsensä postmodernin laadullisen tutkimuksen kentälle, ja rohkaisevat tekstissään *Writing – A method of Inquiry* hyödyntämään nimenomaan (luovaa) kirjoittamista tutkimisen tapana (Richardson & St. Pierre, 2005). Opinnäytteessäni käytän vapaata käännoä ”kirjoittaminen tiedustelun menetelmänä” (writing as a method of inquiry). St. Pierre syventää näkemystään postkvalitatiivisen tutkimusajattelun mahdollisuuksista korostaen tutkimuksen epistemologisten ja ontologisten pohjavirtausten hahmottamisen tärkeyttä (St. Pierre 2011).

Ensiksi avaan CAP-menetelmän roolia tutkielmassani. Richardson ja St. Pierre esittelevät kirjoittamisen itsensä validina tiedontuottamisen tapana ja kannustavat lähestymään laadullista tutkimusta ennakkoluulottoman, luovan ja analyttisen kirjoittamisen kautta. CAP viittaa siis toimintatapoihin tai menetelmiin, joissa kirjoittaja-tutkija siirtyy pelkästään konventionaalisen tekstintuottamisen ulkopuolelle; käytäntöihin, jotka postmodernistisen, kriittisen epäileväisyyden puitteissa yhdistävät luovan ja analyttisen toiminnan validiksi tietämisen tavaksi (Richardson 2005, 962). Tärkeää on huomata tässä opinnäytteessä postmodernin tutkimusajattelun yhteys luoviin prosesseihin ja uuden tiedon käsittämiseen: pyrkimyksenäni ei ole synnyttää uutta parempaa järjestelmää, vaan lähestyä laadullisen tutkimuksen osa-alueita luovasti ja havainnoida mahdollisesti esiin nousevaa tietoa. Luovan kirjoittamisen metodilla en voi luvata oikeaa tai parempaa tietoa. Näen tällaisen metodin ennemminkin tarpeellisena tai kiehtovana mahdollisuutena, joka parhaimmillaan voi tarjota näkökulmia ja huomiota, joita perinteisemmillä metodeilla voisi olla vaikeaa tavoittaa.

St. Pierre kannustaa tutkija-kirjoittajaa kiinnittämään erityisesti huomiota epistemologisiin ja ontologisiin kysymyksiin hylkäämällä jäykän, metodologia edellä liikkuvan tutkimuksen, ja sen sijaan aloittamalla teorian ja konseptien identifioimisella, jäsentelyllä ja niihin uppoutumisella (St. Pierre 2014, para. 46.). Tällaista toimintaa hän kuvaa myös post-metodisena; tutkimuksena, jossa metodi näyttäytyy jälkikäteen, myöhässä (St. Pierre 2014, para. 48 & 54).

St. Pierrelle Deleuzen tapa jäsentää uudelleen ontologista ajatteluamme on tärkeä osatekijä. Hän sisällyttää Deleuzen pohdintaansa kirjoittamisesta tiedustelun menetelmänä: ”Kirjoittaminen tiedustelun menetelmänä kuljettaa meidät ”yli kynnsarvojemme, kohti tuntematonta päämäärää, ennustamatonta, kohti sitä, joka ei ole ennalta olemassa (...)” (Deleuze & Parnet Richardsonin & St. Pierren (2005, 972) mukaan. Vapaa käännoä.)

Deleuzen ja Guattarin rihmastoisiin ja rihmastomaisuuteen liittyvä ajattelu on myös osallisena tutkimusmenetelmäni muodostumisessa. Rihmasto-ajattelu tarjoaa reitin tutkiskelevan esseen luomiseen, mutta myös laajemman viitekehyksen erittelylle. Deleuzen ja Guattari huomauttavat että ”rihmastolla ei ole alkua eikä loppua; se on aina keskellä, asioiden välissä, yhteydessä olevaa, intermezzo.”

(Deleuze & Guattari 2019 (1980), 26. Vapaa käännös.) Tämän mukaisesti olen pyrkinyt asemoi-  
maan oman kirjoittamiseni.

Kirjoittaessani tätä tutkielmaa nojaan käsitykseen, jossa tiedonmuodostus on kehkeytyvää, haurasta, sykähtelevää, osittaista, rihmastomaista, sellaista, jossa prosessi paljastaa uutta. Kuvataidekasvatuk-  
sen piirissä vastaavaa postkvalitatiivista tutkimusotetta ovat viimevuosina hyödyntäneet väitöstutki-  
muksissaan esimerkiksi Henrika Ylirisku (2021, 102-104) sekä Mikko Snellman (2018, 27-28). Tie-  
donmuodostuksen tavoitteena on hyödyntää kirjoittamista sekä prosessin generoimisen että koosta-  
misen välineenä: kirjoittaminen mahdollistaa ajatuksellisen edestakaisin kulkemisen, eli eräänlaisen  
osarihmaston vähittäisen muodostamisen.

St. Pierren ”kirjoittaminen tiedustelun menetelmänä” on keskeinen tapa koetella tutkittavia konsep-  
teja ja aiheita, lähestyä tutkimuksen kohteita ja mahdollisesti tuottaa analysoitavaa aineistoa. Sa-  
malla St. Pierre kannustaa lähestymään tutkimista ontologiselta pohjalta, kehittelemään uutta. Tä-  
män kannustuksen seurauksena päädyin tutkielmassani yhdistämään Richardsonin ja St. Pierren teo-  
retisoinnit seuraavanlaisen nimikkeen alle: Creative Analytical Writing as a Method of Inquiry, eli  
Luova analyttinen kirjoittaminen tiedustelun menetelmänä. Tämä on oma fuusioini heidän käsit-  
teistään. Tavoitteenani on yhdistää luova tekstintuottaminen tietoiseen, teoreettiseen tutkiskeluun,  
eli yhdistää aineiston luova tuottaminen ja sen analysoiminen suoraan yhteen kietoutuvaksi koko-  
naisuudeksi.

Tämä johdattaa seuraavan tärkeän kysymyksen äärelle: mikä on tutkielmani aineisto? Tähän ei voi  
opinnäytteeni puitteissa antaa suoraviivaista tyhjentävää vastausta, vaan lähestyn kysymystä meto-  
dologian näkökulmasta. Esseistinen työskentely muodostaa merkittävän osan tutkielmaani, joten  
esseet saattaisivat näyttäytyä aineistona. Samalla tartun esseissä useisiin kulttuurisiin teksteihin.<sup>3</sup>  
Nämäkin voisivat ottaa aineiston roolin. Tämä ei kuitenkaan olisi tyydyttävä aineiston määritelmä,  
sillä en ole ensin tuottanut esseitä tai valinnut kulttuurisia tekstejä analysoidakseni niitä sen jälkeen,  
jälkikäteen, etäältä ja ulkoa.

Taideteokset ja tekstit ottavat ennemminkin keskustelukumppanin roolin, vierailen niiden luona ja  
pyrin synnyttämään jännitteitä ja yhteyksiä niiden välille. Ne tarjoavat sisäänkäyntejä rihmastoon.  
Ne ryhmittyvät rihmaston osiksi. Mutta ne eivät itsessään yksinään ole rihmasto. Se muuttaa  
muotojaan sen mukaan, kuinka tekstissäni kuljen. Tasanteet liittyvät toisiinsa erilaisin reitein. Es-  
seistinen työskentely, luova analyttinen kirjoittaminen, pyrkii samanaikaisesti etsimään, generoi-  
maan ja purkamaan. Ajatusta aineistosta kannattaa lähestyä opinnäytteeni käsitteistön kautta. Tutki-  
musmenetelmän näkökulmasta kirjoittaminen itsessään tarjoaa yrityksen ja mahdollisuuden tiedon  
etsimiseen. Kysymys ei siis ole erillisestä tai ulkoisesta aineistosta, jota sen valmistuttua analysoi-  
sin, vaan generatiivisesta ja jatkuvasta kirjoittamisen prosessista, joka tuo yhteen aineistoa ja ana-  
lyysiä. Näitä ei siis voi täysin erottaa toisistaan.

Jos kuvittelee liikkuvansa pitkin rihmastoa, joka edustaa koko kulttuurista, taiteellista viitekehystä,  
huomaa väistämättä valintojen tekemisen välttämättömyyden. Jokainen rihmaston yhtymäkohta vie  
toisen sisällön pariin, joskus sisällöt kohtaavat taas myöhemmin, jokaisesta sisällöstä käsin jakautu-  
vat mahdolliset suunnat tarjoavat loputtomia vaihtoehtoja yhteyksille, merkityssiirtymille, vastaa-  
vuuksille ja eroille. Kiinnostavaa ei sinällään ole vaihtoehtojen paljous tai loputtomuus, vaan tehdyt

---

<sup>3</sup> Kulttuurisella tekstillä tarkoitan tässä niin visuaalisten taiteiden teoksia kuin myös kaunokirjallisia teoksia, musiikkia,  
elokuva jne. Huomioni kulkee teoksesta toiseen, tekstistä toiseen. Kulttuuristen tekstien hahmottaminen tällä tapaa on  
myös tärkeää intertekstuaalisuuden määritelmän valossa. Niin ikään rihmastomaisen liikkumisen kannalta on hyödyll-  
istä hahmottaa teokset ja tekstit osana suurta, alati liikkeessä olevaa kulttuuristen tapahtumien verkkoa.

valinnat. Tutkielmani puitteissa tulin siihen lopputulokseen, että ennalta toteutettu, tiettyjä määrällisiä tai luokitteluja noudatteleva aineistojen valinta olisi enemmän haitaksi kuin hyödyksi.

Opinnäytteessäni tarkastelemani teokset ovat valikoituneet assosiatiivisesti tutkielmaa tehdessä. On tärkeää todeta ääneen, että teosten ja tekstien välisten yhteyksien kokoaminen rihmaston sisällä on minun ohjaamaani. Valikoivat päätökset ja assosiaatiot ovat kulkeneet kauttani; en silti väitä valintojen olevan alkuperältään vain minun valintojani. Oma tiedonmuodostukseni ja kulttuurintietämykseni rakentuu vastaavalla tavalla: minun sosiokulttuurinen ympäristöni, maailmani, tarjoaa tekstileni sisällöt ja esimerkit, ne kulkevat sekä ympäristöni että minun itseni kautta. Minä teen valinnat, mutta maailmani vaikuttaa siihen, mitkä valinnat teen. Toisin sanoen on oleellista ymmärtää käyttämiäni esimerkkien, jotka ovat linkittyneet kokonaisuudeksi vähitellen tutkielmani edetessä, olevan minua ympäröivän maailman ja minun uskomusjärjestelmäni vaikutteiden alaisia. Tämänkin kannalta on hyvä ottaa huomioon positioni kirjoittajana: assosiatiiviset valintani asettuvat sosioekonomisen ja maantieteellisen asemani kohdalle suuressa intertekstien rihmastossa.

# Esseistinen työskentely

## Aavikko henkisenä tilana

Aki Kaurismäen elokuva *Calamari Union* (1985) tarjoaa erikoisen lähtökohdan: viisitoista Frank-nimistä hahmoa sekä yksi Pekka lähtevät vaaralliselle vaellukselle Helsingin Kalliosta kohti myyttistä, utopistista Eiraa ja sen avaria rantoja. Tämä lupaa eepistä, spehtaakkelinomaista kertomusta suuruudesta ja sankariteoista. Kaurismäen tunteva katsoja voi kuitenkin aavistaa spehtaakkeleihin piiloutuvien tummien pohjavireiden liikehdinnän; mistä kaupunki rakentuu, mikä makaa vehreiden rantojen alla? Hiekka ja kivi eivät ole *Calamari Unionissa* alleviivattuna, mutta niiden läsnäolo on keskeistä ja huomionarvoista. Kivi, hiekka, betoni, sora ja kallio ovat elokuvan keskeisin lavaste: lavaste, joka ottaa moninaisia varjoo kätkeytyvien vertauskuvien muotoja.



Kuva 1. Aki Kaurismäki. *Calamari Union*, 1985.

Sama elementti löytyy käsitteellisen nykytaiteen kentältä: Olafur Eliassonin teoksessa *The Sandstorm Park* (1999) hiekka tai kivi toistuu keskeisenä, liikkeessä olevana, pakoilevana mutta määrittävänä elementtinä.<sup>4,5</sup> Aionkin tarkastella näitä kahta teosta keskenään lähestyen niitä käyttäen *aavikkoa* tärkeänä käsitteenä rinnastuksissa.

Aavikko on paikka monenlaisille asioille, se on toisaalta tyhjyyttä, abstraktiota, ei-olemista, eräänlainen käänne maisema. Toisaalta se on mystinen, myyttinen, karu mutta kaunis paikka, joka kätkee uumeniinsa keitaita ja allensa piilossa tai hiatuskessa odottavan elämän. Aavikko on aurinon asuinsija, jossa öinen aurinon poissaolo korostuu usein hyytävällä kylmyydellä. Aavikko on myös kirkkauden paikka sekä fyysisesti että henkisesti: aavikoilla on pyhiin valettu, kärsitty, kesetty, kuoltu ja selvitty, ja siellä on saatu jumalaisia ilmestyksiä ja löydetty totuuksia. Aavikko on myös paradoksi (jonka ”ratkaisuna” lienevät luonto tai luonnonvoimat), sillä se on toisaalta

<sup>4</sup> Eliasson, Olafur, 1999. *The Sandstorm Park*. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101396/the-sandstorm-park>.

<sup>5</sup> Teos nähty 2015 Moderna Museetissa Tukholmassa <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/olafur-eliasson/>.

kaikkialla samankaltainen, ikuinen, muuttumaton, mutta samalla se on jatkuvasti vaarallisessa liikkeessä: dyynit vaihtavat paikkaa ja jäljet peittyvät.

Eliassonin teoksessa moni näistä aspekteista tulee hienosti esiin. Kokija astuu sisään pyöreään huoneeseen, joka on kauttaaltaan hiekan peitossa. Sensori käynnistää paineilman, jonka voimasta kaatosta roikkuva letku venkoilee ja kieppuu villisti, puhaltuen hiekkaa satunnaisesti sinne tänne. Näytelykävijä kulkee kunnioittaen huoneessa seinänviertä pitkin, sinne on muodostunut pieni polku. Lopulta pääsee poistumaan toisesta oviaukosta.



Kuva 2. Aki Kaurismäki. Calamari Union, 1985.

Villisti puhaltava tuuli voi ensin näyttäytyä vaikuttavana voimana, mutta lopulta se muistuttaa minusta enemmän Kaurismäen tapaa kuvata niitä eriskummallisia voimia, jotka ulkoisesti ja sisäisesti kuljettavat *Calamari Unionin* henkilöitä. He tavoittelevat kaupungin toista laitaa, parempaa paikkaa, jonne vie pitkä ja vaarallinen tie. Helsinki menettää fyysisen kaupungin olemuksen. Ei ole enää kyse siitä, kuinka monta metriä matkaa Kalliosta Eiraan on. Helsinki laajenee suureksi metaforaksi elämästä itsestään: sen onnistuista ja koettelemuksista. Helsinki näyttäytyy henkilöiden henkisenä tilana, jonka voi hetkittäin nähdä aavikkona kaikkine konnotaatioineen.

### **Todellisuuden simulointi tapahtuu vähäeleisessä maisemassa**

*Sandstorm Park* oli 2015 esillä Tukholman Moderna Museetissa Olafur Eliassonin yksityisnäyttelyssä *Reality Machines*. Todellisuuden tarkastelu tai sen rakentaminen/rakentaminen koneellisesti, simuloiden on yksi keskeinen toiminnan tapa nykytaiteessa. Todellisuuden pohdinta ei ole niinkään puhtaaksi riisuttua filosofista todellisuuskeskustelua, vaan enemmän välillistä toimintaa, jossa teokset saattavat kertoa vähän, mutta antavat paljon. Aavikko vähäeleisenä, hitaasti mutta vääjäämättömästi muuttuvana maisemana luo vertauskuvallisen ympäristön todellisuuden kuvaamiselle. Museokävijälle Moderna Museetin huoneessa on simuloitu, koneellistettu kuva hiekkamyrskystä. Se on auttamatta symbolinen ja performatiivinen, kävijä ymmärtää tulevansa osaksi teosta ja synnyttävänsä läsnäolollaan simulaation. *Sandstorm Park* viittaa nimelläänkin ihmisen viihdyttämiseen, huvipuistoon, paikkaan, johon tullaan kokemaan jotain poikkeuksellista ja jännittävää olematta kuitenkaan osa alkuperäistä, historiallista kokemusta.



*Calamari Unionissa* henkilöhahmojen koko elämä ja todellisuus on valtava kangastus. Siinä piileekin teoksen surrealistisen absurdin tunnelman ydin: päähenkilöt etsivät luvattua maata, kangastusta, mutta jo heidän elämänsä on lähtökohtaisesti suurta, joskin pienieleistä teatteria, makaaberin huvipuiston sokkeloissa pyörimistä. Koska todellisuutta simuloidaan ja rikotaan samaa tahtia, todellisuuden realistisella esittämisellä ei ole enää mitään merkitystä, ja elämän hullunkuriset käänteet pääsevät herkällä ja kauniilla tavalla parrasvaloihin. Parrasvaloissa henkilöhahmot syöksyvät helsinkiläiseen hiekkamyrskyyn, pelottomina ja tietoisina sen vaaroista, käynnistäen oman elämänsä kohtalokkaimpien hetkien simulaation. Ne Frankit, jotka lopulta astuvat ulos näyttelyhuoneesta, näkevät tukkoon rakennetun Eiran, rantavedessä kelluvat kuolleet kalat, ruumisauton nurkkaan lyhyhistyneen ystävän, ja loputtoman harmauden, jota lähdetään taas ylittämään. Aavikon laitaa ei ole vielä saavutettu.

## Rauniohalu ja melankolian kaipuu

„Alles nur künftige Ruinen, Material für die nächste Schicht“<sup>6</sup>

Näin laulaa legendaarisen avantgarde-yhtyeen Einstürzende Neubautenin keulahahmo Blixa Bargeld vuosituhanen vaihteessa julkaistussa kappaleessa *Befindlichkeit des Landes*. Vapaasti kääntäen: *Kaikki vain tulevia raunioita, materiaa seuraavaan kerrokseen*. Kappaleen nimi viittaa maan tai valtion tilaan, henkiseen, poliittiseen vointiin, ehkä samalla myös maan fyysiseen oloon ja paikkaan. Yhtyeen nimi puolestaan tarkoittaa luhistuvia uudisrakennuksia. Kappale on surumielisellä ja melankolisella tavalla äärimmäisen kaunis. Se on hillittyä profetiaa ilman kiihkoa; viipyilevää, mietiskelevää surua, rauniohalua<sup>7</sup>, mutta myös antautumista.

Raunioiden lumo<sup>8</sup> on voimakasta ja universaalialia. Menneen fyysisissä jäännöksissä elää valheellinen muisto hienommasta ajasta, sekä toteutunut ennustus kaiken katoavaisuudesta. Ympäri maailman ihmiset pysähtyvät raunioiden äärelle, hiljenevät hetkeksi, toiset surumielisinä, toiset haltioituneina, monet kumpaakin saman aikaisesti.

Berliinissä voi kävellä valtaviin, toisen maailmansodan jälkeensä jättämien ilmatorjunta-asemien päällä. Ne kurottavat kohti korkeuksia keskeltä kaupunkia, jossa hirvittävän tuhon jälkeensä jättämät rauniot ovat muuten monilta osin jo enimmäkseen kadonneet, peittyneet uusien rakennusten alle. Emme oikein muista niitä enää. Puhun Berliinistä, sillä katseeni on tässä tekstissä kääntyneenä Saksaan ja saksalaiseen sodanjälkeiseen taiteeseen.

Neubauten jatkaa: „*Einst wächst Gras auch über diese Stadt*“. Kerran ruoho on peittävä tämänkin kaupungin. Ilmaisuu on johdettavissa Raamattuun, jos ei juuri tässä täsmällisessä muodossa, niin ainakin sisällöllisesti. Jesajan kirjassa on useita kohtia, joissa maa raunioituu ja autioituu, kasvusto peittää kaiken ja haikeat villieläimet ovat ainoat samoilemaan jääneet todistajat: ”Sillä palatsi jää autioksi, kohiseva kaupunki hylätään. Missä kohosi Ofelinkukkulan linna vartiotorneineen, siinä leviää ikuisesti rauniokenttä, villiaasien mielipaikka, karjalaumojen laidunmaa.”<sup>9</sup> sekä ”Palatsit kasvavat piikkipensasta, varustukset nokkosta ja ohdaketta. Koko maasta tulee hyeenojen tanner, kamelikurkien asuinsija. Villikoirat ja sakaalit siellä kohtaavat, villivuohi villivuolta kutsuu.”<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Einstürzende Neubauten, *Befindlichkeit des Landes*, 2000. <https://www.youtube.com/watch?v=i3dzy-y1xI8>. (Kappaleen sanat saksaksi ja englanniksi seuraavalla sivulla)

<sup>7</sup> <https://en.wiktionary.org/wiki/Ruinenlust>.

<sup>8</sup> <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/ruin-lust>.

<sup>9</sup> Jesajan kirja 32:14

<sup>10</sup> Jesajan kirja 34:13-14

Über dem Narbengelände  
das langsam verschwindet  
so nur Phantomschmerz bleibt  
Es dringt kaum hörbar ein fieses Lachen  
aus der roten Info-Box  
und in den Gräbern wird leise rotiert  
Alles nur künftige Ruinen  
Material für die nächste Schicht  
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia  
Melancholia, mon cher  
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia  
schwebt über der neuen Stadt  
und über dem Land  
Über den Schaltzentralen  
Über dem Stoppelfeld aus Beton  
Über den heimlichen Bunkeranlagen  
die nicht wegzukriegen sind  
Marlene go home!  
auch über dem Marlene-Dietrich-Platz  
die neuen Tempel haben schon Risse  
künftige Ruinen  
einst wächst Gras auch über diese Stadt  
über ihrer letzten Schicht  
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia  
Melancholia, mon cher  
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia  
schwebt über der neuen Stadt  
und über dem Land  
Im zerschnittenen Himmel  
von den Jets zur Übung zerflogen  
hängt sie mit ausgebreiteten Schwingen  
ohne Schlaf, und starren Blicks  
in Richtung Trümmer  
hinter ihr die Zukunft aufgetürmt  
steigt sie langsam immer höher  
übersieht letztendlich das ganze Land  
Was ist die Befindlichkeit des Landes?

Across the scarfaced terrain  
slowly disappearing  
only phantom pain remains  
Scarcely audible foul laughter seeps out  
from the red Info Box  
making some turn quietly in their graves  
Nothing but future ruins  
material for the next layer  
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia  
Melancholia, mon cher,  
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia  
floats over the new city and  
over the land  
Over the control centres  
over the stubble fields of concrete  
over the secret net of bunkers  
refusing to be wiped out  
Marlene go home!  
also over the Marlene-Dietrich-Platz  
The new temples are already cracked  
future ruins  
one day grass will also grow over this city  
over its final layer  
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia  
Melancholia, mon cher,  
Mela, Mela, Mela, Mela, Melancholia  
floats over the new city  
and over the land  
In the lascerated sky  
flown to bits by the jets rehearsing  
she hangs with widespread wings  
sleepless and with frozen gaze  
pointed at rubble  
behind her the future piling up  
slowly she flies higher and higher  
at last surveys the entire land  
What is the lay of the land?

– Einstürzende Neubauten 2000. Befindlichkeit des Landes.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Sanat: <https://neubauten.org/en/silenceissexy>.

Kuinka ollakaan, Sophie Fiennesin ohjaama, kuvataiteilija Anselm Kieferistä ja tämän taiteesta kertova dokumentti vuodelta 2010 on nimetty *Over Your Cities Grass Will Grow*<sup>12</sup>. Kiefer on tiiviisti kiinni Saksan lähihistorian käsittelyssä, niin temaattisesti kuin materiaalisestikin. Toisaalta hänellä on myös mystiikasta ja laajasti kulttuurihistorian symboliikasta ammentavia teoksia, joissa ahdistuksen, melankolian ja surun rinnalle nousevat myös toiveikkaat ja avonaiset teemat. Kuitenkin Kieferin tuotantoa läpäisee eräänlainen herkistynyt harmaus: pysähtyneisyys, jossa kauhea ja kaunis ovat erottamattomia.

Kieferin teoksessa *Kasvien salainen elämä Robert Fluddille* halkaistu, täytetty hanhi, joka on kiinni valtavassa lyijylevyjen sarjassa, tulee osaksi tähtikarttaa. Mielelle tähtikartta avautuu myyttisenä,



häilyvänä ja ihmeellisenä, mutta harmaan, painavan ja myrkyllisen materiansa kautta keholle raskaana. Teos kiteyttää hyvin Kieferin tyyllillisen ja sisällöllisen ajattelun rinnakkaiselon, ja asettaa ihmisen maailmaan mielivaltaisena toimijana, uteliaana kartturina, romanttisena luetteloijana, väsymättömänä valloittajana ja lopulta kaikkeuden raskaan painon edessä kutistuvana, hämmennyksen valtaan jääneenä otuksena.

Kuva 3: Anselm Kiefer. Kasvien salainen elämä Robert Fluddille. Serlachius-Museon näyttelystä Anselm Kiefer, 2016.  
Kuva: Rasmus Förster.

Mainitsemani Raamatun säkeet ovat sangen kaunokirjallisia. Sanataiteena Neubautenien kappale peilaa niiden tunnelmaa hienovaraisesti. *Befindlichkeit des Landes* sijoittaa kertomuksen kuitenkin erehtymättömästi juuri Saksaan, Berliiniin (vrt. Marlene-Dietrich Platz<sup>13</sup>). Jesajan kirjassa palatsit kasvavat piikkipensasta ja murentuvat, Neubautenien Berliinissä: ”*Uusissa palatseissa halkemia jo, tulevia raunioita.*” Tulkitsen Neubautenien viittausta palatseihin monitahoisena; toisaalta se viittaa kansallissosialistien murentuneisiin bunkkereihin, mutta samalla myös Marlene-Dietrich aukiota ympäröiviin nykypäivän temppeleihin; IMAX elokuvateatterit, kasinot, luksushotellit, kahvilat ja kulutusyhteiskunnan kaupat.

Kieferille Baabelin torni (eräänlainen temppeli sekkin) on ollut usein toistuva kuva-aihe. Maalausten silkka fyysinen valtavuus luo välittömän yhteyden Baabelin tornin kertomukseen, mutta Kieferin maailmassa torni nähdään jo raunioina, ja galleriavieraan rooli on hiljentyä murenevien tiilien juurille jääneenä ihmisenä. Rakennusvimmaa ja suuruudenhulluutta Neubauten kommentoi seuraavasti kappaleessaan *Architektur ist Geiselnahme*<sup>14</sup>

„*Architektur ist Geiselnahme  
Bauwut  
Ein Senkplan als Winkelmaß der Geschichte*“

”*Arkkitehtuuri on panttivankien ottamista,  
Rakennusvimmaa,  
Upottamissuunnitelma historian kulmamittana*”

<sup>12</sup> Sophie Fiennes 2010. *Over Your Cities Grass Will Grow*. Traileri. <https://www.youtube.com/watch?v=6zf63U1Rk0w>.

<sup>13</sup> <https://www.gpsmycity.com/attractions/marlene-dietrich-platz-13412.html>.

<sup>14</sup> *Einstürzende Neubauten, Architektur ist Geiselnahme*, 2001. Vapaa käännös. <https://www.youtube.com/watch?v=Rx4qQCMD0e4>.

Panttivankina samassa esteettisessä huolestuneen surumielisessä narratiivissa tuntui olevan myös saksalainen kirjailija W. G. Sebald kirjoittaessaan romaania *Saturnuksen Renkaat – Pyhiinvaellus Englannissa* (Sebald, W. G. 1995). Jesajan kirjan kyseisten osioiden vaivaton, miltei runollinen tapa kuvata ympäristöä muistuttaa kovasti Sebaldin tyyliä. Sebaldin teksti on viipyilevää ja sykähcele-vää. Joskus pitkiä listauksia ja kuvauksia seuraa vain muutamien virkkeiden mittaisia intensiivisiä selostuksia, joihin tiivistyy usein samoja eksistentiaalisia kriisin aiheita kuin Kieferillä ja Neubauteneilla.<sup>15</sup>

Sebaldin tapa kertoa tarinaansa on läpeensä intertekstuaalinen. Teksti rakentuu kauttaaltaan erilais-ten lähteiden, teosten, tarinoiden ja historian hahmojen varaan. Kirjoittaessaan laajemminkin eng-lantilaisesta lääkäristä ja kirjailijasta Thomas Brownesta Sebald kertoo Brownen äänellä:

Ajan kuluminen on oopiumia, jolle ei ole vastalääkettä (...). Talviaurinko näyttää, miten nope-asti valo sammuu tuhkaan, miten äkkiä meitä ympäröi yö. Laskuun lisätään tunti tunnin perään. Jopa itse aika vanhenee. Pyramidit, riemukaaret ja obeliskit ovat jääpylväitä jotka sulavat. (...) Unikonsiemenet itävät kaikkialla, ja jos meitä yllättäen koetteleekin onnettomuus aivan kuin lumisade keskellä kesäpäivää, emme muuta halua kuin unohdusta. (Sebald, W.G. 1995, 36.)

Vastaavuus Kieferin kuvastoihin syvenee jokaisella katselukerralla, jokaisella lukukerralla: raama-tulliset viittaukset, Raamattua vanhemmat symboliset yhteneväisyydet, harmauden äärelle hiljenty-minen (tuhka, jää), unikat ja auringonkukat, onnettomuus, unohdus ja melankolia. Jopa melankoli-aan itseensä Sebald liittää juuri kiven:

Ja koska melankolian raskain kivi on pelko siitä että meidän elämämme loppuu vailla toivoa, niin Browne etsii kaikesta, mikä on säästynyt tuholta, merkkejä samankaltaisesta salaperäisestä transmigraatiosta kuin se mitä hän oli usein havainnut toukkia ja perhosia tutkiessaan. (Sebald, W.G. 1995, 38-39.)

Ei ole helppoa kiteyttää sanoiksi sitä, mikä tekee kaikkien käsittelemieni tekijöiden taiteesta eteerisellä, hauraalla tavalla kaunista. Luulen kuitenkin, että Sebaldin mainitsemaan etsimiseen tiivistyy jotain olennaista: käsittelemissäni esimerkeissä ei ole väsyttävää paasaamista, ei väkinäisiä ratkai-suehdotuksia, ei väljähtänyttä itsesääliä. Kyse on jostain yleisemmästä, inhimillisestä haikeudesta. Samalla väitän kyseisten taideteosten myös olevan niin kiehtovia siksi, etteivät ne ole puhtaasti si-säänpäin katsovaa itsetarkastelua tai eksistentiaalisia sellaisenaan: saksalaisina taiteilijoina he kan-tavat tuskaisaa hämmennystä ihmisen hävitysvoimaa kohtaan. Tämä virittää heidän teoksia yhteis-kunnallisen pohdinnan suuntaan. Yhteiskunnallisella kysymyksellä on ikään kuin kaksi suuntaa, toi-saalla historiallinen, loputtomiin kertautuva järkytys siitä, miten ja miksi ihminen tuhoaa, hävittää ja tappaa aina uudelleen ja yhä enemmän; toisaalla sama kysymys mutta avoimena, tulevaan katso-vana, epävarmana, pakon edessä toiveikkaana, mutta samalla pessimistisenä:

Suunnattomien kivikasojen ympäröimät betonirakennelmat, joiden sisällä oli lähes koko minun elinaikani työskennellyt sadoittain insinöörejä kehittämässä uusia asejärjestelmiä, näyttivät kaukaa katsoen – varmaan oudon kartiomaisen muotonsa tähden – kumpuhaudoilta (...). Tuntui siltä, että tällä paikalla oli muukin kuin vain maallinen merkitys, ja vaikutelmaa korostivat vielä

---

<sup>15</sup> Kuriositeettinä mainittakoon, että Sebald on omistanut kirjassaan pitkän luvun silkin saapumiselle Eurooppaan ja siihen kytkeyty-vään historiaan: järjettömiä, suuruudenhulluja viljelyprojekteja, kilpailua, pakkotyötä, ihmisten ja silkkiperhosten kärsimystä jne. Anselm Kiefer puolestaan työskenteli vuosien 1993 – 2008 välillä Ranskan Barjacissa, jossa hänellä oli ateljeenaan vanha silkkiteh-das ja sitä ympäröivät maat verstaaineen.

lukuisat temppelimäiset tai pagodimaiset rakennukset, joita en mitenkään pystynyt yhdistämään sotilaallisiin laitteisiin, mutta mitä lähemmäs noita raunioita pääsin, sitä kauemmas kaikkosi vaikutelma jostakin salaperäisestä kuolleiden saaresta. Nyt näyttikin siltä, että ympärilläni olivat meidän oman, jonkin tulevan katastrofin tuhoaman sivilisaatiomme jäänteet. (Sebald W.G. 1995, 267.)

Jatkuvat yhtäläisyydet tuntuvat johtavan juuri kysymykseen *maan tilasta*, sodanjälkeiseen taide- ja kulttuuripiirien jatkuvaan epämukavaan pohdintaan oman maan menneisyydestä, maan, jonka historiaa värittää suuruudenhulluus jo kauan ennen toisen maailmansodan tragediata. Toisaalta myös maan, jolla on ylpeä ja pitkä kulttuurihistoriallinen menneisyys. Samalla tuota maan tilaa etsivä, ja etsinnästä käsin tapahtuva taiteellinen työskentely on jatkuvan uudelleenrakentamisen seuraamista ja kommentointia, eksyksissä oloa ja alakuloista rauniohalua.

## Yksinäisten laumassa

Ana Lily Amirpourin elokuva *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014) on hyvä esimerkki osarihmastosta tai rihamstosikermästä, joka on läpensä kyllästetty referensseillä muihin visuaalisen kulttuurin sisältöihin yhteyksien vilistessä ristiin rastiin. Erityistä elokuvassa on kuitenkin se, että se ei ole ensisijaisesti pastissi, referensselokuva, tribuutti tai humoristinen kokoelma viittauksia. Se on taideteos ja toimii sellaisena, vaikka referenssit eivät erikseen avautuisikaan. Amirpourin teosta kannattaa silti tarkastella läheisemmin kiinnittämällä huomiota sen intertekstuaaliseen luonteeseen.

Keskeistä ei ole kaivaa esiin jokaista mahdollista viitatusta, tai pyrkiä kokoamaan kaiken kattavaa tai kokonaista tilastointia. Jotta saisi kuvan elokuvan intertekstuaalisesta tiheydestä on kuitenkin mielekästä sivuta näitä yhteyksiä lyhyesti.

### Kartoitus – Mustavalkoisia varjoja



Kuva 4. Ana Lily Amirpour. *A Girl Walks Home Alone at Night*, 2014.

*A Girl Walks Home Alone at Night* on moderni mustavalkoelokuva, jota kuvailtiin sen lehdistötiedotteessa “ensimmäiseksi iranilaiseksi vampyyri-länkkäriksi<sup>16</sup>”. Sen päähenkilöinä kulkevat nimettömänä pysyvä nainen vampyyrin roolissa sekä nuori mies Arash. Vaikka elokuva on kuvattu Amerikassa, on tapahtumat sijoitettu kuvitteelliseen iranilaiseen kaupunkiin nimeltä Bad City, ehkäpä viitaten *Sin Cityn* sarja- ja elokuvamaailmaan. Muiden pahoja tekoja kostava naishahmo ja anteeksi-pyytelemätön juonenkuljetus tuovat mieleen Quentin Tarantinon *Kill Bill* (2003, 2004) elokuvat. Toisaalta Amirpourin elokuvan vampyyrihahmo liittyy sen Alex Proyasin *The Crow* (1994) elokuvan päähenkilöön, joka herätetään kuolleista jakamaan oikeutta. Tähän kostavien hahmojen kaanoniin sopii myös Abel Ferreran *Ms .45* (1981) elokuva, jonka lopussa päähenkilö hyökkää halloweenjuhliin nunnaksi pukeutuneena<sup>17</sup>.

*The Crowsta* ja Amirpourin elokuvasta löytyy useita yhtymäkohtia. Esteettisesti *A Girl Walks Home Alone at Night* kiteytyy kohtaukseen, jossa vampyyri rullaa hiljaa tyhjiä pimeitä katuja pitkin

<sup>16</sup> <https://www.theguardian.com/film/2015/jul/24/a-girl-walks-home-alone-at-night-dvd-blu-ray>.

<sup>17</sup> Myös Abel Ferrera: *Addiction* (1995); mustavalkoinen elokuva filosofian opiskelijasta, joka muuttuu vampyyriksi ja tulee riippuvaiseksi verestä.

lapselta ottamallaan skeittilaudalla. *The Crow*:ssa teini-ikäinen sivuhenkilö Sarah skeittaa pitkin sa-  
vuisia ja sateen hämärtämiä katuja. Skeittilautta näyttäytyy Amirpourin elokuvassa toisaalta kunni-  
anosoituksena *The Crowlle*, toisaalta myös kulkuneuvona, apuvälineenä, jonka kyydissä kuljetaan  
elokuvan alkupuoliskolta vampyyrin ja Arashin ensimmäiseen kohtaamiseen. Skeittilautta toimii  
siirtymisen merkinä yksin olemisen ja kohtaamisen välillä.

Myös musiikillisesti elokuvat asettuvat rinnakkain ja lomittain. *The Crow*ssa on varsinkin 80-luvun  
alakulttuureista ja niiden musiikista (esim. post-punk) ammentava ääniraita, jonka kärkiniminä elo-  
kuvassa soivat The Cure<sup>18</sup>, Joy Division ja Jesus and Mary Chain<sup>19</sup>. Amirpourin vampyyrillä on sei-  
nällään mm. 80-luvun vaihtoehtomusiikkiin suuresti vaikuttaneen David Bowien juliste. Vampyyrin  
raitapaita voisi olla suoraan Jesus and Mary Chainin *Snake Driver* kappaleen musiikkivideosta. Niin  
musiikkivideossa kuin Amirpourin elokuvassa ajetaan varjojen välkkeessä vanhaa jenkkirautaa.

Amirpourin elokuvan pysäyttävimmässä kohtauksessa soi White Lies yhtyeen kappale *Death*, joka  
alleviivaa yhteyttä 80-luvun legendaaristen post-punk bändien äänimaailmoihin. Kohtauksessa hen-  
kilöhahmojen kasvoilla vilisevät valot tuovat mieleen Bauhausin *She's in Parties* kappaleen musiik-  
kivideon. Bauhaus taas on tunnettu muun muassa kappaleestaan *Bela Lugosi's Dead*. Amirpour am-  
mentaa tyytyväisenä 1900-luvun alkupuoliskon kauhuelokuvien värisyttävän harkitusta estetiikasta:  
mieleen nousevat ensimmäisenä *Nosferatu* (1922), *Tohtori Caligarin Cabinetti* (1920) sekä *Dracula*  
(1931), jossa Bela Lugosi teki tunnetuiman roolisuorituksensa.

Musiikki johdattelee myös Anton Corbijnin ohjaaman, Ian Curtisistä<sup>20</sup> kertovan elokuvan *Control*  
(2007) äärelle, jossa Sam Riley tekee pysäyttävän roolisuorituksen Ian Curtisinä. Curtis oli tunnettu  
äärimmäisen intensiivisestä lavaesiintymisestään, ja hektisestä, vähäeleisyydessään maanisesta tans-  
sityylistä. *Control* -elokuvassa Riley eläytyy koko olemuksellaan tähän tanssimisen tapaan yhtyeen  
esittäessä juuri *The Crow*:hun valittua *Dead Souls* kappaletta. Tähän tapaan koetut viittaussuhteet  
risteilevät eri lähteiden välillä. Amirpourin elokuva ei ole keskipiste, josta käsin viittaukset kasvai-  
sivat, vaan ne kulkevat sekä siihen, että sen vierellä, rinnakkain, osa myös vain välillisesti. Lievätkö  
Curtisin liikkeet vaikuttaneet Amirpourin elokuvan tanssikohtaukseen, samaiseen, jossa White Lie-  
sin kappale *Death* soi?

Samantyyppisiä täydellisyyttä hipovia tanssiliikkeitä on myös Jim Jarmushin elokuvassa *Permanent*  
*Vacation* (1980) ja Wes Andersonin *Moonrise Kingdomissa* (2012). *Moonrise Kingdom* -elokuva  
kohtaa *A Girl Walks Home Alone at Night:en* myös toisaalla: molemmissa elokuvissa on kömpelön  
suloinen kohtaus, jossa annetaan lahjaksi korvakorut. Amirpourin hämärässä *Bad Cityn* maailmassa  
korut on varastettu, Wes Andersonilla rakennettu kuolleista kovakuoriaisista ja ongenkoukuista.  
Kummassakaan elokuvassa lahjan saajalla ei kuitenkaan ole reikiä, joten korut painetaan päättäväi-  
sesti suoraan korvalehdestä läpi.

*A Girl Walks Home Alone at Night* -elokuvan vampyyrin hijab rajaa henkilöhahmon kasvot muistut-  
taen monien vanhojen elokuvien puvustusta ja maskeerautaa. Samalla modernina mustavalkoisena  
elokuvana rajaus tuo myös mieleen Pawel Pawlikowskin *Ida* -elokuvan (2013) nuoren nunnan roo-  
lissa esiintyvän päähenkilön. Pawlikowskin elokuvassa voi nähdä myös muita esteettisiä yhteneväi-  
syyksiä, sillä esimerkiksi Idan täti Wanda ja Amirpourin elokuvan huivipäinen Atti muistuttavat toi-  
siaan melkoisesti.

---

<sup>18</sup> The Cure – The Crow.

<sup>19</sup> Jesus and Mary Chain – Snake Driver.

<sup>20</sup> Joy Division yhtyeen keulahahmo ja laulaja.



Bad Cityssä kukaan ei ole selkeäreunaisesti 'hyvä': jos Arash varasti lahjaksi antamansa korut, on myös vampyyri kerännyt uhreiltaan arvoesineet ja helyt. Yhdessä kohtauksessa vampyyri ojentaa monitulkintaisen tyhjällä ilmeellä koruja vastaanäyttelijälleen: ele ja hahmon olemus ovat täysin samat kuin Hayao Miyazakin *Henkien Kätkemää* (2001) elokuvan Kasvoton-hahmolla tämän tarjotessa kultakolikoita päähenkilö Chihirille. Kummatkin ovat hahmoina hyvin voimakkaita ja vaarallisia, samalla molempia kuitenkin vaivaa äärimmäinen yksinäisyys.

Intertekstuaalisen rihmaston reunamille saavuttaessa jäljelle jää vielä esimerkiksi Amirpourin elokuvan huume-gangsteri Saeed, joka on stailattu vastaamaan Die Antwoord yhtyeen toista jäsentä Ninjaa. Die Antwoordin kappaleen *I Fink U Freeky*:n musiikkivideo on esteettisesti sangen lähellä Amirpourin elokuvan tunnelmia. Musiikkivideon on ohjannut valokuvataiteilija Roger Ballen. Gup Magazinen haastattelussa Ballen on todennut omista töistään puhuessaan suosivansa varjon (shadow) käsitteistöä pimeän/synkän (dark) ylitse: "Varjo on parempi kuin synkkä, sillä monille synkkä konnotoi pahuutta, vaikka minusta se on juuri sen vastakohta" (Ballen, 2015. Vapaa käännös). Ballenille varjo on tapa avata, näyttää ja pohtia, se jää selkeiden moraalisten rajausten ulkopuolelle tai puolueettomalle maalle, se tarjoaa mahdollisuuden epämiellyttävän ja esteettisen kohtaamiselle. *A Girl Walks Home Alone at Night* mukailee monilta osin tällaista ajattelua.

### **Lauma ja paon liike**

Mikä siis on näiden viittausten ja vastaavuuksien kartoittamisen päämäärä? Sekä ilmeisiä että kuviteltuja yhteyksiä voi tietysti kaivaa monista elokuvista, monista taideteoksista ja monien taiteilijoiden työskentelystä. Tällaisen intertekstuaalisen ja intervisuaalisen tihentymän valaiseminen mahdollistaa teoksen tarkastelun paitsi kyseisten yhteyksien, myös niiden keskinäisen summaamisen kautta.

Ei ole kuitenkaan tarkoitus tyytyä pelkkään yhteyksien luetteluun: niiden näyttämölle saattaminen on hauskaa, mutta itse esitys on vielä näyttelemättä. Kartoituksena ne voivat viedä meidät toisaalle, toimia reittitietona, uutena tietona: missä on seuraava tasanne? Amirpourin elokuvaa voi varmasti tulkita siitä itsestään käsin. Sen voi purkaa henkilöahmojensa kautta, sen voisi nähdä ensisijaisesti esteettisenä herkutteluna, jopa referenssielokuvana (mitä se ei kuitenkaan ole, sillä se on ylpeästi innoissaan esikuvistaan, mutta ei tukeudu niihin avun tarpeesta tai legitimitettiin etsien). Teosta voi tutkia myös yksittäisistä teemoistaan käsin: kuolema, yksinäisyys, toinen, toiseus, moraaliset tulkinnat, yhteiskunta. Mutta löydätkö tällöin sen, mikä liikahduttaa minua elokuvan *kanssa*, näenkö näin teoksen varjojen värähtelyn?

Koetan siksi lähestyä elokuvaa sen intertekstuaalisuudesta käsin, hahmottaen sen viittaukset ja referenssit moneutena ja saavun näin lauman käsitteen luokse. Amirpourin elokuvassa henkilöahmoja, oikeastaan koko kaupunkia, miljöötä, leimaa etäännyneisyys. Läheisimmätkin ihmissuhteet ovat haavoittuneita, hauraita, miltei olemattomia ja hahmot ovat kaikki vieraita toisilleen. Deleuze ja Guattari kirjoittavat tekstissään *Toukokuun 14., 1914 Yksi vai useampia susia?*:

Canetti huomauttaa, että yksilö ei voi koskaan kuulua laumaan yhtä täydellisesti kuin massaan – jokainen jää laumassa aina yksin, vaikka onkin muiden kanssa (kuten metsästävät sudet): "Lauman muuttuvissa konstellaatioissa hän löytää itsensä aina 'lauman laidalta'. Se saattaa olla keskellä ja sitten välittömästi laidalla, laidalla ja jälleen keskustassa. Kun lauma muodostaa piirin tulen ympärille, jokaisella voi olla naapuri vasemmalla ja oikealla, muttei ketään takanaan, 'selkä on paljastettu erämaan villeydelle'." (Deleuze & Guattari 1992, 62.)

*A Girl Walks Home Alone at Night* -elokuvan väljä kaupunkiyhteisö näyttäytyy juuri laumana. Laumassa yksinjäämisen äärimmäisenä elementtinä toimii vampyyri: metsästäjä metsästäjien keskuudessa. Elokuvan maailma on siis maailma ilman massoja, paikka, jossa ei voi liittyä, kuulua tai kadota massaan. Deleuze ja Guattari kehottavat:

Moneus täytyy tehdä ei lisäämällä yhä uusia ulottuvuuksia, vaan päinvastoin mahdollisimman yksinkertaisesti, kohtuullisesti ja käytettävissä olevien ulottuvuuksien tasolla, aina n-1 (vain tällä tavoin, aina jo vähennettynä, yksi kuuluu moneuteen). Vähennä ainutkertainen muodostettavasta moneudesta, kirjoita n-1. (Deleuze & Guattari 1992, 26.)

Näin Deleuze ja Guattari muotoilevat yhden rihmaston keskeisistä määrittelynsä osista, asettaen ontologisen suuntaviivan moneuden hahmottamiselle, moneuden tutkimiselle ja sen hyödyntämiselle. Elokuvan maailma ilman massoja on n-1, se on lauma moneutena, se on poikkeuksellinen konstellaatio, jossa reduktio synnyttää lauman yksinäisyyden esityksen, se on maailman reduktio laumaksi. Tässä laumassa yksin jääminen tai yksin oleminen voidaan nähdä (toisen, läheisyyden, jne.) puuttumisen kautta, yhtä lailla reduktiona, n-1.

Toisaalla, pohtiessaan Michel Tournierin romaania *Perjantai eli Tyynen meren kiirastuli* tekstissään *Michel Tournier ja maailma vailla toista* (Deleuze 1992) Deleuze tarkastelee toista rakenteena, jonka puitteissa tunnemme, jonka välityksellä olemme (ja haluamme) niin kuin olemme. Toinen toimii tarttumapintana ja maailman kokemisen (yhtenä) välittäjänä. ”Lyhyesti: maailman marginaalit, reunamat ja siirtymät ovat mahdollisia toisen ansiosta. Toinen on jatkuvuuksien ja yhdenmukaisuuksien lempeyttä.” (Deleuze 1992, 109) ja ”Mutta toinen ei ole sen enempää kohde havaintokentässäni kuin minua havainnoiva subjekti: se on ennen muuta havaintokentän rakenne, jota paitsi kenttä kaikkineen ei toimisi niin kuin toimii.” (Deleuze 1992, 110). Vaikka Amirpour ei aseta henkilöhahmojaan Robinson Crusoen tavoin fyysisesti äärimmäiseen toista vaille oloon, on välillinen tai henkinen yksin olo sitäkin korostuneempaa. Kun lauman jokainen jäsen on auttamatta omillaan, kun jokaiselta puuttuu mahdollisuus läheisyyteen, alkaa lauman sisäinen reduktio ottaa muotoaan: ”Todellinen dualismi ilmaantuu siten vasta, kun toinen puuttuu: mitä havaintokentälle tällöin tapahtuu.” (Deleuze 1992, 111). Tätä vähentymistä ja puuttumista seurataan elokuvassa eteerisenä harmautena, Roger Ballenin kuvailun mukaisesti varjoina. Sellaisina henkilöhahmojen havaintokentät myös katsojalle näyttäytyvät.

Mitä tapahtuu, kun maailman rakenteessa ei ole toista? Vallitsee vain maan ja auringon raaka vastakohtaisuus: sietämätön valo, pimeä syvyys: ”kaiken tai ei minkään umpimähkäinen laki”. (...) Raaka ja pimeä maailma, vailla mahdollisuuksia ja todellisuuksia; juuri mahdollisen käsite on luhistunut. (Deleuze 1992, 110.)

On siis etsittävä elokuvasta niitä hetkiä, joissa sietämätön valo heittää varjon pimeään syvyyteen, on etsittävä varjon liikettä. *A Girl Walks Home Alone at Night* -elokuvassa liike tai ponnistus on tarkasteltavissa pois päin siirtyminä, paon yrityksinä. Nuo liikkeet näyttäytyvät elokuvassa kahden yleisemmän linjan mukaan. Ensimmäisessä voimme nähdä sen toinen-rakenteessa tapahtuvana muutoksena: päähenkilöt vampyyri ja Arash kohtaavat (tämä on elokuvan kannalta keskeisin varjon syntymisen hetki). Vampyyri edustaa tavallaan kuolemaa, mutta ei kuitenkaan ole *kuolema*. Täten hän on myös elokuvan yksinäisin hahmo. Tässä kohtaamisessa, kun Arash on haavoittuvimmillaan eikä vampyyri (omaksi yllätykseksensä) toteuta ennalta asetettua metsästäjän roolia, avaa toinen-rakenne ensimmäistä kertaa mahdollisen. Arash ja vampyyri ponnistavat tästä lähtökohdasta ensimmäiseen paon liikkeeseen toinen toisensa havaintokentän rakenteena: ”Ja tuo rakenne on nimenomaan

mahdollisen rakenne. Pelästyneet kasvot ovat mahdollisen peljättävän maailman ilmaus, taikka jonkin maailmassa peljättävän, jota en ole vielä nähnyt.” (Deleuze 1992, 110.)

Tämä haparoiva liike kohti mahdollista on ensimmäinen paon viiva, mutta se ei yksin riitä liikuttamaan henkilöahmoja, jotka ovat vieraita omalle laumalleen ja itselleen. Konstellaation on kyettävä suurempaan liikkeeseen, käännöksen. Erämaalle paljastetun selän on käännättävä: paljastettuna oleminen on myös nähdäksi tulemistä. Näin elokuvan, taideteoksen, yleisempi motiivi nähdäksi tulemisesta suuntautuu katsojaa kohti. Arashin ja vampyyrin kannalta suuri kysymys liittyy paon mahdollisuuteen, mahdollisuuden paeta toistensa suuntaan, mutta myös yhdessä pois, toisia mahdollisia laumoja kohti. Tämän tarpeen voi nimetä Deleuzen käsitteistöä noudatellen nomadiseksi tarpeeksi ja nomadisen voiman tai koneen käynnistymiseksi (Deleuze 1992, 17-18, 46). Tämän nomadisen liikkeen tarjoaminen ainoastaan päähenkilöille tekisi elokuvan muista tärkeistä osista kuitenkin toisarvoisia, hylättyjä kulisseeja. Juuri siksi *A Girl Walks Home Alone at Night* -elokuvan intertekstuaalinen rihmasto on niin tärkeä. Sen kautta elokuva kiinnittyy katsojaan. Laumassaan yksin jääneet löytävät katsojan avulla toinen-rakenteen: eivät katsojan kanssa, vaan katsojan kautta interteksteissään. Nomadinen liike tapahtuu rihmastoa pitkin, rihmastoon.

Näin muuttuvan lauman luonne on riippuvainen katsojasta. Katsoja ei tule itse osaksi laumaa, vaan tarjoaa sellaista elokuvan hahmoille, piirtää omien esteettis-kulttuuristen tietojensa pohjalta kartan toisten laumojen luokse. Gangsteri Saeed voi löytää itsensä Die Antwoordin Ninjasta, Arash itsensä *Moonrise Kingdomin* seesteiseltä rannalta kovakuoriaiset ja ongenkoukut käsissään. Susi suden sisällä, näin kaksi selkää lepää yhdessä, toisissaan: toinen-rakenne yksinäisten laumassa on löytynyt ja mahdollinen avattu.

## Kangastuksia: fiktiivinen todellisuus

Tässä esseessä lähestyn internarratiivia luovana toimintana. Kuljetan tekstin lomassa H. Juniberin muotoilemaa alkemistista prosessia tämän toiminnan/ajattelun vertauskuvana. Kiinnitän tähän pohdintaan Alva Noën konseptin uudelleen organisoivasta toiminnasta. Noën käsitteistön ja internarratiivisen prosessin puolestaan sijoitan varovasti Deleuzen ja Guattarin teoretisointiin kerrosten/kerrostumien (strata/stratum) välityksellä tapahtuvasta ontologis-toiminnallisesta tavasta jäsentää asioiden muuttumista ja vuorovaikuttamista. Näin pyrin hahmottelemaan sanoin-kuvitettua kartografiaa, jonka puitteissa pääsen tarkastelemaan ensin fiktiivisen hahmon integraatiota todellisuuteen, ja lopulta, tämän pohdinnan kautta dokumentaarisen videokerronnan erääseen äärilaitaan, jossa fiktion ja todellisuuden suhde on yhdentekevä, ja siksi äärimmäinen, siksi internarratiivinen.

Kaikki tämä saattaa vaikuttaa toisiinsa liittymättömältä tai sekavalta. Siksi aionkin edetä osa osalta ja selvittää, ovatko palapelin palat aseteltavissa yhteen.

Eräs luovan taiteellisen työn ja ilmaisun kiehtovia osa-alueita on fiktiivisen sekoittaminen, kuljetaminen, ja liittäminen osaksi ”tosimaailmaamme”. Tällä en viittaa niinkään fantastisen tai realistisen fiktiivisen tarinan sijoittamista maailmamme kulusseihin tai autofiktiota, jossa kertoja kuvaa oman elämänsä tapahtumia puolifiktiivisen linssin läpi. Tarkoitan tilannetta, jossa tekijä rakentaa kohteensa totisesti osaksi maailmamme tapahtunutta ja tapahtuvaa historiaa, saa fiktiivisen näyttäytymään historiallisena totuutena. Esimerkkinä tästä toimivat Patricia Dunckerin romaani *Houreissa Foucault* (1998) sekä A. S. Byattin *Possession* (1990). *Houreissa Foucault* kertoo tarinan nuoresta kirjallisuuden opiskelijasta, joka väitöskirjansa puitteissa lähtee selvittämään mielisairaalaan suljetun ranskalaisen kirjailijan Paul Michelin tilannetta. *Possession* ottaa niin ikään kirjallisuudentutkijan, Roland Michellin, päähenkilökseen. Roland selvittää romaanissa tunnetun Viktorian aikaisen runoilijan Randolph Henry Ashin elämänvaiheita ja kadonnutta kirjeenvaihtoa. Molemmat romaanit ovat fiktiivisiä tarinoita, joiden päähenkilöiden ei esitetäkään olevan peräisin meidän todellisesta maailmastamme. Sen sijaan teosten polttopisteessä, tutkimuksen kohteena, ovat Paul Michel ja R.H. Ash on poimittu historiallisesta kontekstista. He ovat historiallisia hahmoja samaan tapaan kuin vaikkapa Abraham Lincoln puheineen ja tekoineen voisi olla, tai Lontoo historiallisena, oikeana paikkana rakennuksineen, katuineen jne.

Paul Michelin ja R. H. Ashin hahmot kuvataan hyvin eläväisesti ja yksityiskohtaisesti, heidän elämänvaiheistaan esitellään lukijalle tärkeimmät hetket, romaaneissa on katkelmia heidän runoistaan ja kirjoistaan, heidän arkistoituja kirjeenvaihtojaan esitellään, lukijalle selviää, minkä yliopistojen kirjastoista ne voi löytää. Lukija kaikin puolin houkutellessaan kiinnostumaan hahmoista, miltei yllytetään yhtymään kirjallisuudenhistorian tutkimukseen. Patricia Duncker käyttää Foucault’a, merkittävää historiallista auktoriteettiä, väylänä Paul Michelin luokse. Hän kuvailee Michelin ja Foucault’n erityistä, jopa poikkeuksellista suhdetta. Michel ja Foucault arvostivat toisiaan ja toistensa työskentelyä kovasti. Heidät esitellään miltei toisiaan täydentävinä, tai toistensa vastakohtaisina heijastumina: ranskan terävintä 1960-luvun akateemista eliittiä, toinen arvostettu ajattelija, yhteiskuntakriitikko ja poliittinen vaikuttaja, toinen arvostettu, jopa pelätty kaunokirjailija, fyysinen, komea ja boheemi, salaperäinen ja vetäytyvä.

Tästä historiallisesta pohjasta huolimatta romaanin lukijalle on selvää, että Michelin elämän myöhemmät vaiheet, eli romaanin tapahtumat, ovat fiktiota tai ainakin osittain fiktiota. Lukija osaa tulkita, että romaanin nuoren päähenkilön vuorovaikutus – keskustelut, tapaamiset, seikkailu – Paul Michelin kanssa ovat osa romaania, osa fiktiota. Samalla romaani houkuttelee minut lukijana ihmettelemään, miksen ole koskaan lukenut Michelin teoksia. Romaani saa ne kuitenkin vaikuttamaan

merkittävältä osalta modernia ranskalaista kirjallisuuden kenttää. Aivan samoin herää riemastunut ihmetys siitä, miten paljon itselle tuntemattomaksi jääneitä kulttuurin tuotteita meillä onkaan tarjolla, kun lukee Byattin romaanin rikkaita kuvauksia Ashin runoista, sekä hänen vaikutuksestaan oman aikansa runouteen.

Lopulta saattaa lukijana olla siinä pisteessä, että päättää lainata kirjastosta jotakin luettavaa kyseisiltä kirjailijoilta. Tällöin käy pian ilmi, ettei kumpaakaan hahmoista ole koskaan ollut olemassaakaan; ainakaan sellaisenaan. Heidät on ujutettu taidokkaasti osaksi kirjallisuuden kaanonin hyödyntämällä erilaisia vakuutuksen keinoja. Käytännössä tämä ujuttaminen on pitkälle vietyä intertekstuaalisuuden ymmärtämistä ja sen mekanismien hyödyntämistä. Sen sijaan, että kirjailija olisi poiminut historiallisen tekijän, hän synnyttää historiallisen tekijän. Luovan, intertekstuaalisuuteen nojavan toiminnan kautta syntyy uutta syvyyttä ja liikettä lähistoriaan: lähistoriaan, joka onkin yhtäkkiä ajallisesti ankkuroitu nykyhetkeen (kirjoittamisen ja lukemisen hetkeen). Tärkeä kysymys, johon tulen palaamaan onkin: onko keskeistä ”väärennetty” historiallinen hahmo, itse väärentäminen, vai luova prosessi joka hahmon synnyttää?

Lähestyäkseni kysymystä haluan ottaa ensin askeleen etäämmäksi siitä ja lähteä taustoittamaan pohdintaa hieman laajemmin. Luovaa intertekstuaalista toimintaa on tarkastellut varsinkin saksalainen tietokirjailija ja kriitikko Hans Juniber 1990-luvun kuluessa julkaisemassaan laajassa artikkelisarjassa *Hinweg: Flache Schluchten*<sup>21</sup>. Osa artikkeleista on julkaistu suomeksi 2002 Juniberin kirjoituksia kokoavaan teokseen *Tekemättömiä tieteellisiä tekstejä* (Juniber 2002). Sangen kaunokirjallisen kirjoitustyyliinsä vuoksi joskus akateemisesti ristiriitaisena hahmona pidetty Juniber pyrki häntä suomentaneen Juulia Camillan mukaan kokoamaan yhteen 1900-luvun jälkipuoliskon lingvistisiä ja filosofisia oivalluksia ja läpimurtoja soveltamalla mm. Kristevan ja Barthesin tekstejä omissa taidekriitikeissään (Camilla 2002, 4). Tasaisia kuiluja -sarjan artikkelit on numeroitu ja nimikoitu luvuiksi sisältämiensä abstraktien konseptien mukaan. Kolmannessa artikkelissa *Kapitel III: Dada Ging* Juniber kehittää eteenpäin aiemmassa *Kapitel II: Der Gulo Gulo*:ssa lanseeraamaansa ”metodologisen adaptaation” (Juniber 2002, 32) käsitettä. *Gulo Gulo* -artikkelissa Juniberin tulokulma saksalaisen sodanjälkeisen runouden erittelyyn soveltaa eräänlaista evoluutiobiologista lähtökohtaa. Yhtenä rinnastuksena voi nähdä juuri Deleuzen ja Guattarin kiinnostuksen käyttää filosofioidensa selitysmalleina ja rinnastuksina biologian, maantieteen ja kemian ilmiöitä ja prosesseja, esim. *The Geology of Morals*-luvussa, rihmaston yhteydessä jne. (Deleuze & Guattari 2019 (1980)). Käytännössä Juniberin keskeinen ajatus on tuoda evoluutiobiologian puolelta teoria liian hitaasta sopeutumisesta vallitseviin olosuhteisiin ja peilata sitä saksalaiseen 1900-luvun runouteen. Hän tulee siihen tulokseen, että Dadaismi oli ainut ”evoluutiivinen” mutaatio, joka kykeni suhteuttamaan oman metodologiansa ja toiminnantapansa maailmassa vallitsevaan kaaokseen. (Juniber 2002, 44-45.)

Seuraavassa artikkelissa *Kapitel IV: Septa Mercury* Juniber päätyy kuitenkin osin hylkäämään evoluutiobiologisen mallin pitäen sitä liian rajoittavana ja jäykkänä (Juniber 2002, 54). Tätä problematiikkaa artikuloi myöhemmin monisanaisemmin filosofi Alva Noë kirjassaan *Omituisia Työkaluja – Taide ja Ihmisluonto* muun muassa näin: ”Ne, jotka kannattavat näkemystä, jonka mukaan taiteen täytyy palautua neurobiologisiin tai evolutiivisiin biologisiin ilmiöihin, eivät puhu tieteen tai järjen puolesta; he argumentoivat pikemminkin tiedettä ja sen vaatimuksia koskevan fantasian näkökulmasta. He puhuvat tiedeuskovaisuuden, eivät tieteen puolesta.” (Noë 2019, 90). Tämän problematiikan seurauksena Juniber etsii sanojensa mukaan ”uteliaampaa tieteellistä käytäntöä” (Juniber 2002, 54). Hänen etsintänsä päättyy lopulta vanhojen alkemistisia prosesseja kuvaavien tekstien ja

---

<sup>21</sup> Suomeksi: Ylitse-pois: Tasaisia kuiluja (1992-1995). (Juniber 2002)

kuvitusten äärelle. Alkemistisesta perinteestä Juniber poimii käyttöönsä ”transmutaation” eräänlaisena käsitteen ja käytänteen hybridinä (Juniber 2002, 58). Lopputuloksena Juniberilla on käytössään semiotiikasta ja alkemiasta inspiroitunut, miltei esoteerinen analyysimalli, jota hän kutsuu transmutatiivis-operatiiviseksi sekvenssiksi. Juniber korostaa toimintaperiaatteensa sovellettavuutta, sekä määrittelee sen keskeiseksi piirteeksi oman mahdottomuutensa täydellisyyden tai lopullisuuden saralla (viittaukset esimerkiksi viisasten kiveen alkemiassa, joka olisi tulosta täydellisestä aineiden muodonmuutoksesta, mutta samalla mahdoton tavoittaa) (Juniber 2002, 70). Täten Juniber kannustaakin menetelmänsä soveltamista taideanalyysiin tai taidefilosofiseen keskusteluun juuri kiinnostuksesta transmutaatioon, transformaatioon, muuttamiseen, muuntamiseen, lopulta voisi sanoa kiinnostuksesta etsimiseen.

Transmutatiivis-operatiivinen sekvenssi on yksinkertaistettuna toimintamalli, jossa tarkasteltava ”aines” (teksti, teos, jne.) altistetaan erilaisille analyysin voimille kuten vertailulle, allegorisoinnille, intersektiolle, aukipunomiselle, kartoittamiselle, kerrostamiselle, psykologisoinnille, etäännyttämiselle, vieraannuttamiselle ja lopulta kontekstoinnille (Juniber 2002, 68). Alkemistisen käytänteen mukaan aineeseen kohdistetaan erilaisia voimia mielellään moneen kertaan, ja seurataan aineessa tapahtuvia muutoksia (Skinner et al. 2019). Juniber käyttää keskiaikaisten kirjoitusten ja manuskriptien kuvastoja ja symboliikkaa ensisijaisesti välineenä kommunikoidakseen taideanalyysinsä vaiheita lukijalle. Kyse ei siis ole niinkään analyysin rinnastamisesta tai alistamisesta alkemistisille työvaiheille, vaan niiden hyödyntämisestä työkaluina sekä ajattelussa että kommunikaatiossa.

Miten tämä liittyy A. S. Byattin ja Patricia Dunckerin romaaneihin? Asetetaan Juniberin tekstit romaanien rinnalle ja esiin nousee joitain yhtymäkohtia, vastaavuuksia. Tämän voi ajatella ensimmäisen asteen intertekstuaalisten suhteiden esiin tuomisena. Esimerkiksi: Dunckerin romaanissa paljastuu, että Paul Michel lopetti kirjoittamisen, kun Foucault kuoli, sillä Foucault oli Michelille ”lukija”, miltei kuin muusa, tarkoitus, syy ja motivaatio kirjoittaa ja ponnistella, haastaa itsensä. Myöhemmin romaanin kertojan ja päähenkilön, nuoren kirjallisuudentutkijan, vilpittömyys ja välittömyys palauttavat mielisairaalan elämään tottuneen Michelin elinvoimaisuuden, joskin hän kieltäytyy palaamasta kirjoittamisen pariin. Romanin sisältöä ja merkitystä voi varmasti lukea monella tavalla. Juniberin mallia soveltaen voisi edetä seuraavasti: Ensin määritellään (eli etsitään) kiinnostava transmutatiivis-operatiivinen lähtökohta. Juniber korostaa tässä tulkinnallisuutta: ”Mitä hyötyä meidän on kouristuksenomaisesti havitella merkitystotuutta, kuvitella todeksi taiteilijan intentiot, projisoida oma todistamisenhalumme taiteelliseen aineeseen? On paljon tärkeämpää, sekä analyysin kannalta terveellisempää, kiinnittää huomio muodonmuutoksiin, siirtymiin, asiantiloissa tapahtuviin luisumiin. Tällöin voi tavoittaa jotakin tutkimisen arvoista.” (Juniber 2002, 70.)

Juniber nojaa myöhemmin samassa artikkelissa Deleuzen ja Guattarin kerrostumista käsittelevään *The Geology of Morals* -lukuun: ”Ehkäpä he [Deleuze & Guattari] ovat tosiaan oikeilla jäljillä merkitsijän ja merkityn kritiikissään. Analoginen projisointi ja ennalta määrättyjen merkitysisältöjen siirtäminen merkistä merkkiin ei tunnu enää tuottavan tarpeellista syvyyttä; tai pikemminkin: se johtaa latteuteen. Kun takerrumme muotoon, metodiin, sääntöön ja jähmetettyyn rakenteeseen, sanomme vain uudelleen ääneen sen, minkä jo tiesimme, pahempaa, minkä jo tiesimme tietävämme!” (Juniber 2002, 72.)

Dunckerin tekstin rinnalle voisi siis tuoda esimerkiksi Juniberin käyttämän vanhan alkemistisen *Splendor Solis* manuskriptin. Poimin sieltä taulun numero seitsemän, jossa kuningas hukkuu, ja syntyy nuortuneena uudelleen. Stephen Skinner kuvailee taulua 2019 julkaistussa *Splendor Solis* käsittelevässä kokoavassa kommentaariossa näin:

”Maan kuningas on hukkumassa järveen. Hän huutaa apua, tarjoten palkintoa sille, joka hänet pelastaisi. Pelastuttuaan ja täysissä voimissaan ja nuorentuneena, hän seisoo järven vieressä keltaisiin ja kärpännahkaisiin kaapuihin pukeutuneena, pidellen valtikkaa ja valtakunnanpallolla, päässään hänellä on kolmoiskruunu raudasta, hopeasta ja kullasta. Valtakunnanpallon päältä nousee ilmaan kyyhky.” (Skinner et al. 2019, 108. Vapaa käänös.)

Juniber toteaa, Skinnerin tavoin, että Splendor Solis on historialliselta lukutavaltaan ensisijaisesti ohje alkemistin työhön, aineiden työstämiseen ja muodonmuutoksen fyysiseen etsimiseen. Toisin kuin Skinner, jota selvästi häiritsee Splendor Solisin kuvausten psykologisointi (Skinner et al. 2019, 142), Juniber korostaa kuvastojen käyttöä työkalujen tapaan: ”(...) tarkoitukseni ei ole sisällyttää vanhoihin kuviin keksimiäni sisältöjä, tai pakottaa niiden symboleihin psykologisia latauksia. Päinvastoin käytän niitä linssinä, joka värittää tutkittavana olevan teoksen, linssinä, joka auttaa minua löytämään yhteydet ja kytkennät tarkasteltavasta teoksesta. Tämän jälkeen voin hylätä surutta linssin, alkemistisen allegorian, ja niin myös kannattaa tehdä. Transmutatiivis-operatiivista sekvenssiä ei saa jättää yhden vertauksen tai rinnastuksen varaan.” (Juniber 2002, 68). On siis keskeistä ymmärtää, että tarkoituksena ei ole nähdä ”samaa sisältöä” *Splendor Solisin* ja Dunckerin romaanin välillä, vaikka lähtökohta vaikuttaisi ensin tältä.

Vedestä pelastunut maan kuningas oli vaarassa hukkuu, tulla menetetyksi, pilaantua, upota liialliseen kosteuteen, hapettomaan tukahduttavaan tilaan. Järvestä pelastettuna hänessä on juuri sopiva määrä elintärkeää kosteutta (Skinner et al. 2019, 108). Dunckerin romaanissa päähenkilömme on ”pelastanut” Michelin mielisairaalaista, tarjonnut vaihtoehdon, sopivan kosteuden. Hän on johdattanut Michelin tavallaan takaisin nuoruuteen, maailmaan, seksuaalisuuteen, elinvoimaan. Tässä vuorovaikutuksellisessa hurmiossa päähenkilö samalla luovuttaa itsensä Michelin kuljetettavaksi, johdatettavaksi; Michelillä on valtakunnanpallo kädessään, kirjallisuudentutkija sen päällä. Mikäli jättaisimme vertauksen tähän tai vain syventäisimme vertausta lisätyillä yksityiskohdilla (*Tähän tapaan: Kolmoiskruunussa hopea on kirkas päähenkilö, jonka vaikutuksesta kulta eli kuuluisa kirjailija palaa vielä kerran takaisin elämän piiriin, loistoon. Uloimpana kruunun kerroksena rauta eli Foucault, väkevä hahmo ja ”lukija”, joka kuitenkin on kuollut, kuten rauta on aina tuomittu ruostumaan pois.*) emme silti pääsisi tätä nimenomaista kuvailevaa vertausta pidemmälle. Kohtaamme kysymyksen ”Entä sitten?”. Lisäksi kohtaamme joka tapauksessa seuraavan pulman. Vertaukseni on mitä ilmeisimmin hatusta vedetty, keksitty, etsimällä etsitty. En voi mitenkään perustella sitä muuksi kuin rinnastukseksi. Tästä Juniberin ajattelussa kuitenkin juuri on kyse. Ensisijaisena tavoitteena ei ole paljastaa ”tosi” tai keksiä teokselle uskottava mutta lattea selitys, vaan valmistella pohja erittelylle, joka lopulta voisi tuoda esiin jotakin ennalta-arvaamatonta ja ottaa ohjat omiin käsiinsä.

Juniberin alkemistinen malli ohjaa meitä työkaluajattelun pariin: alkemisti lisää tai vähentää aineita, muuttaa lämpötiloja ja paineita, jäähdyttää ja keittää, kostuttaa, tislaa ja kuivattaa. Taideanalyysin täytyy siis tukeutua käytettävissä olevaan ja soveltaa sitä luovasti; soveltaa käytettävissä olevaan mutta myös itseensä. Tähän liittyy myös strukturalismin problematiikka ja jälkistrukturalismin siihen kohdistama murskaava voima. Strukturalismi koetti järjestää, hallita, olla järkevä, tukeutua universaaliin ja yhtenäistettyyn analyysin tapaan (St. Pierre 2017, 1082). Strukturalistisen analyysin ristiriita taiteiden luonteeseen käy hyvin ilmi Noën teksteissä: ”Kun kysymme taideteoksesta: *Mikä tämä on? mitä varten tämä on?* meidän täytyy keksiä oma vastauksemme. Ja niin meidän täytyy ottaa kantaa, ennen kaikkea kanta siihen, mikä on suhteemme taustaan, suhteemme siihen, mitä tavalisesti pidämme itsestään selvänä.” (Noë 2019, 127) ja lisäksi ”Taide on ongelma itselleen. Taide on aina, käsittelee se mitä muuta tahansa, kanssakäymistä muun taiteen, taiteilijoiden ja yleisöjen ja opettajien ja opiskelijoiden kanssa. Taide on *sinänsä* kriittistä käytäntöä.” (Noë 2019, 140.)

Noën huomiot kiinnittävät ajattelun oleellisella tavalla intertekstuaalisuuteen. Vaikka Noë ei tukeudu intertekstuaalisuuden käsitteeseen, hänen huomionsa jäsenyivät juuri Kristevan ja Barthesin muotoilemien huomioiden ja ajatusten suuntaisesti. Intertekstuaalisuus on sekä sisällöllistä että sosiologista, kommunikatiivista ja (itse)reflektiivista.

Yksi Noën keskeisistä ajatuksista teoksessa *Omituisia työkaluja – Taide ja ihmisluonto* on ”uudelleen organisoiva toiminta” (Noë 2019). Tiivistettynä se tarkoittaa tiettyjen käytänteiden tarkastelua ensimmäisen- ja toisen tason toimintana. Tällöin ensimmäisen tason toiminta (esimerkkinä tanssi) on ihmiselle jollain tapaa luonteenomaista, perustavaa toimintaa (Noë 2019, 26). Toinen taso (tässä esimerkissä koreografia tai koreografin työ) on ensimmäistä tasoa tarkastelevaa, käsittelevää, pohtivaa, aktiivista toimintaa, joka pyrkii uudelleen organisoimaan sen (Noë 2019, mm. 33). Näin ollen koreografia ei ole tanssia, mutta on riippuvaista tanssista, ja vuorostaan muuttaa ja muokkaa tanssia ja sitä mitä siihen sisältyy. Tämä luonnollisesti johtaa ”muuttuneen” tanssin vaikutukseen taas koreografiaa kohtaan, vuorovaikutukset kiertävät. Ajattelussaan Noë tähtää taiteen ja filosofian esittelyyn juuri uudelleen organisoivana toimintana. (Noë 2019, 16-34.)

Kysymys kuuluukin siis: mitä teemme nyt nuorentuneen Paul Michelin kanssa? Olen sekoittanut kirjan hahmot keskiaikaisen maalauksen sisältöihin, olen sotkenut ylikorostettuihin allegorioihin. On siis hyvä ottaa seuraavaksi hieman etäisyyttä, jäähdyttää, vähentää (Taas Deleuze & Guattari kummittelevat mielessä: moneus on tehtävä vähentämällä,  $n-1$ ). *Splendor Solisin* taulussa kuningas näyttäytyy meille samanaikaisesti kahdesti: sekä hukkumaisillaan että palautuneena. Vaikka lineaarinen, narratiivinen lukutapa kannustaa näkemään tilanteen ajallisesti progressional, voimme Michelin tapauksessa siirtyä ajallisesta lukutavasta identiteetin lukutapaan, tekijyyden ja lukijuuden tasanteille. Lukija ja lukijuus ovat Dunckerin romaanin keskeisiä teemoja, joiden kautta hän epäsuorasti pohtii taiteen tekemisen mielekkyyttä ja merkityksellisyyttä.

Duncker kirjoittaa: ”Kaikki ovat kuulleet Paul Michelistä, kunhan hiukan muistelevat” (Duncker 1998, 10), ”Häneltä [Michel] kysyttiin kuka muu kirjailija oli eniten vaikuttanut häneen. Ja hän vastasi epäroimattä: Foucault.” (Duncker 1998, 11) sekä ”Paul Michel oli tietysti romaanikirjailija ja Foucault filosofi, mutta heidän välillään oli outoja yhteyksiä” (Duncker 1998, 11). Näin Duncker esittelee Paul Michelin ja Foucault’n yhteyden. Hän asettaa heti alussa kuninkaat samoihin kehyksiin: identiteetin ja tekijyyden tasanteelle. Ajallista narratiivia ei samanaikaisuuden lisäksi esitetä; Michel ja Foucault ovat lähtökohta ja tapahtumahorisontti, heidän ”oudot” yhteytensä romaanin mysteeri ja tekijyys-lukijuus sen symboliikka.

Vanhalle Michelille hänen lukijansa eli Foucault on kuollut, Michelin pahin pelko on toteutunut, eikä kirjoittamista voi enää jatkaa. Samassa maalauksessa, kehyksessä, tasanteella on nuorentunut Michel: tekijä avaa elämänsä vielä kerran kokemukselle, ilolle, nautinnolle. Olisi helppoa kysyä: miksei hän ryhdy kirjoittamaan uudelleen? Tai väittää kirjallisuudentutkijan olevan Michelin uusi lukija. Mielestäni kumpikaan näistä ei kuitenkaan johda oikeille jäljille, sillä silloin juutumme taas ajattelemaan konstellaatiota kronologisen narratiivin näkökulmasta. Michel ja Michel, Michel ja Foucault ovat jo samassa kuvassa, samassa hetkessä, sekä että. Heitä ei tarvitse venyttää tarinallistulle aikajanelle.

Barthesin tunnettu essee *Tekijän kuolema* (Barthes 1989 (1967), 49-55) kiemurtelee Dunckerin tekstin taustalla. Käytännössä Barthes vaatii hylkäämään tekijän ”persoonan” ehdoilla tapahtuvan teosten lukutavan ja erittelyn, joka kulkee ja palautuu aina tekijän tuntomerkkeihin ja ominaisuuksiin. Barthes perustelee väittämänsä muutamastakin tulokulmasta, mm. intertekstuaalisuuden ja lukijan näkökulmasta: koska teksti rakentuu lukemattomista kerrostumista, intertekstuaalisista



viittauksista ja sisällöistä, jotka eivät ole glorifioidun ”tekijän” omia, on lopulta lukijan varassa koostaa nämä kerrokset, viittaukset, sisällöt ja osaset siksi tekstiksi, jonka kukin lukija lukee. (Barthes 1989 (1967), 54.) Dunckerin tekstin kannalta erityisen kiinnostavaa on seuraava: Barthes kritisoi ajatusta, jossa tekijä edeltäisi ajallisesti tekstinsä, elää, ajattelee, kärsii tekstiä edeltävästi ja sitten synnyttää sen. Sen sijaan Barthes esittää, että tekijä ja teksti syntyvät samanaikaisesti, toinen ei tule toista ennen, eikä toinen ole toisen jälkeen. Samanaikaisuuden kontekstissa Barthes viittaa lyhyesti performatiiviseen puhetapahtumaan, ja käyttää yhtenä esimerkkinä ”kuninkaan julistusta”, jossa julistettava asia tulee todeksi juuri julistamisen hetkellä eikä milloinkaan muulloin (Barthes 1989 (1967), 52).<sup>22</sup>

Dunckerin romaanissa pohdinta tekijän kuolemasta ja sen suhteesta lukijaan näyttäytyy useaan kertaan, vaihtelevin tulokulmin. Käänteentekevää on kuitenkin Dunckerin romaanin sisällyttämä ”jippo”, joka johtaa internarratiivisen harppauksen mahdollistumiseen. Barthes lopettaa esseensä näin: ”Me tiedämme, että tämä myytti on kumottava kirjallisuuden tulevaisuuden palauttamiseksi: Kirjailijan kuolema on lukijan syntymän väistämätön hinta.” (Barthes 1993, 117.) Duncker eskaloi tämän vaatimuksen, kasvattaa sen eräänlaiseen potenssiin kirjansa hienovaraisimmalla mutta toisaalta ilmeisellä koukulla: *Foucault’n koko nimi on Paul-Michel Foucault*. Joillekin romaanin lukijoille tämä saattaa olla selvää alusta asti, mutta moni varmasti lukee teoksen tietämättä tätä yhteyttä. Tällä sisältä ulospäin ja samalla ulkoa sisäänpäin kääntämisen teolla Duncker hankaloittaa entisestään Paul Michel/Foucault’n identiteettin määrittelyä. Duncker myös lunastaa teolla tekijän kuolemaa koskevan vaatimuksen hienovaraisesti ja monitasoisesti. Kun Michel on yhtä kuin Foucault, Michel lakkaa olemasta Dunckerin (tekijän) kautta luettavana hahmona. Koska Foucault (lukija) kuolee, myös Michel (kirjailija-tekijänä) lakkaa olemasta. Samalla Duncker (Foucault’n lukijana) uudelleen organisoii ja uudelleen kuvittelee Foucault’n kaunokirjailija-taiteilija Michelinä, jolloin Foucault’n tekijä-painolasti karsiutuu ainakin osittain pois.

Tässä kohden on luontevaa siirtyä Barthesin esseistisestä, tavallaan epäspesifistä, pohdinnasta Deleuzen ja Guattarin ajatukseen kaksoispihdeistä (double pincer, ravun sakset), jota he käyttävät vertauskuvana *The Geology of Morals* luvussa kuvatessaan kerrostumista (strata) rakentuvaa ontologista ajattelun tapaa (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 46-85). He pyrkivät kuvaamaan asiantiloja ja muutoksia käyttämällä laajennettua ajatusta kerroksista ja kerrostumista, jotka ovat päällekkäisiä, sisäkkäisiä, liukuvia ja muuttuvia, ja edelleen näiden kerrostumien välillä vaikuttavista voimista ja suhteellisuuksista. Tähän liittyy keskeisesti ajatus asioiden ”kaksoisartikulaatiosta” (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 47). Kyse on monimutkaisesta mallinnoksesta, jossa kaksoispihtien yhdessä pihdissä on muoto(ja) johon vaikuttaa aine(et), sekä toisessa pihdissä aine(et) johon vaikuttaa puolestaan vastaava mutta eriytynyt muoto(muodot). Tarkasteltavia asioita hahmotetaan kahdentuoneena, tuplana, mutta oikeastaan kahdesti tuplana. Deleuze ja Guattari käyttävät yksinkertaistettuna esimerkkinä kirjoitustapaa B-A; ja BA (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 47).

Esimerkkinä he käyttävät vaikkapa maan kerrosten muodostumista: sedimentaatioissa ensimmäinen ”artikulaatio” kerrosta maa-ainesta tilastolliseen järjestykseen; toinen artikulaatio on tämän maa-aineksen ”laskostaminen” funktionaaliseksi järjestelmäksi, siirtyminen maa-aineesta maaperäksi/kallioksi (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 47). Eli tarkasteltavana voi olla aines ja kerrostuminen, mutta samalla myös samaisen aineen (ja kerrostumisen) kerrostuminen ja aineeksi

---

<sup>22</sup> Deleuze ja Guattari vievät tähän linkittyvää ajattelua kielestä ja sen käytöstä syvempiin vesiin *A Thousand Plateaus* -teoksen luvussa *November 20, 1923: Postulates of Linguistics*, jossa he tarkastelevat ”käsky-sanaa” ja ”kulku-sanaa” (order-word, pass-word) kielenkäytön ja julistamisen oleellisina elementteinä (Deleuze & Guattari, 2019 (1980), 87-128).

tuleminen. Toisenlaisena esimerkkinä; (koulussa) ei ole vain yhtä kirjoittamisen oppia/oppituntia. On ilmaisun formalisointi lukemisen ja kirjoittamisen oppitunneilla (omine suhteellisine sisältöineen), sekä sisältöjen formalisointi asioiden oppitunneilla (jälleen omine suhteellisine ilmaisuineen) (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 77). Vaikka Deleuze ja Guattari puhuvat kaksoisartikulaatiosta, he eivät sillä lukitse itseään kaiken kaksinkertaisuuteen, vaan malliin sisältyy myös mahdollisuus useampaan kuin kahteen kerrokseen/kerrostumaan (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 46).

Duncker ei romaanissaan koskaan paljasta Paul Michel=Foucault huomiota (vaikka siitä vihjaileekin: ”Kaikki ovat kuulleet Paul Michelistä, kunhan hiukan muistelevat.” (Duncker 1998, 9). Tämän keskeisen huomion keksiminen jää lukijan varaan. Sillä hetkellä, jos tai kun tämä selviää lukijalle, toteutuu koko tekstin luonteen transformoiva ”performatiivinen ja välitön” tapahtuma. Tämä tapahtuma on internarratiivinen hetki, joka edellä kuvaamani monitasoisen tekijän kuoleman (kuolemien) kautta virittää tai moninkertaistaa Barthesin ajatuksen kaksoisartikulaatioon. Tekijä ja lukija eivät ole vain kaksi erillistä subjektia, toimijaa, vaan koko tekijäys-lukijuus-konstellaatio monimutkaisuutuu, kerrostuu, laskostuu toisiinsa limittyviksi tasoiksi.

Tähän liittyy aiemmin esittämäni kysymys: Onko keskeistä ”väärennetty” historiallinen hahmo, itse väärentäminen vai luova prosessi, joka hahmon synnyttää? Haluan lähestyä tätä kysymystä Deleuzen ja Guattarin käsitteiden kerros/kerrostuma (*stratum*) ja kerrostumien (*strata*) avulla. (Tämän voi nähdä taas seuraavana siirtona Juniberin mallin mukaisessa toiminnassa: siirto toiseen mediumiin, toista taustaa vasten, toiseen alkuliemeen.) Kysymyksen osia voi pelkän vertaamisen ja välittämisen sijaan ajatella saman asian eri kerrostumina, jolloin ei tarvitse pakonomaisesti etsiä vastausta kysymykseen ”mikä on tärkeintä” vaan voi keskittyä siihen mitä tapahtuu. ”Väärennetty” historiallinen hahmo on oikeastaan intertekstuaalinen tihentyminen, rihmastosikerma. Se tihentyy Dunckerin valintojen vaikutuksesta. Toinen tälle kerrokselle rinnakkainen tai parina toiselta puolelta muodostuva kerrostuma (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 46) on romaanin lukijan vaikutuksesta tapahtuva aukikerintä, ja siitä aiheutuva uudelleen tihentyminen (deterritorialisaatio, reterritorialisaatio). Kyse on Deleuzen ja Guattarin kuvailemasta jatkuvasta kerrosten välisestä vuorovaikutuksesta, vaikutussuhteista, mutta myös Noën kuvailemasta uudelleen organisoinnista.

Itse ”väärentäminen” on tietysti latautunut ilmaus. Sen voi siitä huolimatta nähdä aiempia kerroksia ympäröivänä, kevyempänä ja hauraampana abstraktina kerrostumana. Sen vaikutuksesta arvioimme Dunckerin toimintaa ja roolia suhteessa väärennettyyn hahmoon, sekä hahmon suhdetta meidän ”oikeaan”, historialliseen maailmaamme. Tämä tuottaa seuraavan asteen deterritorialisaation, kiinnittämme nyt jo itsemme fiktiiviseen maailmaan. Fiktiivisen tekstin analyysistä tulee henkilökohtaista. Entä luova prosessi, joka synnyttää tarkastelun kohteena olevan hahmon? Ensimmäisen osakysymyksen tavoin tässäkin on kaksoisartikulaatio, toisiinsa kiinnittyvät kerrostumat. Ensimmäinen kerrospari: Hahmon synnyttävä prosessi on valmistelemaa työtä internarratiiviselle tapahtumalle. Se on luovaa, päämäärätietoista toimintaa, taiteellista toimintaa, joka kerää/lataa itseensä potentiaalia. Tämän artikulaation välttämättömänä kerrosparina on epävarmuus siitä, vapautuuko potentiaali. Dunckerin romaanissa ei ole itsessään takeita siitä, että Paul Michel = Foucault koskaan paljastuisi. Romaanilla on siis jo tämän ansiosta kaksi hyvin erilaista tapaa tulla luetuksi, koetuksi. Tämä epävarmuuden kerrostuma takaa potentiaaliselle kerrokselle mahdollisuuden purkautua, tyhjentyä, eräänlaisen tehdyn luovan työn vapautuminen energiana. Jos onttoa, tyhjiönä odottavaa epävarmuuden kerrostumaa ei olisi, vaan romaanissa selitettäisiin/paljastettaisiin Paul Michel = Foucault, lukija ei voisi kokea samalla tapaa järisyttävää oivallusta. Performatiivista, välitöntä koko tekstin luonnetta muuttavaa hetkeä ei voitaisi saavuttaa. Tällaisen voimakkaan de- ja reterritorialisaation liikkeen hahmotan internarratiiviseksi tapahtumaksi.

Tässä kohden transmutatiivis-operatiivinen sekvenssi on jo pitkällä. Haluan silti pitää kiinni Juniberin kehotuksesta seurata alkemistista analyysiä niin pitkälle kuin voin. Juniber kirjoittaa:

Olen monesti huomannut kirjoittaessani, maatessani yöllä valveilla ajatusteni kiitäessä lukuihin suuntiin, tuijottaessani muistiinpanojani: kerta toisen jälkeen luulen olevani jumissa päätelmissäni [Schlussfolgerung]. Mikä typerä sana! Ymmärrän, että ihmisinä haluamme lopullisuutta, selkeyttä ja kauniita päätöksiä esityksillemme. On kuitenkin ylimielistä yrittää lyödä asioita lukkoon [huom. schluss (loppu) -> schliessen (lukita)] kun kyse on taideanalyysistä tai -kriitikistä. Se on kuin olisi matkalla seikkailuun, ajaisi auton umpikujaan, ja kääntymisen tai autosta poistumisen sijaan vain jäisi siihen istumaan. En väitä, etteikö umpikuja olisi seikkailu itsessään, mutta silloin se vaatii umpikujaan tutustumista, ei lamaantumista auton penkillä. Erittelyn elinvoimaisuudelle on siis hyvin tärkeää, että hylkäämme ajatuksen päätelmästä ja päätöksestä, valmiiksi tulemisesta. (Juniber 2002, 62-63).

Olen kuljettanut kirjoitustani fiktiivisen historiallisen hahmon syntymisestä internarratiivisen tapahtuman hetkeen. On aika selvittää, onko vastaavanlainen yhteen punova harppaus mahdollinen myös tälle tekstille. Sitä varten on heittäydyttävä fiktiivisen ja todellisen välillä vallitsevan dualismin tai vastakkainasettelun läpi. Tätä varten otan vielä tarkasteltavaksi Michael Glawoggerin ja Monika Willin dokumenttielokuvan *Untitled* (2017).

Elokuvan alkaessa Glawoggerin oma ääni taustoittaa sen lähtökohtia:

Istuin sitten kerran junassa, ja ajattelin: Kaunein elokuva, jonka kykenen kuvittelemaan, on sellainen, joka ei koskaan asetu aloilleen. Seuraava projektini on nimeltään *Untitled*, se on dokumenttielokuva, joka ei käsittele mitään, jolla ei ole teemaa, ja missä haluan vain matkata vuoden ajan maailman läpi ja kuvata kaiken, mikä minua kohtaa. (Glawogger & Willi 2017. Vapaa käänös.)

Neljä kuukautta kuvausmatkalla oltuaan Glawogger menehtyi malariaan Liberiassa. Hänen kollegansa, elokuvaleikkaaja Monika Willi on koostanut *Untitled*-elokuvan kuvausmatkan aikana syntyneistä kuvamateriaalista. Välillä tyyni kertoja-ääni lukee lyhyitä otteita Glawoggerin matkamusiikkiinpanoista. Teos elää jossain dokumentin, taide-elokuvan ja esseen välimaastossa. Visuaalisesti elokuva on hyvin runollinen, sykähtelevä, hetkittäin viipyilevä. Välillä jännitys tiivistyy puhtaasti visuaalisin keinoin.

Sisällöllisiä, olemisen ja ihmisyyden rajoja tapailevia teemoja välittyy kertojan kautta, joskin säästeliäästi – silloin tällöin. Elokuvassa etsitään jotakin, se on selvää. Mitä, se ei ehkä ole edes niin oleellista. Etsittävää kyllä etsitään tositaroituksella, ei vain etsimisen tähden. Dokumentissa ollaan jatkuvasti matkalla; vuodenajasta toiseen, lämpötilasta toiseen, syntymästä kuolemaan, tyhjyydestä dystopiaan, pimeästä lämpöön ja toivoon, ei oikein mistään ei oikein mihinkään, ehjästä rikkinäiseen, rannalle, merelle, pois, perille.

Esteettisesti Glawoggerin katse on hakeutunut osin samoihin sisältöihin, joita Anselm Kiefer, W. G. Sebald ja Einstürzende Neubauten tarkastelevat. Raunioituva maailma näyttäytyy Glawoggerin teoksessa sykähtelevänä ja hiljaisena: ihmisen pauhu vain peittää sen ajoittain alleen. Uskonnolliset kuvat vaihtuvat yhdestä toiseen rapistuvan maailman kulisseissa. Glawogger ei toisaalta myöskään hylkää elinvoimaa, se näyttäytyy epävarmana ja jäntevänä, vaaran ja kärsimyksen hetket Glawogger kehystää hienovaraiseksi pohdinnaksi vapaudesta. Muistiinpanoissaan hän kuvailee näkemäänsä koiraa, joka saa olla vapaana avonaisessa ikkunassa odottamassa ihmistään kotiin. Glawogger pohtii

juuri tuon vapauden takaavan sen, ettei koira edes voi pudota. Ja vaikka sitten putoaisikin, niin se putoaisi onnellisena ja ylpeänä koirana.

Tällaiset huomiot löytävät tietysti oman kaikupohjansa siitä tosiasiasta, että Glawogger kuoli kesken matkansa. Etsikö Glawogger siis vapautta? Mikä vapaus olisi ollut sellainen, jota Glawoggerilla ei ole? Etsikö Glawogger onnea? Etsikö Glawogger piilopaikkaa? Jos niin miltä? Vaikka nämä ovat kaikki kiehtovia kysymyksiä (kysymyksiä, joille elokuva jättää paljon tilaa hengittää) en silti usko, että ne ovat tämän tekstin kannalta täsmällisiä kysymyksiä. Miksi kysyä, mitä Glawogger etsi (etsikö hän edes)? Miksi obsessoimme kuolleen miehen tarkoituserien ja motiivien parissa. Voisin myös kysyä samat kysymykset näin: Etsiikö dokumentti vapautta? Etsiikö dokumentti piilopaikkaa? Mitä dokumentti etsii? Mutta olemme edelleen turhauttavan lähellä kysymyksen vastaavuutta ohjaajaan, vastaavuutta kuvitellun arvoituksen ratkaisemisyrityksiin.

Kysyn siis mielummin: mitä minä etsin dokumentista (tai sinulta kysyisin, mitä sinä etsit siitä)? Etsinkö sieltä Glawoggeria? Etsinkö sieltä vapauden filosofiaa? Etsinkö sieltä piilopaikkaa nykyhetkeltä, etsinkö vastauksia? Haluan myös korostaa, että tämä kysymys, tämä painotus, ei sinällään poista, mitätöi tai hylkää Glawoggeria ja Williä elokuvan tekijöinä, etsijöinä. Sen sijaan se antaa minulle tai meille tilaa tarkastella ja ajatella dokumenttia myös muuten kuin kysymyksenä ”mitä dokumentti yrittää sanoa”. Tällöin on onnellisessa tapauksessa mahdollista löytää siitä muutakin kuin kuvailevaa sanottavaa, myös muuta kuin ensimmäisen asteen rinnastuksia (”Glawogger/dokumentti pohtii ihmiskunnan ja yhteiskunnan tilaa”). Toisin sanoen sovellan transmutatiivis-operatiivista sekvenssiä ja ponnistelen kohti internarratiivisia huomioita. Ja tässä piilee jo epäsuora vastaus: etsin internarratiivisia. Kun syvennymme taideteokseen, etsimme internarratiivisia teoksen sisältä ja ulkoa, itsestämme, ympäristöstämme, keskusteluista, joita teoksesta käymme.

Glawoggerin väittämää, että hänen elokuvansa on vailla teemaa, että se ei käsittele mitään, voisi pitää jopa röyhkeänä, tai sitä voisi pitää laiskana, tai sitä voisi pitää välinpitämättömänä, tai utopistisena. Toteamusta ei silti tarvitse tulkita niin absoluuttisesti. Glawogger ei tähtää totiseen abstraktiin teemattomuuteen ja mitättömyyteen. Hänen aineksenaan on oikeastaan valtava määrä asiaa ja elämää, historiaa ja luontoa. Sen sijaan hänen julistuksensa (joka toimii elokuvan kohdalla aiemmin mainitun performatiivisen välittömän käskyn tapaan) avaa ja levittää dokumenttielokuvan kerrostumien (stratan) hierarkiaa. Glawoggerin julistus (jonka oletettavasti Willi on elokuvaan valinnut) poistaa jo etukäteen päämäärän, tavoitteen. Se rikkoo eräällä tapaa ”dokumentin” roolin, dokumentista tuleekin valtava haparoiva essee, se menettää ensisijaisen asioita esittelevän, näyttävän, kuvaavan, kertova, eli dokumentoivan roolinsa. Se aiheuttaa dokumentin toimintojen deterritorialisaation: sen toiminnot sirottautuvat maapalloon ja ihmiskuntaan.

Monika Willin tekemä reterritorialisoiva työ on sangen erityislaatuista: Hän uudelleen kokoaa kuolleen kollegan ja ystävän projektin jäämistöstä elokuvan, jolle on jo etukäteen julistettu tämä näennäinen teemattomuus. Näiden territorialisoivien liikkeiden ristipaineesta syntyy syy sille, miksi olen sisällyttänyt *Untitled*-elokuvan tämän tekstin viimeiseksi silmukaksi. Syntyy tilanne, jota nimitän fiktiiviseksi todellisuudeksi. Elokuvan sisällöt on annettu, ne ovat häivähdyksiä Glawoggerin kohtaamasta maailmasta. Kuvat ja puheenpätkät rakentavat eräänlaista risaista, huokoista kollaasia ja kollaasin osasten välille muodostuu jännitteitä. Jännitteet ovat kuitenkin ensisijaisesti deterritorialisaation jännitteitä, voimia, liikkeitä ulospäin: ne suuntautuvat epätietoisuuden etsimiseen. Tästä aineksesta reterritorialisoitu kollaasi maailmasta näyttäytyy lopulta tavallaan fiktiona, kadonneiden tarinoiden aaveina, kuolleen miehen matkana ei minnekään. Samalla ne asettuvat väistämättä ja murskaavalla voimalla osaksi nykyhetkeä, tapahtuvaa todellista historiaa: aavikolle kuormatut

jätekasat ja yltyvässä tuulessa kiitävä muoviroskien myrskypilvi eivät jätä tilaa kuvitellusta etäänny-  
miseen. Tämä on alati raunioituva ja rakentuva maailmamme.

Dokumentin ”teemattomuus”, maailman nimeämättä jättäminen, johtavat vielä yhteen kiinnostavaan huomioon: eräänlaiseen välilliseen tekijän kuolemaan. Teemattomuus tekee dokumentin ”teemasta” sen tekijän. Kun ohjaaja ei nimeä teemaa, ei teemaa voi myöskään hyvin lukea tekijän kautta. Sisältö on etsittävä teoksesta, teemasta tulee jäsentävä tekijä; mutta taas vain kokijan (lukijan) kautta. (Tätä ei pidä tulkita niin, että minkä tahansa teoksen nimeämättä jättäminen täyttäisi sen merkityksillä ja häivyttäisi tekijän pois, päinvastoin ”teemattomuuden” julistus on voitava lunastaa (huom. Deleuze & Guattari 2019 (1980), 95) eikä se ei ole helppoa.). Tapa, jolla *Untitled* väärentää maailman deterritorialisoidussa dokumentaarisuudessaan - luo fiktion, joka on totta - on hyvin samantapainen kuin Paul Michel=Foucault käänne. Kuten kirjoitin tekstini alussa, fiktion ja todellisuuden suhde on tavallaan yhdentekevä, ja siksi äärimmäinen, siksi internarratiivinen. Vasta tästä ”fiktiivisestä” mutta historiallisesta hahmosta/maailmasta voin etsiä itseäni, paikkaani, maailmansuhdettani, piiloutumista, kuoleman pelkoa ja sen hyväksymistä, ihmisyyttä ja inhimillisyyttä. Internarratiivi on sekä luovaa, aktiivista toimintaa että passiivista, uinuvaa, odottavaa intertekstuaalista potentiaalia. Se on samalla paikka/tila ihmettelyle ja oivaltamiselle, ja siksi myös eksymiselle ja etsimiselle. Tämä on internarratiivin kaksoisartikulaatio, sen monistuvat ravunpihdit.

## Tutkielman kulusta kohti internarratiivia

Suuntasin huomioni tutkielmani alkutaipaleella varsinkin intertekstuaalisiin suhteisiin ja lähestyin esseististä työskentelyä se mielessä. Pian huomasin kuitenkin, ettei tämä yksinään tuntunut riittävän, ainakaan ainoana työkaluna. Löysin itseni pohtimasta esseissä käsittelemieni taideteosten välisiä suhteita, niiden sisäisiä ja ulospäin suuntautuvia tapahtumia, tekijöiden, kokijoiden ja teosten välisiä jännitteitä: usein näissä pohdinnoissa narratiivit nousivat tavalla tai toisella esiin. Huomasin työskenteleväni kahden käsitteen - intertekstuaalisuuden ja narratiivin - parissa, mutta niiden yhteen saattaminen oli yllättävän vaikeaa, sillä en halunnut uppoutua ainoastaan Kristevan ja Barthesin tapaan hahmottaa tekstejä ja sitä kautta narratiiveja. Samalla tarinatalouden kritiikki (Mäkelä et al. (toim.) 2020) pyöri mielessäni: miten käyttää narratiivia niin, että se tuntuu luontevalta ja omalta analyttiseltä termiltä?

Ongelma lähti purkautumaan vähitellen, esseiden kirjoittamisen lomassa ja filosofisen taustateorian syventyessä. Tämä prosessi näkyy myös esseiden kehityksessä: ne alkavat lyhyemmistä teksteistä, tiiviistä huomioista, jotka painottuvat intertekstuaalisen verkottumisen avaamiseen, paljastamiseen ja puntarointiin. Tätä avaamista ei ole tarkoitettu vain lukijalle, se on ollut myös minulle itselleni käytännönläheistä rihmastollisuuteen tutustumista. Vähitellen esseet liukuvat lähemmäs tieteenfilosofista taustaansa. Esseistisen kirjoittamisen ja luomisen tasanteet painuvat tietoteoreettiseen, ja ne alkavat kerrostua toisiinsa. Toisaalta jo ensimmäiset esseet paljastavat tiettyä narratiivisia elementtejä ja taipumuksia: intertekstuaalisuuden sanoittaminen ja työkalunomainen käyttäminen nostaa pintaan ja taittaa auki teosten pohjavirtauksia, narratiivisia elementtejä. Tämä tapahtuu varsinkin teosten poettisen/esteettisen (Askin 2016, 43) ulottuvuuden tutkimisen kautta.

Luova tutkiminen ja sen myötä tapahtuva oppiminen näkyvät esseissä sisällöllisesti. *Aavikko henkisenä tilana* on lyhyehkö sukellus teosanalyysiin sellaisenaan, vertailevuuteen nojaava tutkimusmatka tiettyjen aiheiden ja teosten käsittelyn pariin. Siinä en vielä suoraan uppoudu teoriaan. *Calamari Unionin* ja *Sandstorm Parkin* valintaan vaikutti oleellisesti jo ennen esseiden kirjoittamista noussut kiinnostus niiden jakamiin teemoihin, assosiativisen yhteen-punoutumisen alku. Ensimmäisen esseistisen tutkimusmatkan puitteissa kävi se, minkä Deleuze ja Guattari sanoittavat pintaan nousemisena, mureina sattumina sopassa (Deleuze & Guattari 1992, 48). Tietyt temaattiset ja esteettiset elementit korostuivat esseessä, nimenomaisesti kivi, aavikko tai erämaa, etsiminen, haparointi, harmaus, ihmisen maailmansuhteen pohdinta ja haikeus.

Ensimmäisen esseiden sisällöllinen ja esteettinen materiaali toimi luontevana siirtymänä seuraavien teosten valintaan: *Befindlichkeit des Landes* -kappale oli pyörinyt mielessäni suurella intensiteetillä jo pidempään, ja halusin lähestyä sitä taideanalyysin suunnasta. Lähdin etsimään kappaleelle uusia tarkastelukumppaneita. Vähitellen assosiaatioketjut alkoivat ryhmittyä, ja Anselm Kiefer sekä W. G. Sebald alkoivat tuntua tärkeiltä osailta samaan tekstiin. Tavoitteenani ei tässäkään ollut keskittyä yksittäisen teoksen tyylillisten tai rakenteellisten elementtien täydelliseen erittelyyn; siitä luovassa esseekirjoittamisessani ei varsinaisesti ole kyse. Sen sijaan halusin eksyillä teosten välillä, kaivaa esiin tai jopa keksiä yhteyksiä, vastaavuuksia jne. Esseiden järjestyksellisen progression kanalta *Rauniohalu ja melankolian kaipuu* on myös valmistautumista opinnäytteen teoriapohjan sanastoa ja vertauskuvia varten. Liikun siinä kerrostumien, deterritorialisaation, paon, eron, muutoksen ja huokoisten narratiivien mailla, vaikka deleuzeläinen käsitteistö ei näyttäydä vielä *suoraan*.

*Yksinäisten laumassa* on esse kokeiluna: se alkaa pelkistetystä intertekstuaalisesta kartoituksesta, jonka ei itsessään ole tarkoitus toimia analyysinä tai pohdintana. Sen jälkeen otan Deleuzen hyvin

suoraan mukaan tekstiini. *Yksinäisten laumassa* -esseessä pyrin teosanalyysiin muutamien teoreettisten käsitteiden kautta. Esseen kirjoittaminen oli prosessuaalisuudessaan sangen haparoivaa: en tekstiä kirjoittaessani tiennyt, mitä minulle paljastuisi, enkä ollut valinnut tiettyä aihetta tai tulokulmaa pohdinnan keskiöön. Luin Deleuzea ja *A Girl Walks Home Alone at Night* -elokuva käsikädessä ja toisiinsa nivoen. Upotakseni elokuvaan etsin Deleuzelta käsitteitä ja ideoita sen kääntelemiseksi sisältä ulos ja ulkoa sisään. Elokuvesta etsin vastaavuuksia aiemmin käsittelemiini teoksiin, esteettisiin ja sisällöllisiin täkyihin. Etsin johtolankoja, jotka voisivat kuljettaa minut toisiin elokuviin, ja niistä takaisin Deleuzeen. Tässä korostuu tutkimisen tapani generatiivinen ja mahdollisuuksilla leikittelevä aspekti (Askin 2016, 8, 15), sen luova ja toiminnallinen puoli. Luova teosanalyysi ei ole totuuden paljastamista tai teoksen selittämistä. Se on luovaa kirjailevaista (writerly) (Barthes 2002, 4-5) toimintaa itsessään.

Esteettiseltä väritykseltään elokuva jatkaa aiempien esseiden kanssa samalla paletilla, joskin mukaan ujuttautuu aiempaa enemmän pop-kulttuurin elementtejä. Analyysin luonteen kannalta *Yksinäisten laumassa* -esse löytää osittain uuden kulkuväylän. Vaikka painopisteeni oli kirjoittaessa intertekstuaalisen ja intervisuaalisen tihentymän pohtimisessa, valmistautuu esse samalla taideteoksen, analyysin ja teorian välisen narratiivisuuden tarkasteluun. Aloin itse hahmottaa tätä vasta, kun kolmas esse alkoi valmistua: tarinallisuus ja teosten/tekstien väliset, huomaamattomat kerronnalliset tulemiset (*becoming*) (Askin 2016, 23) alkoivat vaivata minua yhä enemmän. Tämä palautti mieltämään aiempia tekstejäni; esseistä oli muodostumassa jonkinlainen harmaata hämärää ja pehmeää melankoliaa tutkiskeleva rihmastoituminen. Ehkä lukijan olisi mahdollista jatkaa intertekstuaalista kartoitusta syntyneiden esseiden välillä, ristiin?

Narratiivi käsitteenä oli nostanut vihdoinkin kunnolla päätään, ja tiesin, että minun on tartuttava siihen viimeisessä esseessäni. *Kangastuksia: fiktiivinen todellisuus* on tietyllä tapaa aiempien esseiden tulos; en näe sitä tärkeämpänä tai loppukaneettina, vaan generatiivisen prosessin valmistelemana aukeamisena ja leviämisenä. Intertekstuaalisuus pyöri esseissä, mutta se alkoi tuntua yksinäiseltä ja paljaalta, jopa riittämättömältä. Ei riittämättömältä välttämättä negatiivisessa mielessä, vaan koneelta, josta puuttuu vielä osa.

Narratiivin ottaminen mukaan ei ollut helppoa tai itsestään selvää. En hahmota tutkimisen tapani ensisijaisesti narratiiviseksi, eikä tavoitteenani ole ollut tuottaa yksittäistä narratiivista, jotta voisin sitten tutkia sitä. Tuottaessani tekstiä ja kirjoittaessani taideteoksista, yhdistellessäni omaa etsiskelevää kertomistani taideteosten sisältöihin alkoi käydä ilmeiseksi, että narratiiveihin olisi kuitenkin hyvä kiinnittää enemmän huomiota. Miten siis ottaa niiden käsittely mukaan osaksi luovaa analyysiä? *Kangastuksia: fiktiivinen todellisuus* lähti rakentumaan hitaasti ja monista osista. Halusin tehdä vielä selkeämmän liikkeen kohti esseististä kertomista niin teosten tarkastelun kuin oman toimintani suhteen. Näin syntyi H. Juniber, alkemistis-kirjailevainen projekti. Etsin hänen parikseen kirjallisuuden puolelta teosta, jossa keksityn ja todellisen rajaa koeteltaisiin. Varsinkin Patricia Dunckerin *Houreissa Foucault* sopi erinomaisesti, paitsi juonellisen ideansa puolesta, myös sikäli, että se sitoutuu läheisesti Barthesin ja tämän aikalaisten ajatteluun ja teorioihin.

H. Juniber toimi minulle itselleni väylänä, jota pitkin viedä esseitä kokeiluna pidemmälle sekä tutkiskeluna mihin kokeilut voisivat johdattaa. Luodessani Juniberin tekstejä ja teorioita pyrin punomaan myös teoreettisen kirjallisuuden intertekstuaalista verkkoa laittaen sekä Juniberin että itseni opinnäytteen kirjoittajana vierailemaan samoissa lähteissä ja ajattelijoissa. Näin rakentuva esse alkoi vähitellen ottaa muotoa ja antoi erilaisten oivallusten nousta pintaan: lopulta eräänlaisena kiteytyvänä aineksena alkoi paljastua internarratiivin käsite.

Neljäs esse suuntasi minua jatkuvasti intertekstuaalisuuden ja narratiivin käsitteiden samanaikaisuuteen. Vaikka olin lähtenyt liikkeelle kiinnostuksesta juuri intertekstuaalisuuteen, huomasin tarvitsevani jonkin toiminnallisen käsitteen sen pariaksi. Deleuzen ja Guattarin kerrostumista käsittelevät huomiot näyttivät myös, ettei tarvitse valita joko tai, niin tai näin. Samalla ne näyttävät, että dualismin sijaan ei ole pakko suunnistaa myöskään kohti täydellistä yhteensulautumista. (Deleuze & Guattari 2019, 9, 21, 46-47).

Intertekstuaalisuus ja narratiivi löytävät toistensa luokse moniulotteisessa ja elävässä, muutokselle alttiissa kerrosten moneudessa. *Kangastuksia: fiktiivinen todellisuus* kasvoi minulle tekstiksi, joka on yhtä aikaa taideanalyysiä ja taideteosten tutkimista, luovaa kirjailevaista työtä (paitsi H. Juniberin muodossa, myös itse analyysin jatkuvassa generoinnissa), sekä opinnäytteeni käsitteistön ja teorian kehittelyä ja pohtimista luovan analyysin puitteissa. Tällä tavoin teksti kääntyy mielestäni kiehtovasti aina sisään ja ulospäin samaan aikaan, se operoi usealla eri tasanteella samanaikaisesti, tasanteiden ollessa kuitenkin aina väistämättä yhteyksissä toisiinsa.

## Termien sisäkkäisyydestä ja internarratiivin generatiivisesta luonteesta

Lienee korkea aika kirjoittaa internarratiivista itsestään. On muistutettava, että internarratiivi käsitteenä tai konseptina on ”vastasyntynyt”, tihentynyt vasta tämän opinnäytteen tekstien aikana ja kautta. Määritelmäni siis uppoo ja tukeutuu teoreettiseen viitekehikseensä, mutta on haparoiva ja tunnusteleva, ei lopullinen ja päämäärätietoinen. Tässä kohtaa teoreettiseen pohdintaan nousee mukaan narratiivin käsitettä määrittelevässä luvussa mainitsemani Ridvan Askinin teos *Narrative Becoming* (2016).

Internarratiivi rakentuu kahden sanan yhdistelmästä, ja voi syntyä houkutus lukea sitä vain prefiksinä ja runkosanana. Tällöin se merkitsisi puhtaasti *kertomusten välistä*. ’Kertomusten välinen’ jäisi kuitenkin melko suoraviivaiseksi viittaussuhteen nimeksi. Siksi on hyvä tarkastella intertekstuaalisuuden ja narratiivin sisäkkäisyyttä. Tarkastelu auttaa avaamaan abstraktia tilaa, jossa käsitepari toimii. Intertekstuaalisuus ja narratiivi eivät asetu keskenään selvään hierarkiaan, joissa toinen toimisi toisen määrittävänä tekijänä, tai jossa toinen mahdollistaisi toisen. Kun kirjoitan intertekstuaalisuuden ja narratiivin kerrostuvan toisiinsa, saattaa kuvailu kuitenkin jäädä etäiseksi tai irrallisen abstraktiksi.

Tämän takia esseistinen kirjoittaminen taideanalyysin menetelmänä on niin keskeinen osa tutkielmaani. Sen kautta näyttäytyy, miten käsitteet kohtaavat toisensa aina uudelleen: intertekstit toimivat erityisinä, valikoituvina huomioina maailmasta, koneistojen osasina, jotka jokaisen kytkennän ja silmukoinnin kautta muuttavat mahdollisia muotojaan ja mahdollisia käyttötapojaan. Myös kertomukselliset elementit ja virtaukset näyttäytyvät esseissä moninaisina. On minun, esseen kirjoittajan kertomaa, on muiden kirjoittajien ja taiteilijoiden kertomaa, on taideteosten ”sisäistä” (sikäli kuin asiat ylipäänsä ovat sisäisiä<sup>23</sup> (Askin 2016, 24)) kertomaa, ja vähitellen erilaiset kerronnat ja kerronnallisuudet alkavat yhdistyä. Eivät tullakseen yhdeksi, vaan ollakseen yhdessä, toimiakseen

---

<sup>23</sup> ”Metodologisesti differentiaalinen narratologia siis operoi eräänlaisella lähiluvun tavalla, joka on sensitiivinen työn esteettistä autonomiaa kohtaan sikäli kuin tuo autonomia käsitetään jo aina auki revityksi ja sisältä ulos käännettyksi. Se on hyvin tekstuaalista käytäntöä, mutta vain siinä määrin kuin se paljastaa paljaan tekstuaalisuuden tuonpuoleisen, tuonpuoleisen, joka on tekstille synnynnäistä (*inherent*).” (Askin 2016, 24. Vapaa käännös.)



yhdessä. Tietyllä tapaa tämäkin on deleuzeläisen koneellisen sommittuman rakentamista<sup>24</sup>, ja jatkuvan analyysin puitteissa myös purkamista (Deleuze & Guattari 2019, 2). Huomaamme, että kertomukselliset virtaukset itsessään ovat intertekstuaalista käytäntöä. Tämä valottaa sitä, mitä tarkoitan käsitteiden sisäkkäisyydellä: intertekstuaalinen on osa narratiivia ja toisin päin, ilman että niillä on tähtäimenään sulautua yhteen tai yhdeksi. Kysymys on yhdessä toimimisesta monin eri tavoin.

Deleuzen filosofiaa voi kuvailla transsendentiaalisesti empirismiksi (Askin 2016, 8, 45; Snellman 2018, 28). Transsendentaalisen empirismin laajempi teoreettinen taustoitus vaatisi huomattavasti tilaa, joten annan siitä tässä yhteydessä supistetun selonteon. Syy transsendentaalisen empirismin sivuamiseen tässä on sen vaikutus internarratiivin toimintaperiaatteen taustalla, erityisesti tämän generatiivisen luonteen kannalta. Vastaavasti esimerkiksi Askin muotoilee differentiaalisen narratologiansa Deleuzen transsendentaalisen empirismin pohjalta, joten tukeudun tiivistetyssä määrittelysäni hänen huomioihinsa. Antamani määrittely on enemmän suuntaa antavaa kuin tyhjentävää. Deleuzen tapa rakentaa ontologiaansa on niin verkottunutta ja syntyvien käsitteiden läpäisemää, että määritelmällinen tiivistäminen on tietyllä tapaa mahdotonta. Syventyäkseen aiheeseen kannattaakin kääntyä esimerkiksi *Difference and Repetition* (Deleuze 2019 (1968)), *A Thousand Plateaus* (Deleuze & Guattari 2019 (1980)) ja *Mitä filosofia on?* (Deleuze & Guattari 1993) teosten puoleen.

Deleuzella virtuaalisen käsite korvaa transsendentaalisen ja aktuaalisen empiirisen (Askin 2016, 45). Deleuzella todellisuus muodostuu virtuaalisista Ideoista (joiden Askin huomauttaa olevan ontologisia pelkästään mentaalisen sijaan), jotka tuottavat aktuaalisia kokemuksia (Askin 2016, 16). Deleuzen ajattelussa keskeistä on, että tämä generatiivinen prosessi tapahtuu aina immanentilla tasolla, sillä koko ontologia on immanentti<sup>25</sup>. Virtuaalinen ei ole maailmasta irtaantunut tai ulkoinen ulottuvuus, vaan nimenomaisesti osa empiiristä, aktuaalista maailmaa. Tämä selittää näennäistä ristiriitaa transsendentaalisen empirismin käsiteparissa. Askin tiivistää:

Deleuzen mukaan empiirisellä on transsendentaalinen ulottuvuus, josta se ilmaantuu/nousee esiin. Transsendentaalinen on täten empiiristä generoiva. Samaan aikaan transsendentaalinen on olemassa implikoituna empiiriseen; se on empiirisen itsensä aspekti. Tämä suhde transsendentaalisen ja empiirisen välillä on siis topologinen ja immanentti. (Askin 2016, 45. Vapaa käänös.)

Tässä jatkuvassa liikkeessä maailma generoituu ihmiselle virtuaalisesta käsin, liikkeen ollessa kuitenkin yhdensuuntaista. Virtuaalisen ja aktuaalisen kanssa toimii vielä kolmas keskeinen käsite, *intensiivinen*. Virtuaalinen on implikoituna aktuaalisessa juuri intensiivisen kautta (Askin 2016, 22). Virtuaalinen purkautuu lakkaamatta intensiivisen ehdoilla tuottaen näin aktuaalisen. Askin samastaa tämän muutostilan ”ilmaisun” (expression) käsitteeseen. Näin virtuaalinen on *ilmaistuna* aktuaalisessa, vaikka samalla säilyy implikoituna siinä juuri transformatiivisena, ekspressiivisenä voimana, eli intensiteettinä (Askin 2016, 22). Tältä pohjalta rakentuva metafysiikka tarjoaa tutkijalle ja taiteilijalle mahdollisuuden jäsentää toimintaansa kohti ”posthumanistisia, onto-epistemologisia orientaatioita” ja ”kokeilevaa, postkvalitatiivista tutkimista” (Ylirisku 2021, 101. Vapaa käänös.) Abstrakti ja eriytetty, ihmiskeskeinen järki ei toimi todellisuuden takeena ja määrittelijänä, vaan

---

<sup>24</sup> Käytän käsitteen *assemblage* (englanti) (*agencement*, ranska) kohdalla Mikko Snellmanin käyttämää suomennosta ”sommittuma”. Snellman on valinnut sen juuri kuvataidekasvatuksen kontekstiin ja perustelee lisäksi: ”se[sommittuma] korostaa sommitelman itseohjautuvuutta” (Snellman 2018, 30).

<sup>25</sup> Katso: Immanenssin taso (Deleuze & Guattari 1991, 44-67).

maailmaa ja olemista lähestytään prosessuaaliselta kantilta, jossa tarkasteluun nousevat yhä uudelleen järjestyvät voimasuhteet, liitokset, kytkennät, toistot ja erot.

Transsendentaalinen empirismi pohjustaa siis opinnäytteessäni kehittyneen internarratiivi-käsitteen määrittelyä: se on pieni koneellinen sommittuma (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 2, 586-7) tai emulaattori, joka mukaillee deleuzeläisen virtuaalis-aktuaalisen maailmanmuodostumisen tapoja. Tässä piilee internarratiivin generatiivinen luonne.

Internarratiivi on samalla konseptuaalinen käsite-työkalu, missä puolestaan piilee sen uudelleen organisoiva (Noë, 2019) (ja siten työkalullinen) puoli. Noë kirjoittaa uudelleen organisoivasta toiminnasta muun muassa näin: ”Ne [filosofia ja koreografia<sup>26</sup>] ovat *käytäntöjä* (eivät toimintoja) – tutkimusmetodeja – jotka pyrkivät valaisemaan tapoja, joilla huomaamme olevamme organisoituja, ja niin myös tapoja, joilla saatamme organisoida itsemme uudelleen.” (Noë 2019, 33). Hän jatkaa myöhemmin: ”Organisaatio jäsentää elämämme. Taide on käytäntöä, joka tuo organisaatiomme näkyviin; niin tehdessään taide organisoi meidät uudelleen.” (Noë 2019, 46.)

Internarratiivisten tilanteiden tarkastelu siis pyrkii paljastamaan tai valaisemaan erilaisia organisointumisen tapoja, muotoja ja liikkeitä. Työkalullisuudesta Noë puolestaan toteaa: ”Taideteos on omituinen työkalu, vieras apuväline. Valmistamme omituisia työkaluja tutkiaksemme itseämme.” (Noë 2019, 47.) En kuitenkaan tarkoita kutsua internarratiivia omituiseksi työkaluksi yhtä laajassa uudelleen organisoinnin mielessä kuin siinä, jonka Noë taiteelle ja filosofialle antaa. Pikemminkin pyrin Noë:n omituiseen työkaluun liittämien huomioiden kautta tarkentamaan sitä, millaisen roolin internarratiivi taiteesta puhumisen tai kirjoittamisen kontekstissa voi ottaa, millä tavalla se tuo koneelliseen sommittumaan uteliaan analyttisen puolen.

Generatiivinen ja työkalullinen siis liittyvät osaksi tätä muotoaan hakevaa koneellista sommittumaa. Internarratiivissa liukuvat jatkuvasti toisiinsa aktuaaliset intertekstit ja niiden välille assosiativisesti, luovasti muodostuvat yhteydet (sisältäen erilaiset de- ja reterritorialisaation liikkeet). Intertekstit liikkeineen (joiden voi myös ajatella olevan jonkin asteisia kertomuksellisia tapahtumia) liittymät aktiivisiin narratiivisiin toimintoihin; näitä voivat olla esimerkiksi taiteellinen toiminta tai taideteoksesta kirjoittaminen jne. Ilman uudelleen organisoivaa aspektia internarratiivia ei kuitenkaan olisi, vaan puhuisimme lähinnä intertekstuaaliselta pohjalta kumpuavasta työskentelystä. Uudelleen organisoivat toiminnot ovat internarratiivin analyttinen ja itseään tarkasteleva puoli. Ne levittävät internarratiivin toiminnallista tilaa ensisijaisesti selittävästä tai taustoittavasta merkityksestä kohti käsite-työkalua, joka voi toimia sekä toiminnan moottorina että etsinnän kohteena yhtä aikaa. Näin ilmenee sommittumalle tyypillinen kaksoisartikulaatio: sen ilmaisusta tulee semioottinen järjestelmä, sen sisällöstä pragmaattinen järjestelmä (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 586).

Tämän kokonaisuuden hahmottamisen (ja syntymisen) kannalta *Kangastuksia: fiktiivinen todellisuus* -essee on erityisen tärkeä. Intertekstien (mm. tutkielman aiempien esseiden, teoreettisen kirjallisuuden sekä tarkastelemieni taideteosten) yhteisvaikutuksesta lähtee syntymään samanaikaisesti useita narratiivisia juonteita (esimerkiksi H. Juniber, Dunckerin romaanin analyysi, laajempi levittäytyminen kohti Glawoggeria, esteettisten teemojen jatkumo aiemmista esseistä). Nämä juonteet ovat jo väistämättä osa toisiaan, toisilleen intertekstuaalisia, toistensa narratiivisia pintoja ja kumpuamisia. On tietyllä tapaa yhdentekevää, ajatteleeko esseeni olevan taideanalyysin tapojen etsimistä vai taideanalyysiä sinällään, sillä näitä ei voi internarratiivin kannalta erottaa toisistaan. Ne

---

<sup>26</sup> Myöhemmin Noë:n tekstissä useimmiten filosofia ja taide; koreografia tässä Noëlla käytössä spesifinä esimerkkinä.

toimivat *toisilleen* generatiivisena alustana. Kaksoisartikulaatiosta käsin purkautuva generatiivisuus paljastaa mielestäni myös esseekirjoittamisen ja (kuva)taiteellisen työskentelyn vastaavuuksia.

Tämä luova generatiivisuus on siis tietoista, kriittistä toimintaa (kriittinen ei tarkoita tässä onnistumisen arvioimista tai arvottamista). Se on etsimistä. Siihen sisältyy epävarmuuden lisäksi suunnitelmallisuutta. Se on kriittistä toimintaa uudelleenorganisoivan luonteensa vuoksi. Internarratiivia voi käyttää ja etsiä saman aikaisesti.

Tämän koneellisen sommittuman hajoaminen on väistämätöntä, sillä sen uudelleen organisoiva luonne johtaa jatkuvasti sen muuntumiseen. Paljastuva reitti jonkin toisen teorian tai toisen sisällön luokse saattaa hajottaa sommittuman sellaisena kuin se nyt on. Tämä on myös samalla sen voimavara. Hajoamisen ei tarvitse tarkoittaa menettämistä. Koneellinen sommittuma ei ole rakennusteline, jonka sisälle rakennettaisiin valmiita asioita, eikä se ole ohjaava metodi, jonka läpi voisi ajaa taideanalyysin toisensa perään luottavaisin mielin. Se vaatii luovaan toimintaan liittyvän metodologisen epävarmuuden hyväksymistä. Mutta juuri siksi se myös kannustaa ottamaan itsensä käyttöön, käsittelyyn, tarkasteltavaksi, se sanoo: kokeile minua, keksitkö mihin voisit minut kytkeä, millaisia osia minusta löydät? Tai:

julistamisen hetki käpertyy itseensä  
sillä on huomaamaton keskus, täysin vailla ykseyttä  
laskos sisään, taitekohdan rypytys  
havainto pakottaa takaisin päin  
kulkusana vapauttaa holtittomaan luisuun  
päämääränään se sama tila, josta piti tulla kaiken uuden alku  
kaikujen välissä virtailevat saumat  
saumuri hurisee, kangas repeilee  
pieniä kulkuväyliä seuraavaan kudokseen  
lukematonta preeriaa

Vielä kerran tiivistäen: Internarratiivi on intertekstuaalista materiaa, josta narratiiviset virtaukset generoivat uutta. Näiden generatiivisten prosessien ja niiden mahdollisten tulosten etsiminen ja tarkastelu ovat työkalullinen mahdollisuus, jonka voi ottaa osaksi taiteen ajattelemista ja siitä puhumista/kirjoittamista. (Taide)teoksista voi etsiä internarratiivisia hetkiä. Internarratiivia voi käyttää toiminnan tapana. Se pohjaa deleuzeläisen filosofian taiteelliseen, kirjailevaiseen soveltamiseen. Se ei ole kurttuotsainen ja kiveen hakattu totuus. Se voi mennä rikki ja sen voi purkaa. Se voi johtaa harhaan. Samalla se voi tarjota tilan ja työkalun harhan tarkasteluun. Jos haluat käyttää sitä, tee siitä omasi näköinen. Kun käytät sitä, etsi deterritorialisaatioita ja yllättäviä yhteyksiä. Siteeraa rakkautella. Etsi tositaroituksella, mutta ilman huolta määränpästä.

## Lopuksi

Lähdin opinnäytteessäni liikkeelle kiinnostuksesta intertekstuaalisia yhteyksiä kohtaan, etsiäkseni sitä kautta mahdollisia strategioita taiteesta kirjoittamisen tueksi. Tästä lähtökohdasta käsin kasvanut, teoreettisesti virittynyt tutkielma on ollut mitä antoisin ja opettavaisin projekti. Se on syventänyt omaa ymmärrystäni analyyttisten menetelmien kytkemisestä laajempiin teoreettisiin kenttiin, tarjonnut tilaisuuden syventyä ontologiseen ajattelun uudelleen organisointiin, sekä lopulta tuottanut käsitteen, jota en osannut odottaa.

En lähtökohtaisesti tähdännyt tai ennakoanut internarratiivin käsitteen syntyä, tulemista. Sitä innostuneempi ja ehkäpä myös yllättyneempi olin sen ottaessa muotoaan esseetyöskentelyn loppupuolella. Postkvalitatiivinen tutkimusmenetelmä osoitti tässä lopulta potentiaalinsa. Epävarmuuden ja hetkittäisten epämääräisyydenkin tuntemusten jälkeen avoin ja lukittautumaton tutkimusote mahdollisti – juuri esseen puitteissa – jonkin uuden tihentymisen. Tämä jokin ei tullut tyhjältä tai vahingossa. Internarratiivi haki koko opinnäytetyön työstämisen ajan muotoaan, ensin ilman nimeä ja kuin varjoissa lymyilevinä häivähdyksinä, sitten vähitellen jatkuvan kirjoittamisen, muistiinpanojen tekemisen, lukemisen, miellekarttojen koostamisen ja yhteen kokoamisen tuloksena se löysi sisältyönsä ja nimen. Sikäli arvioisin tutkimusmenetelmän toimineen hyvin ja olleen myös tieteenfilosofiselta taustaltaan tutkielmalleni tarpeellinen.

Pyrkimyksenäni on ollut yhdistää käsitteellistä ajattelua taiteen tutkimiseen ja siitä kommunikointiin. Minusta on tärkeää sanoittaa ääneen näiden yhteen kietoutumista: halusin nimenomaisesti sisällyttää tutkielmaan luovaa kirjoittamista osana luovan toiminnan tarkastelua. Siinä mielessä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin tekstit ovat tarjonneet valtaisan inspiraation ja innostuksen lähteen, asia, jota ei pitäisi ohittaa täysin toissijaisena. Heidän ajattelustaan ja teksteistään huokuu kokeilemisen ja haastamisen ilo, tarve etsiä ja yrittää jatkuvasti uudelleen. Tästä syystä pidän heidän filologiaansa myös erityisen antoisana taidekasvatukselle ja taiteen tutkimiselle, varsinkin jos filosofista taustaa voidaan lähestyä taiteellisesta toimijuudesta käsin. Tällä tarkoitan tekstien käyttöä luovasti ja generatiivisesti, etsien ja haastaen.

Samasta lähtökohdasta käsin hahmotan myös internarratiivin käytön mahdollisuuksia kuvataidekasvatuksen ja taiteen tutkimuksen konteksteissa. Sen työkalullisuus on ehdottomasti kytkettävä tekemisen iloon, ei välineellistävään hyötyajatteluun. Se on oppimisen, kirjoittamisen, tekemisen ja ajattelun tasangoille sijoittuvaa toimintaa, tila, pienoiskone, työkalu sille, joka on halukas tarttumaan siihen tavoitteenaan uudelleen organisoida se.

Mainittakoon tässä vielä selkeyden nimissä H. Juniberin hahmo. Juniber ei ole ollut historiallinen toimija (eikä liioin hänen suomentajakseen nimetty Juulia Camilla), vaan hän on syntynyt tämän opinnäytetyön puitteissa, osana pyrkimystäni haastaa ajatus esseestä kokeiluna ja puskea esseetyöskentelyäni uutta synnyttävään, itsestään iloitsevaan, taiteelliseen suuntaan, sekä tarjotakseni esseeläni tuo pieni, väistämätön metatasa: pilke silmäkulmassa. Kiinnostuneelle lukijalle tarjoan tässä yhteydessä vielä mahdollisen linkin Deleuzen ja Guattarin toimintaan. He esittävät esimerkiksi teoksessaan *Mitä filosofia on?* ajatuksen käsitteellisestä henkilöstä, joka osallistuu (filosofiassa) käsitteiden luomiseen ja määrittelyyn (Deleuze & Guattari 1993, 14, 68-90):

Käsitteellinen henkilö ei ole filosofin edustaja, pikemminkin päinvastoin: filosofi on vain käsitteellisten pää- ja sivuhenkilöidensä vaippa; henkilöt ovat hänen filosofiansa puhemiehiä, sen todellisia subjekteja. Käsitteelliset henkilöt ovat filosofin ”heteronyymejä”, ja filosofin nimi on vain hänen henkilöidensä salanimi. Minä en ole enää minä, vaan ajattelun taipumus

nähdä itsensä ja kehittyä tasolla, joka leikkaa minua useassakin kohtaa. (Deleuze & Guattari 1993, 70.)

H. Juniber osallistuu minuna esseeni konstruointiin, sen ajatukselliseen tulemiseen. Juniber tarjoaa väylän höllentää omia ajatuksellisia raameja, mahdollisuuden puhua omalla suullaan jonkun toisen äänellä. Samalla H. Juniber kysyy, kuka on hänen tekijänsä? Olenko minä opinnäytteen kirjoittajana vaikka Juniberille, jossa hän voi monistua? Kyseessä onkin eräänlainen tekijyyden deterritorialisaatio. Tutkimuskysymykseni kannalta tämäkin on tärkeä löydös: käsitteelliset henkilöt voivat olla yksi mahdollinen kytkentä, jonka kautta taiteesta puhumista ja kirjoittamista voi lähestyä. Taideanalyysin osana käsittellisiä henkilöitä voi tarkastella siis sekä taiteen kentältä paljastuvina hahmoina, että toiminnan tapana, luovana ja uudelleen organisoivana työkaluna.

## Pohdintaa jatkosta

Opinnäytteessä vastasyntynyt ja haparoiva internarratiivin käsite olisi luonteva lähtökohta jatkotutkimusta ajatellen. Sen syvempi kontekstualisointi tämänhetkisessä humanististen tieteiden kentässä tai laajempi ristiinlukeminen poststrukturalistisessa viitekehyksessä voisi tarjota kiinnostavia semanttisia tai teoreettisia kulkuväyliä.

Aivan ensiksi jatkaisin todennäköisesti syventymistä Deleuzen teorioihin, ja etsisin tämän rinnalle posthumanistisen ja feministisen tutkimuksen viitekehyksestä mahdollisia tarttumapintoja ja keskustelukumppaneita. Tämänäyttöinen jatkotutkimus johtaisi todennäköisesti käsitteen osittaiseen uudelleen määrittelyyn. Tai vaihtoehtoisesti olisi hyvin mahdollista, että internarratiivin rinnalle, ympärille tai sisään syntyisi toisia käsittefuusioita. Kiinnostavaa olisi silloin myös metodi: kannattaisiko työskentelyä jatkaa esseisittisesti ja luovasti, alati uutta etsien, vai hidastaa hieman ja pyrkiä syventämään internarratiivin teoreettisia ulottuvuuksia? Olisiko suurempi täsmällisyys tällöin toivottavaa, vai kenties haitallista? Nämä ovat kiinnostavia kysymyksiä, jotka asettuvat väistämättä jännitteeseen suhteeseen tämän opinnäytteen toiminnan tapojen kanssa. Tällä tarkoitan varsinkin internarratiivin muuttuvaisen, rihmastollisen ja luovan luonteen suhdetta täsmälliseen ja jähmettävään, jopa hierarkiseen määrittelyyn. Täten yksi osakysymys jatkotutkimuksessa voisi myös olla näiden piirteiden lähempi tarkastelu.

Toisaalta lupaavaa voisi olla myös käsitteen kokeileva käyttö nyt, kun se on jo valmiiksi olemassa. Opinnäytteeni teoretisoinnin kannalta internarratiivin tarkastelu on tapahtunut niin tiiviisti yhteydessä sen syntymisen kanssa, että lähtöasetelman ja lopputuleman välille ei voi helposti rakentaa etäännyttävää välimatkaa. Tähän rinnastuisi kiinnostavalla tavalla jatkotutkimus, joka ottaisi alusta asti internarratiivin työkalukseen. Silloin voisi olla mahdollista tarkastella syntyvää tutkimusta myös hieman etäämpää: kuinka hyvin internarratiivi toimisi työkaluna ja tutkivan kirjoittamisen osaelementtinä? Tällöin olisi tärkeää pitää mielessä Deleuzen ja Guattarin huomio pragmaattisuudesta (Deleuze & Guattari 2019 (1980), 108), missä he varoittavat käyttämästä pragmaattista elementtiä yleispätevänä ohjenuorana. Itse näkisin tässä tilanteessa siis hyötyajattelun jopa riskinä internarratiivin toiminnan kannalta. Jos sen yrittää puristaa hyötykoneeksi ja tuloksellisuutta takavaksi mekanismiksi, on jo poistunut sen toiminnan alueelta. Tässä piileekin tietty ristiriita; kirjoittanhan internarratiivista kuitenkin myös työkaluna. Toivon opinnäytteeni silti valottavan tämän ristiriidan vedossa toimimisen mahdollisuuksia. Internarratiivin luova tai taiteellinen toiminta korostuu tässä ristiriidassa, ja jatkotutkimuksen täytyisi ottaa tämä aspekti huomioon.

Kiinnostavana jatkotutkimuksen aiheena pidän myös deleuzeläisen filosofian ottamista mukaan taiteelliseen tutkimukseen, varsinkin luovien tutkimusprosessien yhteydessä. Deleuzen ja Guattarin tekstit ovat sisältörikkaita ja monimutkaisia, ja näen niissä valtavan potentiaalin taiteellisen tutkimuksen osatekijäksi. Tähtäisin nimenomaan heidän tekstiensä hyödyntämiseen etsiskelevällä ja tunnustelevalle asenteella puhtaasti referoivan tai jonkinlaiseen konklusioon tähtäävän käytön sijaan. Deleuzen transsendentiaalinen empirismi ja ontologia tarjoavat tilan, jossa haastaa omia epistemologisia asenteita ja käsityksiä, ja uudelleen arvioida omia tapoja lähestyä taidekeskusteluja, taiteesta puhumista ja kirjoittamista ja teosten erittelyä.

Taiteesta puhuminen tai kirjoittaminen voi olla joskus sangen vaikeaa. Tiedän itse toivoneeni monesti jonkinlaista työkalua tai tapaa lähestyä tiettyä taideteosta tai aihetta. Taiteesta keskustelua harjoitellaan niin kuvataidekasvatuksen tunneilla koulussa kuin eri tieteenalojen opinnoissa yliopistoissa. Ajatus siitä, että voisi kehittää taiteesta kirjoittamista tukevia työkaluja on ollut yksi tärkeä motiivi opinnäytteeni taustalla. Viimeiseksi jatkokysymykseksi esittäisinkin tärkeän pohdinnan siitä, miten internarratiivin ominaisuuksia voisi parhaiten käyttää oppimisen ja opettamisen parissa. Toivoisin internarratiivin voivan hyödyttää eri taiteenalojen opiskelijoita juuri oppimisprosesseissa. Jos hahmotankin internarratiivin käytön hyötykoneena tai tuloksellisena taideanalyysikaavana ongelmalliseksi, uskoisin sen voivan tarjota nimenomaan työkaluja taiteesta puhumisien ja kirjoittamisen opetteluun. Haluaisin jatkaa tutkimusta tavoitteenani pyrkiä luovaan kirjoittamiseen ja sen kautta tapahtuvaan avautumiseen, eli selvittää, mahdollistaisiko internarratiivinen työskentely tavalla tai toisella esimerkiksi rennomman, verkottuneemman tai syvemmälle kulkevan taiteesta kirjoittamisen oppilaiden tai opiskelijoiden parissa.

# Lähteet

## Kirjallisuus

- Allen, Graham 2006. *Intertextuality – The New Critical Idiom*. London: Routledge, Taylor & Francis e-Library.
- Askin, Ridvan 2016. *Narrative and Becoming*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Barthes, Roland 1993 (1973). *Tekstin Hurma*. Suom. Raija Sironen. Tampere: Tammer-Paino.
- Barthes, Roland 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland 2002 (1970). *S/Z*. Transl. Richard Miller. New York: Noonday P.
- Byatt, A. S. 1991. *Possession*. London: Vintage.
- Camilla, Juulia 2002. Esipuhe. Teoksessa Hans Juniber, *Tekemättömiä tieteellisiä tekstejä*. Helsinki: Luoto publishing. 5.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 1993. *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 2019 (1980). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Transl. Brian Massumi. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Deleuze, Gilles 1992. *Autiomaan Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Deleuze, Gilles 2019 (1968). *Difference and Repetition*. Transl. Paul Patton. London: Bloomsbury Publishing Plc.
- Duncker Patricia 1998. *Houreissa Foucault*. Helsinki: Basnam Books.
- Einstürzende Neubauten 2000. *Befindlichkeit des Landes*. Berlin: Potomak.
- Juniber, Hans 2002. *Tekemättömiä tieteellisiä tekstejä*. Suom. Juulia Camilla. Helsinki: Luoto publishing.
- Kellokumpu, Pietari 2019. *Jakamattomuuden kokemisesta – Minä-maailma-dualismin haastaminen kuvataidekasvatuksessa*. Maisterin opinnäytetyö. Espoo: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Kristeva, Julia 1993. *Puhuva subjekti, Tekstejä 1967 – 1993*. Tampere: Tammerpaino-Paino Oy.
- Livholts & Tamboukou 2015. *Discourse and Narrative Methods*. London: Sage Publications Ltd.
- Mäkelä, Maria; Björninen, Samuli; Hämäläinen, Ville; Karttunen, Laura; Nurminen, Matias; Rappola, Juha & Rantanen, Tytti (toim.) 2020. *Kertomuksen vaarat – Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino.
- Noë, Alva 2019. *Omituisia työkaluja – Taide ja ihmisluonto*. Suom. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin & näin.
- Pulkkinen, Lauri 2019. *Taiteellinen tutkielma olion huokoisuudesta*. Maisterin opinnäytetyö. Espoo: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Richardson, Laurel & St. Pierre, Elizabeth 2005. Writing – A Method of Inquiry. Teoksessa Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (eds.). *The Sage handbook of qualitative research* (3. ed.). Thousand Oaks (Calif.). Sage Publications. 959-978.

Sivenius, Pia 1993. Esipuhe. Teoksessa Julia Kristeva, *Puhuva subjekti, Tekstejä 1967 – 1993*. Tampere: Tammerpaino-Paino Oy. 7-20.

Skinner, Stephen & Prinkle, Rafael T. & Hedsan, Georgiana & Godwin, Joscelyn 2019. *Splendor Solis – The Worlds Most Famous Alchemical Manuscript*. London: Watkins.

Snellman, Mikko 2018. *Kaikuja Pimeästä-hämärästä Metsästä. Affekti Nykytaiteen Oppimisen äärellä Ja Subjektiviteetin Ekologia(ssa)*. Espoo: Aalto University.

St. Pierre, Elizabeth 2011. Post qualitative research: The critique and the coming after. Teoksessa Denzin, N.K. & Lincoln, Y.S. (eds.). *Sage handbook of qualitative inquiry* (4th ed.). Los Angeles, CA: Sage. 611-635.

St. Pierre, Elizabeth 2017. Deleuze and Guattari's language for new empirical inquiry. *Educational Philosophy and Theory*, 49:11, 1080-1089.

Taira, Teemu & Väliäho, Pasi 2004. Teoksessa Taira, Teemu & Väliäho, Pasi (toim.) *Vastarintaa nykyisyydelle – Näkökulmia Gilles Deleuzen Ajatteluun*. Turku: Eetos.

Ylirisku, Henrika 2021. *Reorienting Environmental Art Education*. Espoo: Aalto University.

## Verkkolähteet

Ballen, Roger 2015. *The Shadow Side – An Interview With Roger Ballen part 1*. Gup Magazinen haastattelussa.

<http://www.gupmagazine.com/articles/the-shadow-side-an-interview-with-roger-ballen-part-1> (Katsottu 21.7.2020)

Nordquist, Richard 2018. *The Essay: History and Definition*. ThoughtCo.

<https://www.thoughtco.com/what-is-an-essay-p3-1691774> (Katsottu March 22, 2020.)

St. Pierre, Elizabeth 2014. *Practices for the “New” in the New Empiricisms, the New Materialisms, and Post Qualitative Inquiry*. A lecture by Professor Elizabeth Adams St. Pierre on November 18th 2014 at University of Helsinki.

<https://blogs.helsinki.fi/agora-new/tag/post-qualitative-inquiry/> (Katsottu 27.1.2020.)

Tieteen termipankki: Kirjallisuudentutkimus: essee. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:essee> (Katsottu 22.3.2020.)

## Kuvalähteet

Kuva 1. Kaurismäki, Aki 1985. Calamari Union. Helsinki: Villealfa Filmproductions.

Kuva 2. Kaurismäki, Aki 1985. Calamari Union, Helsinki: Villealfa Filmproductions.

Kuva 3. Kiefer, Anselm. Kasvien salainen elämä Robert Fluddille. Serlachius-Museon näyttelystä Anselm Kiefer, 2016. Kuva: Rasmus Förster 2016.

Kuva 4. Amirpour, Ana Lily 2014. *A Girl Walks Home Alone at Night*. New York: Vice Films.