

Jarkko Hartikainen

Härskit hälyt

- *Säveltäjä, MuM Jarkko Hartikainen (jarkko.hartikainen@uniarts.fi) kirjoittaa pyynnöstä musiikkia ja musiikista keskittyen mieluiten luovan tekijyyden ja elävän monimuotoisuuden nykyaikaisiin ilmiöihin. Hartikainen valmistee taiteellista tohtorintutkintoa Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa.*

Härskit hälyt

Jarkko Hartikainen
.....

Oli ympäristömme kuinka härski, villi tai ennakoimaton tahansa, haluamme suojella taidenautintoamme turmelukselta. Arvokkaana kuultavaa perinnettä, esimerkiksi mestaritaiteilijoiden välittämää 'hiljaista tietoa', ei sovi häiritä asiaan liittymättömällä hälyllä. Olen sekä aiheuttanut skandaalin sävellykselläni että kokenut ällötystä kollegani kantaesityksessä. Mikäpä siinä – lauetessaan tällainen reaktio kun paljastaa kiinnostavasti kavahtajan omat ennakkoehdot taiteelliselle onnistumiselle.

Olin vuonna 2008 mukana sävellysohjelmoijille suunnatulla runo-analyysikurssilla, jonka jatkoprosjektina pääsi luomaan yhteisteoksen elävän runoilijan kanssa. Tehtävänannon mukaan säveltäjät valitsisivat kukin jonkin paikan Helsingissä runoilijan lähtökohdaksi. Tämän jälkeen yhteistyötä tehtäisiin tarvittaessa tiiviistikin musiikin ja tekstin parissa. Lopputuloksena syntyisi kuoroteos konserttisaliin. Yhteistyökumppaniani oli juuri esikoiskokoelmansa julkaissut ja sillä pian Helsingin Sanomien kirjallisuuspalkinnon pokannut Henriikka Tavi, itsekin kuorolaulun harrastaja. Runoilijana Tavi on kokeileva taiteilija, jonka mielikuvituksellinen tapa pilkkoa kieltä äänneiksi ja merkeiksi on omiaan herättämään säveltäjän kiinnostuksen. Itse olin kiinnostunut nimenomaan soittomusiikin äänentuottotapojen moninaisuudesta, mutta kuoro voisi tarjota vastapainoa. Kuvailin runoilijalle, millaiset ihmisen tuottamat äänneet kutkuttavat minua säveltäjänä. ”Ei vokaalimusiikkia ilman konsonanttimusiikkia”, totesin pilke silmäkulmassa. Korviani hivelee äänen rosoisesti elävä kitkaisuus ja vuotoisuus, eli ihmisen artikulaation piirissä frikatiivit, sibilantit, hengitys...

Paikaksi valitsin yhdenvertaisuuden nimissä jotain mahdollisimman kirjavaa, jotta runoilijan mielikuvitukselle jäisi mahdollisimman paljon valittavaa. Päädyin niin kutsuttuun Kurvin alueeseen Sörnäisissä. Paljastui, että Tavi oli aiemmin asunut alueella, joten hänellä oli siihen henkilökohtainen kokemuksellinen suhde. Paikan rosoinen äänimaisema oli kuulunut etenkin kesäisin aina sänkyyn ja yölliseksi häiriöksi asti. Runo valmistuikin helposti: idea oli syntynyt Tavin pyöräillessä ensitapaami-

sestamme kotiinsa Kruununhakaan, ja vain muutamaa tuntia myöhemmin sähköpostissani odotti valmis teksti, ”Hässäkkä.doc”.

Runoilija oli täsmentänyt tekstinsä äänteellisyyttä perusteellisesti eri fontein, ilmaisuohjein ja sekä roomalaisia että kyrillisiä aakkosia käyttäen. S-äännettä oli eri tavoin kirjoitettuna sekä sammaltavaa että suhisevaa. Lisäksi oli kiljuntaa, määkivää ja nenässä olevasti tunkkaista puhetta, paineisesti vuotavaa ”pelkkää hoota” sekä itseään surkutteleva, monotonisesti huuteleva hahmo. Mukana oli myös muuten särkynyt, mutta rinnassa resonoinva ”viskibasso” sekä isoin kirjaimin kirjoitettu ”asiallisesti komentava puhe”. Runo oli äänteellisesti ja kompositorisesti herkullinen – sen pystyi esittämään teatterina, joka käytännössä ohjasi itse itsensä. Runo oli täynnä paikallisväriä suorastaan dokumentaarisella tarkkuudella, kyseessä kun oli sekavien kadunihmisten polyfoninen keskustelu säätämisineen ja ärräpäineen. Merkityssisällössä ja sanomisen tavassa kuului sensuroimatta autenttinen nykypäivä: 26 vittu-sanaa, kaksi paskaa ja kaksi perkelettä sekä päihdeongelmaisuuksien ja huonosuuteen liittyvää huorittelua, tappo- ja erouhkauksia, pahanolonkuvausta ja surkeita avunpyyntöjä.

Sanastoa ja tematiikkaa aikani nikoteltuani kävin kollegoiden ja opettajien rohkaisusta sävellystyöhön. Loin runoilijan foneettisesti määriteltujen äänihahmojen eroavaisuudelle rinnasteisen harmonioiden maailman ja yhdistin nämä itseään heterofonisesti kaiuttavaksi ja foneettisesti resonoivaksi kuorosatsiksi. Jokainen eri tavoin särkynyt ääni siis rakennetaan kuoroäänten foneettisia, harmonisia ja rekisterillisiä keinoja yhdistellen: esimerkiksi kohisevan h-äänteen, korkean vihellyksen ja rinnakkaisissa sekunti-intervalleissa kulkevan melodian muodostamassa aggregaatissa. Runon rakenne kuullaan kompositiossani tiivistettynä ensin pelkästään tämänkaltaisissa yksittäisissä tavuissa ja soinneissa, ja vasta kun tämä ”sointukierto” toistuu chaconnen tavoin, tulee mukaan runoilijan teksti, semanttinen taso. Rajuimman ja sävellyksellisesti vaikeimman lauseen ”Tunge Же uloshteeshta rushkea ЖормеЖи / witun vittuush ja jatkaa nii tulee hyvä mieli [...]” pilkoin häveliäästi yksittäisiksi äänneiksi eri kuoroäänille, hieman pistesarjallisuuden tapaan. Frankfurtissa lopulta valmistuneesta sävellyksestä – Ж (2008) – tuli mielestäni onnistunut ja kaunis, tasapainoinen kokonaisuus. Siellä opettajani Beat Furrer ja Pierluigi Billone olivat innoissaan, vaikka *ad hoc* -saksannokseni tekstistä tuskin tavoitti kaikkia eri sävyjä: ”vittu maeae – das ist fantastisch!”, he riemuitsivat.

Suomeen harjoituksia varten matkustettuani sain matkalla tekstiviestillä tiedon ”hieman kireästä tunnelmasta” suhteessa sävellykseeni. Minua

toistakymmentä vuotta vanhempi kuorolainen syytti teostamme ”eräiden ihmisten 24/7-kärsimyksen viihteellistämisestä” (nuorilla laulajilla oli hauskaa harjoituksissa). Väitettiin vieläpä tämän ”viihteen” olevan sopimatonta, koska mukana oli paljon alaikäisiä. Esitys kuitenkin järjestyi, ilman tätä laulajaa. Puolustukseni oli: taide käsittelee todellisuuttamme, ja minusta yksikään teoksessa esiintyvä ääni ei voi olla kielletty konserttisalissa – aivan kuten ei sen ulkopuolellakaan. Kuulin kiertoteitse sähköposteissa käydystä väännöstä, johon jopa sävellysopettajanikin oli vedetty mukaan. Oli itsestään selvää, ettei tekstiä painettu käsiohjelmaan; itse en halunnut pilata chaconnemaisen komposition yllätystä, ja konsertin järjestäjillä oli varmasti omat syynsä. Koin itseni hieman ulkopuoliseksi: konserttituottajaan ei saanut puheyhteyttä vapaalippuasioissa, ja konsertin jälkeen koin uusiin kanssaopiskelijoihin tutustumisen aikaisempaa vaikeammaksi. Myöhemmin eräs heistä kertoi ensivaikutelmansa minusta olleen varsin raju. Kuoroteoksemme henkilöityi siis minuun, tekstinsä kautta – tekstin, jonka tekoon en osallistunut kuin toivomalla Sörkassa *hälyjä*. Olisiko tämä sana inspiroinut runoilijaa?

Sittemmin olen opiskellut hälyn historiaa. Se juontuu teollisesta urbanisaatiosta, jonka sointiväreiltään kirjavassa äänimaisemassa italia-laistaiteilija Luigi Russolo kuuli inspiroivaa edistyksellisyyttä; hän ideoi kokonaan uudenlaista hälysoittimin tuotettua musiikkia 11.3.1913 päivätyssä tekstissään ”Hälyjen taide – futuristinen manifesti” (Russolo 2018 [1916]). Nykyymmärryksessämme ’häly’ ei ole objektiivinen fakta tai määre, vaan suhteessa sekä aistihavaintoon että yksilön kulttuurisidonnaisiin oletuksiin. Tietyt äänet tuomitaan hälyksi. Hälyisä äänilähde tulkitaan vaistomaisesti uhkaavaksi, jopa vaaralliseksi suhteessa havait-sijaan. Se on kontrollimme ulottumattomissa, jotain mihin meidät pakotetaan reagoimaan. Koska reaktio on opittu luonnollinen puolustusreaktio, on häly aina toiseutta ja jotain ulkopuolista. Vieraat kulttuurit ja kielet koetaan tutkimusten mukaan todellista äänenvoimakkuuttaan voimakkaampina ja ärsyttävinä – jopa käytännössä äänetön viittomakie-li! (Hegarty 2007, 3–4.) Tämä jännittävyys sekä erilaisten rajojen paljas-tuminen kiehtovat minua taiteilijana.

Häly on aina jotain ”liikaa” suhteessa vallitsevaan kulttuurisidonnai-seen soinnilliseen kehikkoon, tai ikään kuin äänen ”likaa”. Julia Kriste-van abjektiteorian (Kristeva 1982 [1980], 1–4) mukaan pikkulapsi alkaa itsenäistyessään kokea inhoa ja kauhua vastenmielisen ilmestyessä tut-tuun ja turvalliseen. Aluksi lapsi torjuu muodostuvaa minuuttaan rajoit-tavan äidin ruumiin ja myöhemmin inhoaa kaikkea sellaista, joka uhkaa puhtaata ja selväpiirteisen minuuden rajoja epämääräisellä likaisuudel-

laan (esim. oksennus, ulosteet). Koska korvia ei voi kytkeä pois päältä siten kuin silmät suljetaan, on aistimellisesti ja epärationaalisina koettujen hälyäänten kuuleminen aina erityisellä tavalla alttiina olemista. Kulttuurisesti negatiivisena, epähaluttuna ja toisena koettu häly osoittaaakin sosiaalisen järjestäytymisen rajat: kadulla sivukorvalla kuullut likaiset jutut pöyristyttävät klassisen musiikin konserttisalin arvokkaassa keskittyneisyydessä härskiydellään.

Häly määrittää vastakohtansa: musiikin, viestin, kauneuden, lain, hyvyyden... Jacques Attalin (1985, 23) mukaan musiikki on luonut järjestyksen rituaalimenojen raakuuksien hälylle, aivan kuten teurastamot on perinteisesti siirretty kaupungin laitamille. Attalin mukaan musiikki muokkaa vapaata 'luonnontilaa' kulttuuriksi kesyttämällä ja ritualisoidulla sen. Näin ollen kaikkein musiikillisimmatkin luonnonäänet ovat hälyjä ihmisen musiikin esittämisen näkökulmasta (ibid.). Kuten Salomé Voegelin (2010, 44) huomauttaa, jopa naapurin liian kovaa soittama musiikki on hälyä siitä häiriintyvälle ja sen vieraaksi tai huonon maun osoitukseksi kokevalle, oli itse musiikki kuinka klassista tai yleisesti hyväksyttyä hyvänsä. Samalla kyseessä saattaa olla naapurin häveliäs suojautuminen "omien hälyjensä suojiin", sillä peittäähän voimakkaampi ääni alleen heikommat ja intiimimmät. Silloin kun häly ei määrittele vastakohtaansa, se on prosessi. Musiikissa tämä prosessi on onneksi kesken, koska musiikki ei ole pysähtynyt käsite tai määritelmä, vaan elävä osa kulttuuriamme. "Yhteiskunnan hälyt ovat edellä sen kuvallisia ja materiaalisia konflikteja", väittää Attali (1985, 11).

Musiikki inhimillisenä aktiviteettina luonnollisesti heijastelee sitä aikaa, jossa se syntyy. "On kuin hälymusiikki eläisi 1900-luvun alun traumaa soiden yhteisöllisyyden ja suvaitsevaisuuden seurauksia", kirjoittaa Voegelin (2010, 43). Tällä hän tarkoittaa, että 'hälyn' käsitteen tuottaneen teknologisen ja sosiaalisen kehityksen objektiiviset vaikutukset tunnustetaan, samoin kuin hälykokemuksen paljastamat kipupisteet. Hegartyn (2007, 5) mukaan hälyn kohtaamisessa "kiinnostavin seikka on hallitun kuuntelun menettäminen, epäonnistuminen kuuntelun perinpohjaisuudessa – vaikkakin tämä olisi vain hetkellistä". Douglas Kahn toteaa, että hälyt eivät kuitenkaan katoa, vaikka kaikki mahdolliset äänet olisivatkin musiikissa yhtä sallittuja. Kun konserttietiketti hiljentää yleisön musiikin nauttimisen tieltä, John Cagen teos *4'33* hiljentää tieltään myös esittäjän ja musiikin itsensä, jolloin kuultaville jää vain ympäristön ennakoimaton musiikillisuus. Teoksen onnistuneisuus onkin lopulta suhteessa ainoastaan jokaisen vastaanottajan yksilöllisiin käsityksiin musiikillisesta onnistumisesta ja epäonnistumisesta. (Kahn 1999, 162–166.) Häly koetaankin

nykypäivänä yksityisesti ja yksilöllisesti eikä enää massaliikkeenä, Voegelinin (2010, 43) sanoin hälyn ”pudottaessa kuunteluni jaloilleen ja naula-
tessa minut oman kuulemiseni paikkaan”.

*Leikkiä, säädyttömyyttä, ruumiillista tunkeutumista –
näinkö taidetta syntyy?*

Kymmenen vuotta kuorohässäkän jälkeen teen säveltäjänä taiteellista jatkotutkintoa äänentuoton esityksessä elävästä materiaalisuudesta, konkreettisuudesta, kehollisuudesta, hälyistä ja ilmaisukeinojen laajentamisesta. Työtä on vaikea rahoittaa. Populäärimusiikin ”raspikurkkujen” tutkimuksessa lähes kliseisen yleinen, ja pitkälti väärinymmärretty, Roland Barthesin (1977 [1972]) luoma *grain de la voix* -käsite kiinnostaa ja resonoi. Se päättyy ensimmäisenä jatkotutkintoteoksenani valmistuvan *Studies on Empathy* -sävellyksen (2016) käsiohjelmatekstiinkin kontekstina ensisijaisesti äänen materiaalisuuden kautta tehdyille sävellyksellisille valinnoille. Fokuksessa on konkreettinen keho tai materia soivassa äänessä. Opin kuitenkin pian Anne Kauppalalta, että *grain de la voix* liittyy välittömästi kieleen. Opinnoissani etenen Julia Kristevan kielen musiikillisuuden käsitteestä ’genoteksti’ Barthesin laulettuun kielen materiaalisuuden käsitteen ’genolaulu’ kautta omiin pohdintoihini soitinmusiikissa – olisiko se *genosointia* tai *genosointoa*? (Vrt. Barthes 1977 [1972], 179–189.)

Tämä äänentuoton konkreettinen ruumiillisuus on ilmeisesti (ainakin ollut) jonkinasteinen kulttuurinen tabu, kuten luen Laura Wahlforsin *Muusikon kumousliikkeistä* (2013) Barthesin termin suomennoksen jäljillä. Lawrence Kramer (1995, 60) kirjoittaa ahdistuksesta, jota äänen ja esittäjän ruumiin liittäminen toisiinsa voi aiheuttaa. Suzanne Cusickin (1998 [1994], 17, 26n13) mukaan tätä seikkaa vältellään, mikä saattaisi liittyä kulttuuriseen synnytyksaktia koskevaan kauhuun, johon esiintyvien muusikoiden työn konkreettinen kehollisuus saattaa intuitiivisesti assosioitua. Barthesille tällainen konkreettista kehollisuutta liikaa paljastava ääni on epädiskreettiä, äänen kautta kehon sisälle sen salaisuuksiin ”näkemistä” eli eräänlaista endoskopiaa (ks. Wahlfors 2013, 82–84).¹ M-mitä?!

¹ Kyseessä on Barthesin erään radiotoimittajan ”sylkipitoista” ääntä koskeva päiväkirjamerkintä, joka on julkaistu näyttelykatalogissa *R/B Roland Barthes. Exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 2, 27 novembre 2002 – 10 mars 2003*, toim. M. Alphant & N. Léger. 178–185. Paris: Seuil, Éditions du Centre Pompidou & IMEC.

Samanlaista käsitystä edustaa jopa Arnold Schönberg. Hän oli mukana atonaalisen musiikin vallankumouksessa ja tunnusti, että taide voisi ajautua kauas perinteisestä kauneuskäsityksestä – mutta karsasti hälyä. ”Luontoa on pakotettava, muuten emme saa siitä otetta, tai muuten, mikäli antaa sävelten mennä niin kuin ne tahtovat, ei tuloksena ole kuin lasten leikkiä, sähköisiä kokeiluja seljanmarjoilla, kelkkailua tai jotain senkaltaista”, Schönberg kirjoitti vuonna 1950 (Schönberg 1975, 253).

Miksi uhkaava ulkopuolisuus, kehollinen synnyttäminen ja jopa lasten leikit näin painokkaasti rajataan luovan toiminnan nimeltä ’musiikki’ ulkopuolelle? Ennakkoluulottomat, pidäkkeettömästi uteliaat lapsethan ovat mitä luovimpia ihmisiä! Kasvatustieteellisen nykykonsensuksen mukaan synnynnäisestä luovuudesta lähinnä opitaan pois iän ja koulutuksen myötä. Onko musiikki syystä tai toisesta päädytty pitämään miesten hallitseman elämänpiirin puitteissa? Puhtaiden säveltasojen abstraktina avaruutena, jota eivät todellisuuden häiritsevät materiaaliset (*mater* = äiti) ennakoimattomuudet tai perhe-elämä häiritse? ”Luuletteko, että ajattelen surkeaa viuluanne, kun henki puhuttelee minua”, toteisi jo Beethovenkin vaikeaa stemmaa valittavalle viulistille (Indorf 2004, 33). Luonto ja sen materiaalit on säveltäessä pakotettava ”musikaaliseen” muottiin kuin laasti rakennustöissä. Tiilenvalu taas on taiteen malliksi kummallisen ulkokohtaista, suorastaan teollista puuhaa – ellei sitten itse mene muotin sisään, kuten Gilbert Simondon ehdottaa (ks. Köhl 2015, 5).² Vaikka hiekkakakkujen teko on hiekkalaatikkoleikkien ikään kuin virallinen kehikko, luovat lapset etenevät siitä mitä mielikuvituksellisimpiin tapahtumiin.

Materiaalia mitenkään pakottamaton kokeellinen työskentely ja ajatus taiteesta leikkikenttänä alkoi jo Schönbergin kirjoituksen aikoihin 1950-luvulla heräillä, esimerkiksi aikansa globaalistuvaan avantgardeen vastanneessa Japanissa, kuten kirjasta *Gutai: Splendid Playground* (2013) olen inspiroituneena lukenut. Gutai-kuvataideryhmä halusi tasapainottaa hengen ja materian (japanin kielen ’gutai’ viittaa ruumiillistumiseen ja konkreettisuuteen). Gutai-manifestissa vuodelta 1956 julistetaan, kuinka ”yksilön luonne ja valittu aineellisuus yhdistyvät toisiinsa”, jolloin ”eteemme avautuu aiemmin tuntematon, näkemätön ja kokematon tila” ja ”materiaalin uuden elämän löytyminen nostattaa ilmoille mahtavan huudahduksen aineessa itsessään” (Tiampo & Munroe 2013, 18–19). Kyseessä on aineellisen luonnon arvostava kuuntelu – ei siis lopulta

² Köhl viittaa Gilbert Simondonin (2005) teokseen *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Million, s. 46.

kauhean mullistavaa? Ei ainakaan pitäisi olla, etenkin nyt ekokriisin aikakaudella.

Silti vaikkapa epästabiliinien susiäänien manaaminen jousisoittimista koetaan aluksi epämieluisena, kehossa tuntuvaan kipuun assosioituvana: ruumiillista empatiaa ei-inhimillistä ainesta kohtaan. Empatiaan keskittyneillä Kuvataideakatemian Tutkimuspäivillä 2017 alkuun säikähtyneiden, vain vähän nykytaidemusiikkia aiemmin kohdanneiden kuulijoiden kommentit susisävelen ympärille kehkeytyvästä jatkotutkintosävellyksestäni *EMBODIED: Violin Solo* (2018) olivat lopulta vapauttavia, vapautuneita. Itse ajattelen viulun kopan ominaisresonanssin käyttäytymisen kuulostelun olevan enemmän Gutain peräänkuuluttamaa tasapainoilua ihmisen ja luonnonmateriaalin välillä kuin vaikkapa säädyttömiä synnytyskipuja, lapsekasta leikkiä laitteen tyyppivialla tai jonkinlaista anatomista tunkeutumista.

Se että viulun tapauksessa kyseinen puun ominaisuus, karhea ominaisresonanssi, on perinteisesti karsastettu ilmiö, joka on vieläpä nimetty uhkaavan villipedon mukaan, kertonee tämänkaltaisen äänen ja ilmiön hälyksi toiseuttaneen kulttuurin luontosuhteesta. Nähdäkseni koko asian juuret ovat modernin filosofian isän René Descartesin kuuluisassa lauseessa ”Ajattelen, siis olen” (1637), jossa ajatus tai ajatteleva osa (*res cogitans*) omahyväistyy laajennukseksi (*res extensa*) kokemansa ruumiillisuuden yläpuolelle. Tällä ajatuksellisella laajentamisella ihminen on teollistumisen kiihdyttämänä tavannut suhtautua lopulta kaikkiin ’toisiinsa’ häpeilemättä äiti luontoa hyväksikäyttäen, elämän diversiteetin kannalta katastrofaalisin seurauksin. Tapojemme ja koko kulttuurimme uudelleenharmonisoituminen heikointa ja uhanalaisinta osaa kuuntelevaksi elinvoimaiseksi ekosysteemiksi tulee tavalla tai toisella tapahtumaan, mikäli ilmastokriisi ei jää viimeisemmeksi. Siivottomasti hälisevien päihdeongelmaisten ääni lienee yksi tällainen heikko lenkki helsinkiläisen kaupunkiympäristön yhteiskunnallisessa kontekstissa.

”Taide on aina tapojen asia”, toteaa Jean-Luc Nancy (1996 [1994], 26) esseessään ”Miksi on monia taiteita eikä vain yksi?” viitaten sekä taiteenlajien erilaisiin tekniikoihin että ajassa elävään tapakulttuuriin – sanojen *ars* ja *Art* etymologiasta paljastuvaan artikulointiin eli ilmaisun tapoihin. Konseptuaaliseen konserttimusiikkiin ja nykyaikaiseen internetlähtöiseen monimediaalisuuteen keskittynyt säveltäjä Johannes Kreidler pääsi yllättämään seksuaaliseen tapakulttuuriin liittyvien tabujen osalta videoteoksellaan *Film 3* (2018), joka oli Darmstadtin nykymusiikin kesäkurssien tilaus *Série Rose* -konserttiin 24.7.2018. Joukko tuttuja nykyaidemuusikoita, mukana myös säveltäjä itse, esiintyi K-18-videolla erilaisissa

meemimäisissä videoklippiasetelmissa – alasti. Esimerkiksi trumpettisti Paul Hübner joutui soittamaan soitintaan useammassa kuin yhdessä mielessä seisoen. Erityisen provokatiivinen oli kohta, jossa Kreidler soitti peruukki päässä syntetisaattorilla Bachin *Kunst der Fugea* (Contrapunctus X) samalla vähän kuin johtaen soittoaan vaappuvalla erektiollaan. Muiden kuolevaisten yläpuolelle nostetun barokkisäveltäjän nerokulttia, pyhyttä ja siveellisyyttä töytäisevä kohtaus jäi mieleen konkreettisuudellaan. Ällötti. Törmäsin kai johonkin omaan tabuuni: ihailtu kollega ja kaveri itsensäpaljastajana, toki taideteoksen kontekstissa, mutta kuitenkin. Olisin kenties kavahtanut vähemmän, jos tilalla olisi ollut tuntematon ammattinäyttelijä tuttujen muusikoiden sijaan; tunteessani oli varmasti mukana myös myötähäpeää. Pokkaamaan Kreidler, joka piti Darmstadtissa nykymusiikkikonserttien aplodeja vastustavan luennonkin, ei esityksen jälkeen tullut.

Tekikö Kreidler kuitenkin vain työtään? Ajatteliko hän, että tänne nykyaikamusiikki on menossa ja että tällaiselle provokaatiolle on tilausta? ”Jonkun se työ oli tehtävä, eikä kukaan muu ollut halukas, joten minä sen päädyin tekemään”, kuten Schönbergkin totesi aikoinaan (Schönberg 1975, 104). Oliko *Film 3* eräänlainen myyttisen Pan-hahmon nykyaikainen meemiesitys perikonservatiivisen länsimaisen taidemusiikin tabut rohkean monikerroksisesti rikkoen? (Yksi seksuaalisesti aktiivisen, villin luonnon huilua soittavan Pan-jumalan kuvallinen tunnusmerkki on fallos; etymologiansa siitä juontaa niin panseksuaalisuus kuin vaikkapa paniikki.) Johannes Kreidler tuli juttelemaan pari päivää myöhemmin, yhden kurssilaisten ulkoilmaesityksen jälkeen. Välimme olivat tavanomaista viileämmät. ”Toivottavasti sait hyvää *inputtia*”, hän totesi. En viitsinyt ottaa puheeksi hänen teostaan, kun tunnemuistot siitä olivat vielä niin raat; asiasta vaiettiin jotenkin yhteisymmärryksessä. Muistui mieleen sekä aikaisempi Henriikka Tavin sanoittama kiroileva kuorosävellykseni että sen aiheuttama kohu. ”Tein vain työtäni.”

Muistui mieleen myös Kreidlerin aiempi soittimientuhoamisprovokaatio SWR-orkesterifuusion ajoilta Donaueschingenin musiikkipäiviltä 2012, josta kirjoitin raportin verkkojulkaisu *Amfioniinkin* (Hartikainen 2012). Hän rynnisti konsertin alkaessa lavalle, satoi orkesterista nappamansa viulun ja sellon kielistään ristiksi yhteen ja hyppi tämän ”luonnotoman fuusion requiemini” päällä soittimet säpäleiksi murskaten. Silloin sain hyvää ”inputtia”. Kreidler, jonka habitusta on verrattu punklaulaja Johnny Rotteniin (Ross 2012), nimittäin kertoi tästä viulu-sello-tempusta myöhemmin. Hän todellakin ”joutui” sen tekemään. Se oli tilattu esitys. Sattui selkään, kun ammattitaito sellopainiin puuttui, mikä harmitti eni-

ten. Olikohan tässä jossain mielessä samoin. Kreidlerin työminä esiintyy. Festivaali tilaa provokaation ollakseen näkyvämpi mediassa, jossa puolestaan kulttuuritoimitus haluaa tehdä jutun jopa pääuutisiin asti. Kreidlerilla on jo CV:tä, hän on ”merkittävä”. Näin taas tämä mediatalo tulee osoittaneeksi taitonsa provokatiivisten aiheiden nostossa moninlaisista lähteistä. Darmstadt halusi osoittaa edelläkävijyytensä tarttumalla tabuun ja Kreidler sai keikan, koska on uhrautunut ennenkin – ja jälki on ollut vahvaa. Toki tilaus kuin tilaus on aina lopulliselta toteutukseltaan tekijän oma valinta, enkä tiedä tarkasti millaisten vaiheiden kautta *Film 3* syntyi. Ideoitaan anteliaasti ilmoille heittelevä, aikaansa seuraava työnarkomaani Johannes Kreidler on periksiantamaton, taitava, älykäs ja kiinnostava taiteilija, jonka teokset eivät jätä välinpitämättömäksi vaan nostattavat monenlaisia ajatuksia ja tunteita minussa kuten vain ajankohdaisiin nykyaikoihin voi tehdä – ne siis koskettavat.

Jos ajatellaan taiteita aistien kautta, kosketus – paradigmaattinen aisti jo biologisten aistielimien näkökulmasta – ei kuitenkaan ole edennyt omaksi taiteenlajikseen asti, vaan enemmänkin loistaa poissaolollaan. Poikkeuksena tulee mieleen tanskalaiskollegani Jeppe Ernstin *Rekviem* (2013), jossa alastonta hahmoa sivellään esityksessä. Ernstille musiikin perustana ei ole ääni vaan liike. Historiasta tietysti löytyy *Jumalan teatteri* ja kaikki epähygieeniset ulostejutut. Klarinetisti Richard Haynesin näyttämöllinen *Listen, my secret fetish* (2008–10) on neljään eri seksuaalifeittisiin keskittyvän tilaussävellyksen kuvaelma, joissa yhdessä klarinetisti soittaa kiertoahjelmalla ja virtsaa alushousuihinsa yhtä aikaa ja toisessa esiintyy kankaan takana pelkkään penisrenkaaseen pukeutuneena varjokuvana.

Varmasti musiikilla ja seksuaalisuudella jokin vahva yhteys on, veiteen piirretty viiva, ja tämä viiva on aikojen kuluessa siirtynyt eri kohtiin. Kaksijalkaisten ihmisapinoiden evoluutiossa musiikilla on ollut paikkansa paitsi kommunikaatiossa ja ryhmäytymisessä, myös suvunjatkamisessa siinä vaiheessa, kun kumppanin fyysiset attribuutit eivät enää ole olleet ratkaisevia seksuaalisesti puolustuskykyisten naaraiden tekemisissä parivalinnoissa (Mithen 2005, 176–191). Nykyihmisinä haluamme kuitenkin lopulta aina säilyttää tietyn etäisyyden musiikin ja seksuaalisuuden välillä. Viime kädessä tästä kielii jo se, että puhumme niistä eri sanoilla ja käsitteillä – silloin kun näissä aktiviteeteissa sanallistamisen tarvetta ylipäänsä esiintyy.

Taiteessa ja taiteena hävytön on kuitenkin aina jollain tavalla flirttailevaa, vaikka se kuinka konkreettisesti koskettaisi vallitsevien tabujen kipupisteitä. Seksuaalisuuden termein se on korkeintaan eroottista por-

nografinen sijaan. Lainaan lopuksi Jean-Luc Nancya edellä mainitusta esseestä:

Ja juuri niin kuin seksuaalisuudessa lopullinen ”laukeaminen” [final ”discharge”] purkaa eroottisen kiihottumisen, niin myös estetiikassa vieteille myönnetty tyydytys ei ole enää esteettistä (Nancy 1996 [1994], 15).

Lähteet

Attali, Jacques. 1985. *Noise. The Political Economy of Music*. Käänt. Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.

Barthes, Roland. 1977 [1972]. ”The grain of the voice”. [”Le grain de la voix”] Teoksessa *Image, Music, Text*, toim. ja käänt. Simon Heath. New York, NY: Hill & Wang.

Cusick, Suzanne. 1998 [1994]. ”Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/body Problem”. Teoksessa *Music/Ideology. Resisting the Aesthetic*, toim. Adam Krims. 37–55. Amsterdam: G + B Arts.

Hartikainen, Jarkko. 2012. ”Reportaasi: protesteja ja sähköistynyttä tunnelmaa eteläisessä Saksassa”. *Amfion* 29.10.2012. Tark. 27.7.2021. <http://www.amfion.fi/reportaasi-protesteja-ja-sahkoistynyttä-tunnelmaa-etelaisessa-saksassa/>

Hegarty, Paul. 2007. *Noise/Music. A History*. New York, NY & London: Continuum.

Hörl, Erich. 2015. ”The Technological Condition”. Käänt. Anthony Enns. *Parrhesia* 22: 1–15.

Indorf, Gerd. 2004. *Beethovens Streichquartette. Kulturgesichtliche Aspekte und Werkinterpretation*. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Kahn, Douglas. 1999. *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA & London: The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/5030.001.0001>

Kramer, Lawrence. 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, LA & London: University of California Press.

Kristeva, Julia. 1982 [1980]. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. [Pouvoirs de l'horreur] Käänt. Leon S. Roudiez. New York, NY: Columbia University Press.

Mithen, Steven. 2005. *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Nancy, Jean-Luc. 1996 [1994]. *The Muses*. [Les Muses] Käänt. Peggy Kamuf. Stanford, CA: Stanford University Press.

Ross, Alex. 2012. ”Blunt Instruments. Young European Composers Go to Extremes in Donaueschingen”. *The New Yorker*, Nov. 4, 2012. Tark. 27.7.2021. <https://www.newyorker.com/magazine/2012/11/12/blunt-instruments>

Russolo, Luigi. 2018 [1916]. *Hälyjen taide*. Käänt. Tanja Tiekso. Helsinki: Tutkijaliitto.

Schönberg, Arnold. 1975. *Style and Idea. Selected Writings*. Käänt. Leo Black & Dika Newlin, toim. Leonard Stein. London: Faber & Faber.

Tiampo, Ming ja Alexandra Munroe, toim. 2013. *Gutai: Splendid Playground*. New York, NY: Guggenheim Museum Publications.

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

Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. New York, NY & London: Continuum.