

IRONIAN KEHOLLINEN RETORIikka – HISTORIALLISTEN ESITTÄMISKÄYTÄNTÖJEN KEHOLLISTA TUTKIMUSTA

Assi Karttunen

Sibelius-Akatemia, DocMus
assi.karttunen@siba.fi

Tiivistelmä

Kun barokin laulumusiikin esittäjänä tutkin retoriikan *actiota* (ääni, ele, ilme, asento, liike) osana muusikko-tutkijan tutkimushankettani, pyrin työssäni yhdistämään toisaalta esittämiskäytäntöjen tutkimusta ja toisaalta fenomenologista lähestymistapaa, jossa huomio on kehollisessa kokemuksessa. Hanketta voisi kutsua historiallisten esittämiskäytäntöjen keholliseksi tutkimukseksi. Monitieteellisen ja menetelmällisen tutkimuksen aihe on ajankohtainen, koska se liittyy laajaan historiallisesti tiedostavan esittäjän emansipaatiota käsittelevään keskusteluun.¹

Musiikillisen retoriikan muodoista itse *actiota* on tutkittu vähemmän verrattuna notaation retoristen ilmiöiden tutkimiseen. Jotta aihetta voisi tutkia, on ymmärrettävä kohteen luonne kehollisena, tilallisena ja ajallisena ilmiönä. Retoriikan *action* harjoittaminen sekä rikastaa että muuntaa barokkimusiikin esittämiskäytäntöjä, suhdettamme rekonstruktioon ja käsitystä omasta muusikon roolistamme tämän musiikin äärellä.

Artikkelissani käytän tutkimusesimerkkinä André-Joseph Exaudet'n säveltämään menuettiin laulettua tuntemattoman kirjoittajan arkkiveisua *La Guillotine* (1789), joka on ilmiönä monitasoisen kehollisen ironian läpäisemä. Tutkin esitetyn *La Guillotinen* kehollista ironiaa ja retorisia tehokeinoja, kuten anti-teesiä, *ciconiaa* ja *épimonea*.

Mukana on myös video baritoni Teppo Lampelan ja Elysiönin kedot -työryhmän esittämästä *La Guillotinen* ja kuvaus arkkiveisun esityksestä, jossa ironia kehollistuu retoristen tasojen sisäistämisen kautta. Käyn läpi retorisen ironian historiallisia kuvauksia ja kuvaan niiden ilmenemistä omasta basso continuo soittajan, kamarimuusikon, intersubjektin ja korrepetiittorin näkökulmastani.

Asiasanat: Kehollisuus, musiikin retoriikka, historiallisesti tiedostava esittäminen

¹ Tutkimushanke *Ääni, ele, ilme, liike – retoriikan actio laulumusiikin esittäjän kehossa* (Työryhmä Karttunen, Assi MuT ja Järviö Päivi MuT, Sibelius-Akatemia, DocMus tohtorikoulu, tutkimushanke)

1. Rekonstruktion ironia

Barokkimusiikin historiallisesti tiedostavaan esittämiseen liittyy kosolti tilanteita, joissa rekonstruktioon viittaavan ja toisaalta myös nykyhetkessä elävän esityksen elementtien välinen tasapaino ja keskinäinen vuorovaikutus pitää yhä uudestaan saattaa arvioinnin kohteeksi. Tähän jatkuvaan uudelleen-arviointiin liittyy myös herkullista ironiaa. Peter Walls kirjoittaa, kuinka historiallisesti tiedostavan esittämisen sisäinen rekonstruktioarve on itse asiassa valikoivaa ja valikoimisen syyt voivat olla muitakin kuin taiteellisia. Miksi emme esimerkiksi vaadi kastroatteja ooppera-lavoille? Koska emme hyväksy kastrointia, oli se sitten historiallista tai ei. Naisäänien käyttäminen on useimmista meistä tyydyttävä ratkaisu, vaikka tiedämme, että niiden ohella kuuluisat kastroattilaulajat esiintyivät aikansa suurimpina tähtinä. Historiallisesti tiedostava esittäminen on siten pitänyt sisällään ja edistänyt myös esityskäytäntöjä, jotka eivät ole historiallisia. (Walls 2003, 71.)

Miksi sitten valita retoriikan *actio* tutkimuskohteeksi? Retoriikan *actiolla* tarkoitetaan äänen, eleen, asennon ja liikkeen ilmenemistä osana esitystä. Retoriikan *action* eri menetelmien harjoittaminen ja kokeileminen sekä rikastaa että muuntaa barokkimusiikin esittämiskäytäntöjä, suhdettamme rekonstruktioon ja käsitystä omasta muusikon roolistamme tämän musiikin äärellä. Musiikillisen retoriikan muodoista itse *actio* on ollut harvemmin tutkimuksen kohteena verrattuna notaation retoristen ilmiöiden tutkimiseen. Jotta aihetta voisi tutkia, on ymmärrettävä kohteen luonne kehollisena, tilallisena, ajallisena ja kokemuksellisenä ilmiönä. *Action* tutkiminen edellyttää myös käytännön muusikkoutta ja kykyä verbalisoida havaittuja, koettuja ja kehollistettuja prosesseja. Fenomenologia tarjoaa tähän monia käyttökelpoisia lähestymistapoja. Yksilön kokemuksen havainnoiminen muuttaa tapaamme lähestyä 1700-luvun retoriikan *actiota* käsittelevää aineistoa pelkästään jonkinlaisena ulkoapäin määräytyvänä sääntökokoelmana. Kyse ei olekaan aineistosta, joka otetaan haltuun yksiselitteisenä merkitysten sanakirjana tai en-

syklopediana, vaan prosessi, jonka kuluessa merkitykset rakentuvat retoristen tasojen sisäistämisen kautta.² Historiallisesti tiedostavaan esittämiseen usein liitetty rekonstruktio voi toimia osana tätä prosessia, välineenä ja ymmärtämisen menetelmänä.

Action tutkiminen on nyt ajankohtaisempaa kuin koskaan historiallisesti tiedostavan esittämisen uudistumistarpeen ja siihen liittyvän esiintyjän roolin emansipoitumisen seurauksena. Viime aikoina retoriikan *actiota* ovat käsitelleet seuraavat tutkijat. Sabine Chaouche *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes; de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)* vuodelta 2001 tarjoaa hyvän kokonaiskäsityksen ranskalaisen retoriikan *action* keskeisimmistä lähteistä, kuten myös hänen näyttelijäntutkimukseen keskittyvä toinen teoksensa samalta vuodelta *L'Art du comédien; Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Korvaamattoman tärkeitä teoksia ovat myös Patricia R. Ranumin *The Harmonic Orator* (2001) ja Elisabeth Le Guinin *Boccherini's Body* (2006). Itselleni erityisen tärkeäksi on tullut Joseph Roachin *The Player's passion – Studies in the science of acting* (1985) laajan aineistonsa ja myös Ranskan ulkopuolelle, muualle Eurooppaan, ulottuvan katsauksensa takia. Suomalaisen kollegani, Päivi Järviön, väitöskirja *Laulajan sprezzatura* (2011) tarjoaa italialaisen barokkimusiikin esittämiseen liittyvää sisäistynyttä ymmärrystä. Jed Wentzin *The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance* (2010) on arvokas myös käytännönläheisyytensä ja monipuolisen lähteaineistonsa vuoksi.³

² Miten retoriikan *action* käyttäminen eroaa sitten nykyopperan ilmaisukeinoista? Ei välttämättä mitenkään. Retoriikan *actionin* perehtyminen antaa kuitenkin laulajille työkaluja tekstin ja musiikin työstämiseen sekä siirtää vastuuta niiden tulokinnasta nimenomaan esiintyjän itsensä harteille.

³ Muita uusimpia retoriikan *actiota* käsitteleviä tutkimuksia ovat Angelica Goodden: *Actio and persuasion: Dramatic Performance in Eighteenth-century France* (1986), Dene Barnet: *The Art of gesture: the Practices and principles of 18th-century acting* (1987), Jacqueline Waerber: *Musique et geste en France de Lully à la Révolu-*

Kuvaan artikkelissani sitä, kuinka musiikin kehollinen ilmaisu kasvaa tekstin monien retoriikan tasojen sisäisestä ymmärryksestä. Olisiko mahdollista suhtautua lähdeaineistoon kutsuna prosessoida musiikkia ja tekstiä oman kehon kautta? Käyn läpi retorisen ironian historiallisia kuvauksia ja kuvaan niiden kehollista ilmenemistä omasta basso continuo soittajan, kamarimuusikon, intersubjektin ja korrepetiittorin näkökulmastani.

2. Ironian retoriikka

André-Joseph Exaudet'n säveltämään menuettiin laulettu anonyymien Ranskan Akatemian jäsenen kirjoittama arkkiveisu *La Guillotine* (1789) on ilmiönä monilla tasoilla ironian läpäisemä. Joseph-Ignace Guillotin (1738-1814) oli ranskalainen lääkäri, joka ehdotti *Assemblée Nationalelle* vuonna 1789 giljotiinin käyttämistä kuolemanrangaistuksien täytäntöönpanossa. Vaikka monissa lehdissä ylistettiin ehdotuksen humaaniutta (*Le Journal de Paris* 1.12. 1789) ja ehdotetun oikeuskäytännön kehittyneisyyttä (*Gazette de Paris* 4.12. 1789), se herätti myös ivallisia kommentteja erityisesti kuningasmielisten joukossa. *Le Journal Les Actes des Apôtres* julkaisi lopulta arkkiveisun *La Guillotine*, jossa ehdotetaan uudelle laitteelle nimeksi *guillotin* "la dénomination douce et coulante de guillotin", nasevasti aloitteentekijänsä nimen mukaan (Guérin 2012, www.histoirepassion.eu).

Tutkin seuraavaksi laulettua ja esitetyn *La Guillotinen* kehollista ironiaa retoriikan *actiota* valottavan lähdeaineiston valossa. Käyn ensin läpi traditionaalisen barokki-retoriikan kuvauksia ja pohdin seuraavaksi sitä, miten ironian retoriikka ilmenee minulle esityksessämme 16.4. 2011 Helsingin Balder-salissa, ensin konserttitilannetta omasta olo-kulmastani kuvaten, sitten tarkemmin ironian kehollisuuden kokemukseen keskittyen.

tion: etudes sur la musique, le theater et la danse (2009).



Kuva 1. La Guillotine –menuetin A-osan facsimile ja koreografia.

Ironia mainitaan retoriikan *actiota* koskevis- sa lähteissä puheen retorisenä kuviona, trooppina ja figurina. Ironia voi ilmetä monella retorisella tasolla samanaikaisesti aina äänensävyyn muunnoksesta, asentoihin, eleisiin ja liikkeisiin asti. Siten retorinen ironia on hedelmällinen esimerkki kuvaamaan retoriikan kehollista kokemista ja ilmaisemista.

Retoriikan traditiossa ironia määritellään sanottujen sanojen kirjaimellisen merkityksen kääntämiseksi päinvastaiseksi. Kuulija saadaan vakuuttuneeksi siitä, että kuvauksen kohteena oleva asia tai tilanne on luonteeltaan täysin päinvastainen kuin mitä kirjaimellisesti annetaan ymmärtää. Toisinaan ironian kuvaukset ovat hyvin konkreettisia. Ironinen äänensävy kuvataan laahaavaksi, tahallisen hitaaksi ja yksitoikkoiseksi. (Grimarest 1707, Chaouche 2001, 347.) Toisinaan ironia taas mielletään äänen pilkalliseksi hyökkäävyydeksi tai kovuudeksi. Ivaliseen äänensävyyn saatetaan myös liittää pään kääntyminen vasemmalle. (Bary 1679, Chaouche 2001, 225.)

La Guillotine -arkkiveisulle on tyyllisesti olennaista se, että valitun tanssimelodian tempo ja karakteri ovat ristiriidassa siihen sovitettujen sanojen kanssa. Juuri tämän ranskankielisen tekstin istuttaminen suhteellisen hitaaseen menuettiin tuo sanojen lausuntaan painajaismaista seikkaperäisyyttä. Erityisesti tämän kuulee tahdeissa 5-7 ja 25-26 (Ks. kuva 2.), joiden kahdeksasosakulut aiheuttavat niihin istutettuihin sanoihin eräänlaisen mittakaavavirheen. Jokainen tavu saa painon, joka on kielen normaalin, luontevan ääntämyksen kannalta puhetekninen tai lausunnallinen virhe. Kevyet painottomat tavut nakutetaan melodiaan samoin kuin painollisetkin tavut, jolloin sanat, kuten *impunement* (suomeksi rankaisematon) tai *exclusivement* (yksinomaan, poislukien) lausutaan tavalla, joka on liian hidas ja "väärällä" tavalla tasalaatuinen.

La Guillotine d'Es

Kuva 2. *La Guillotine* –menuetti kokonaisuudessaan.

Musiikin retorisenä kuviona tahdeissa 25-26 kyse on *multiplicatiosta*, jossa sävelkulku paloitellaan toistuviin ääniin, usein irtonaisiin staccatoihin (Bartel 1997, 332-333). Herkullisen ilkeäksi retorinen tyylikeino tulee, kun sanoissa samalla toistuvasti

viitataan sujuvuuteen; ripeään toimintaan, joilla tohtorit kollegionsa kesken ryhtyvät kehittämään uutta teloitusmenetelmää.

Menuetissa, jossa lauletaan teloituttamisen uusimmasta keksinnöstä, tekstin ja kuullun musiikin välille muodostuu tehokas antiteesi. Antiteesi musiikillisena retoriikkana kuvataan useissa lähteissä kahden hyvin erilaisen musiikillisen tekstuurin joko päällekkäiseksi tai peräkkäiseksi vastakkaisuudeksi (Bartel 1997, 197-200). *La Guillotine* -arkkiveisussa antiteesi muodostuu pikemminkin sanojen ja musiikin vastakohtaisuudesta. Ensinnäkin hienostuneisuuden ja rahvaanomaisuuden yhdistämisestä ja toisekseen ammatillisen osaamisen sekä julman laskelmoivuuden yhdistämisestä. Kolmas antiteesi muodostuu tekstissä mainitun kiireen, vauhdikkuuden ja ripeyden sekä musiikissa ilmenevän hitauden ja liioitellun seikkaperäisyyden aiheuttamien mittakaavavirheiden välille.

Myös äänen katkominen, eräänlainen töksäyttely *les sons entrecoupés* mainitaan yhtenä vihaa ilmaisevana äänenkäytötökniikkana (Bérard [1755] 1984, 152.). Bérard suosittelee sitä lauluoppaassaan ja antaa siitä nuottiesimerkin.

Kuva 3. Bérardin esimerkki katkeilevasta lausumisesta, *les sons entrecoupés*.

Tarkoituksena on pidättää hengitystä jokaisen äänen loppuun saakka, lausua äänteet kovasti ja pidättyväisesti (*obscure*). Lausuttuja äänteitä pidätellään voimakkaas-

ti, jolloin tavujen alkuun kasautuu painetta. Bérard on lisäksi merkinnyt nuottiesimerkkiin kaksinnettuja konsonantteja. Esimerkiksi sana vihata *déteste* lausutaan konsonantteja korostaen *ddétesste*, jolloin vaikutelma on katkeileva, tukahtunut eikä luonnollisen virtaava ja vokaaleja toisiinsa sitova, kuten ranskankielelle muuten on ominaista. (Bérard [1755] 1984, nuottiesimerkit, 13.)

Muutamissa retoriikan lähteissä mainitaan myös puheen figuuri *épimone*, insistence joka viittaa vakuuttamiseen, toistuvaan va-kuutteluun ja jankuttamiseen. ”Puhuja painostaa vastustajaansa inttamällä samaa ajatusta itsepäisesti ja ilmaisten sen monin tavoin, kunnes on saanut tämän hämmentymään ja nolostumaan, hänen tulee käyttää tähän elävää, hellittämätöntä ja loukkaavaa ääntä.” (Le Faucheur, Chaouche 2001, 106.) Myös tämänkaltainen jankuttava äänenkäyttö toimii loistavasti esimerkkinä arkiveisussa.

Bulwerin *Chirologiassa* ironian perinteeseen gestiikkaan sisältyy etusormen heristely tai heilutus, jolla viitataan hiljaisuuden varmistamiseen tai vasta-argumentin esittämiseen. (Bulwer [1644] 2010, 170) Hän mainitseekin, että eleen antiikista peräisin oleva nimitys *ciconia* on nimenomaan viittaus lintumaiseen nokkimiseen. Toisaalta myös kahden etu-sormen asettaminen vastakkain ja niillä osoittaminen on vanha ironinen ele, *ironical intention* (Bulwer [1644] 2010, *The canons of the fingers*, 80). Tällainen nokkiva ja nakuttava ele on musiikillisesti jäljellä *La Guillotinessa* osana elävää retoriikan perinnettä.

Lisäksi menuetin tanssillisuus viittaa hovin elämän galanttiin kepeyteen, vauraan elämän tarjoamaan leppoisuuteen sekä hyviin käytöstapoihin. Lempeät melodian kaarrokset menuetin kadensseilla ja taiturillisen kevyet korukuviot saavat nyt aivan uuden merkityksen. Liiallinen tunteikkaus ja huolekkuus luovat pinnistellyn vaikutelman. Kunnioituksen ja kohteliaisuuden ilmaukset paljastuvatkin teeskennellyiksi. Valheellista tunteikkautta kuvataan ranskankielisellä sanalla *affectueusement*. Bacillyn sanoin yksitoikkoisen lempeä laulu, jossa lauletaan vain liukuen ääneltä toiselle (*glisser les Nottes*), ja josta puuttuu lujuus

(*fermeté*) on ikävyyttävää ja mautonta (*fade*). Bacilly vertaa tasalaatuista sulokkuutta valheelliseen imartelijaan, joka lausuu loputtomiin järjettömiä ja epätosia kohteliaisuuksia ja suosionosoituksia niille, jotka niitä kuuntelevat. (Bacilly [1697] 1993, 177.)

Retoriikan lähdekirjallisuudesta löytyy hyviä kuvauksia sulokkuuden ja teennäisyyden välimaastossa liikkumisesta. Ylipäänsä varoitellaan liiallisen tunteikkauden viljelemisestä. Tunteiden ilmaisuun liittyy retoriikan perinteessä vaatimus niiden hallinnasta. Tarkoitus on pidättäytyä niiden valloilleen päästämistä. Puhe, laulu tai näytelmän kohtaus ei voi olla alusta loppuun siloitellun tunteikas, koska tällainen koetaan helposti monotoniseksi. Gilbert Austinin mukaan tyylikäs sulokkuus (*grâce*) koostuu vapauden, helppouden, vaihtelun ja yksinkertaisuuden vaikutelmasta. (Austin [1806], 2011, 509.) Itse asiassa jo Mersenne aikoinaan valitti erityisesti ranskalaisten laulajien iänikuisesta suloisuudesta (*douceur perpetuel*). (Mersenne [1636] 1975, 356-357.)

Bacilly kuvaa myrkylliseen sävyyn vullgääriä laulamista, jossa pyritään pelkästään korostuneeseen tunteiden ilmaisuun. Tämä *outrer le chant* -tyyli sopii Bacillyn mielestä paremmin teatteriin ja kadulle. Esittämiseen liittyy tällöin myös ilveily ja korostunut naaman väntely ja irvistely (*grimaces*). Kuvaus *outrer le chant* -laulusta kuitenkin kertoo, että kadulla laulettu arkiveisun esitys on ollut rahvaanomaisempi kuin salongissa esitetty versio. (Bacilly [1697], 1993, 11.) Voisikin olla mahdollista korostaa kadulla laulettu menuetin korukuvioita kömpelöinä ja harjoittelunoloisina. Bacillyn mukaan muun muassa liian ripeitä ja siten tökeröitä trillejä kutsuttiin kansanomaisella nimellä *chèvrottante*, mikä viittaa vuohien mäykkymiseen. (Bacilly [1697] 1993, 165.)⁴

Yksi ironian taso tavoitetaan rinnastamalla giljotiinin kehittäjän lääkärikoulutus ja arvovalta sen tosiasian kanssa, että giljotiinin tarkoituksena onkin ihmisten tap-

⁴ Myös Montéclair pitää korua nimeltä *le tremblement chevrotte* sietämättömänä. (Montclair 1736, 1972, 82.)

paminen eikä parantaminen. Myös "tohtoriuden" tuoman vakuuttavuuden ele on kirjoitettu osaksi Baryn eleiden luetteloa. Eleeseen kuuluu istuutuminen ja kuulijan puoleen kumartuminen, käden ojentaminen ja etusormen koukistaminen peukaloa vasten, jotta asento ei olisi "epäluonnollisella tavalla liikkumaton ja suora kuin pylvä". Eleeseen kuuluu myös se, että puheille hakeutuva pyydetään istumaan, mikä erityisesti mainitaan ylemmyyden osoittamiseksi ja tulisi siten tehdä vaatimattomasti kumartaen. (Chaouche 2001, 227.) Lääkärin esittäminen irvokkaana "valetohtorina" on yksi *commedia dell'arte*n vakiintuneista hahmoista. Katuteatterin *Il Dottore* latelee latinankielistä hölynpölyä vakuuttavuutta tavoitellen, mutta on ilmiselvää, että hän on puoskari.

3. Kuuntelen Teppo Lampelan esitystä La Guillotine –arkkiveisusta

Linkki:

<http://www.elysion.fi/index.php/video/la-carmagnole-et-la-guillotine/>

Kuvaan seuraavaksi sitä, miten konserttitilanne 16.4. 2011 minulle barokkiyhtyeen basso continuo soittajana ilmenee. Konsertissa esitämme arkkiveisun *La Guillotine* laulusolistina Teppo Lampela ja soitinyhtyeenä *Elysionin kedot* -työryhmän soittajat. Veisun on soitinyhtyeelle sovittanut harpistimme Essi Iso-Oja, joka on myös vastannut tämän konserttikokonaisuuden taiteellisesta suunnittelusta. Kuvaan kehollista tilannetta, joka konsertissa muodostuu ja monitasoisia reflektioita, jotka tilanne synnyttää. Videon on kuvannut valokuvaaja Hannu Iso-Oja.

Olemme harjoitelleet Tepon kanssa *La Guillotinea* sekä tekstien, musiikin että retoriikan *action* tiimoilta. Olen tarjonnut hänelle *actioon* perehdyttävää materiaalia ja muutamia harjoitteita. Teppo on ammattilaulaja ja esiintynyt koko ikänsä, jo lapses- ta saakka. Meidän yhteistyömme on vuosien varrella kattanut lukuisia yhtyekonsertteja ja jopa Bachin *Markuspassion* rekonstruktion levytyksen vuonna 1995 Oxfordissa, jossa Teppo lauloi myös solistina. Olemme siis tehneet töitä yhdessä

periodiluonteisesti, mutta yli kymmenen vuoden ajan.

Kuuntelen Teppoa osana musiikillista kudosta, jota samalla soitan. Kuulemisen kannalta tilanne rakentuu siis auditiivisena horisonttina, jossa kuulen laulajan äänen erityisesti oikealta puoleltani, koska soitan laulajan taka-alalla, osana soitinyhtyettä, oikea kylkeni yleisöön päin. Ääni heijastuu myös vasemmalla puolellani olevasta salin takaseinästä ja suhteellisen pienen Balder -salin muista seinistä sekä soittimeni, cembalon, kannesta. Tilan ja soittimeni resonanssin soivuus sekoittuu kehoni soivuuteen; sormenpäitteni, kämmeni, rintakehäni, pääni ja jalkapohjieni soimiseen. Kuuloaistini horisontissa, sen äärireunoilla, kuuluvat salin seinän läpi kadulta kantautuvat äänet; autojen moottoreiden hurina ja raitiovaunujen kolina.

Tepon laulu ilmenee minulle intersubjektiivisesti. Laulamme ja soitamme omaa läsnäoloamme toistemme kuultavaksi. Teppo on läsnä kaikkialle tunkeutuvan äänensä avulla ja minä taas osana soitinyhtyettä, oman soittamiseni ja siitä aiheutuvan auditiivisen tilanvaltauksen kautta. Tepon läsnäolo ilmenee minulle myös kehollisina eleinä, ilmeinä, liikkeinä, asentoina ja sanoina. Tämä tarkoittaa, että voin kehollisesti kokea samaistuvani hänen äänensä soimiseen, ään-teisiin, kehon asentoihin ja sen tuntemuksiin. Hänen kehonsa sisäisyys jää kuitenkin minulta tavoittamattomiin; havaitsen siitä vain sen jäljen. Voin toki mielessäni kävellä siihen kohtaan salia, missä Teppo on ja ikään kuin näennäisesti aistia tilaa ja tilannetta hänen paikaltaan, voin myös oman kehoni liikeintentioni mennä ikään kuin Tepon nahkoihin ja hänen paikalleen, mutta silti hänen kokemuksensa ei ole minun elettävissäni, vaan piirtyy Tepon sisäisyyden omaan ajalliseen kerrostumaan.

Kehollinen empatiani ei siis tarkoita Tepon kokemien tuntemusten sympaattista jakamista. Kehollinen empatia onkin ilmiö, jolla voimme aistia toisen läsnäolon elävänä olentona, mutta silti tietoisena hänen sisäisyydestään ja sen jäämisestä oman kokemuspöyrin ulottumattomiin. Ruonakoski (2011) erittelee fenomenologisen empatiateorian uudelleentulkintaansa Mer-

leau-Pontyn havaintojen ja esimerkkien pohjalta. Toisen elävän olennon eksistenssin sisäisyyden tunnistaminen tapahtuu suoraan, ilman päättelyketjua ja on siten esipersonallista. "En hallitse havaintojani, vaan olen aistinelinten kautta väistämättä tietynlaisessa suhteessa maailmaan ja omaan kehooni" (Ruonakoski 2011,106).⁵ Tällaisessa virittäytymisessä toisen kanssa musisoimiseen on jotain erityistä; tilanne tulvii meille läsnäolijoille vastaan kullekin omien, yksilöllisten aistinelintemme kautta.

Juuri tästä syytä retorinen *actio* on mahdollisuus ilmentää omaa läsnäoloa useammalla kuin yhdellä tavalla. Esimerkiksi se helpottaa minun basso continuo soittajan tehtävääni, koska voin Tepon liikkeistä, hengityksestä ja asennoista ennakoita tulevia musiikillisia käänteitä. Samoin Teppo voi erityisesti soittoa edeltäviä, valmistavia eleitä seuraamalla aavistaa, miten yhtyeen muusikot aikovat seuraavaksi soittaa. Retorinen *actio* luo odotuksia ja myös (tarpeen tullen) pettää ne yllätyksiä aiheuttaen. Voisi siten sanoa, että *actio* ja sen esityksessämmeikin toteutuvat muodot lisäävät musiikillisen tilanteen vastavuoroisuutta, mikä on yksi intersubjektiviisuuden toteutumisen perusedellytyksiä. (Heinämaa, 1996, 32-33 ja 34-35). Intersubjektiviisuus ei siten tarkoita sitä, että kokemus olisi yhtenäinen tai yhteinen samuutena tai yhdenmukaisuutena.

Välillä oman kehoni sisäiset tuntemukset jäävät musisoimiseen sisältyvien "maailmaan suuntautuvien" aistihavaintojen ja operaatiivisten intentioiden katveeseen. Oman kehoni varsinkin muut kuin ensi sijassa akustiset tai auditiiviset tuntemukset jäävät siis hieman varjoon, ja musiikin yhdessä tuotettu auditiivinen kenttä ikään kuin valtaa muut aistimisen muodot resonanssin ja soimisen kautta. Merleau-Pontyn sanoin asiaa voisi kuvailla siten, että olen pikemminkin "maailmassa oleva" keho kuin vain oman kehoni sisällä jonkinlaisessa umpiossa tai kuplassa. "Tilanne ei ole kätkeyty minulta enkä koskaan itse asiassa ole suljettu sinne, kuten objekti laatikkoon" (Merleau-Ponty, [1945] 2011,

⁵ Ruonakoski viittaa Merleau-Pontyyn [1945] 2011, 409.

418).⁶ Muusikkona ymmärrän tämän konkreettisesti siten, että esimerkiksi korvani ovat kasvaneet päästäni ulos, ulokkeiksi, jotka kuuntelevat maailmaa, ovat suuntautuneet siis "sinne". Ne siis eivät ole muodoltaan tai rakenteeltaan varsinaisesti kasvaneet kuuntelemaan sisäelimieni toimintaa. Ruonakoski tiivistää Merleau-Pontya mukaellen, että subjekti transsendoi kehonsa kohti maailmaa. (Ruonakoski 2011, 62).

Tepon ääni kantautuu selkeästi korviini ja yhdistyneenä lausuttuun kieleen, ranskaan, muodostaa vokaalien ja konsonanttien yhdistämiä herkullisia ja kiehtovia soivia ääniteitä. Ranskankieli asettuu Helsingissä jonkinlaiseksi toiseudeksi, jopa minulle, joka kuitenkin ymmärrän sen sanoman. Se miksi laulamme ranskaksi emmekä suomeksi, on ele jo sinänsä. Lisäksi se, että valitsemamme arkkiveisu on 1700-luvulta, on jo ikään kuin laskostuma, tasku tai kansio, jonka sisällä olevat asiat avautuvat seuraavan tunnin aikana osaksi nykyhetkeä ja elämäämme. Nykyhetken tulvii assosiaatioita; tunne vieraista kielistä, ajan kulumisesta, aikaisemmista tapahtumista, toisista maista, seuduista ja kaupungeista ja aiemmin eletystä elämästä. Merleau-Pontyn mukaan jo se, miten ilmenen itselleni ja miten toiset ilmenevät minulle, ovat "taitoksia", aikaisemman yksilöhistorian kerrostumia (Merleau-Ponty 2011, 259-260).

Arkkiveisun teksti tuo esiin sen, miten häilyvä ja monikasvoinen ilmiö toimeenpanovalta ja sen käyttämät välineet, myös käsitteet kuten isänmaallisuus ja humanisuus, ovatkaan. Miten yksilö luovii keskellä tätä vääjäämättä eteenpäin vyöryvää ilmiötä (Ranskan vallankumous), jonka syövereissä ei enää välttämättä tiedä kuka on ketäkin vastaan? Samalla, kun laulu tulvii korviini, en aina päädy ajattelemaan sanojen sisältöä, vaan aistin tiettyä pahaenteisyyttä, jonka kuulen tavassa, jolla ne lausutaan. Sanojen lausunta on huolekasta ja

⁶ "Je suis donné, c'est à dire que je me trouve déjà situé et engagé dans un monde physique et social, - je suis donné à moi-même, C'est à dire que je suis jamais effectivement enfermé comme un objet dans une boîte." Merleau-Ponty [1945] 2011, 418.

toisinaan kielen luontaisen rytmien kannalta ylikorostuneesti tavu tavulta painotettua. Koristeet ovat liioiteltuja, eleet tarmokkuudessaan epäilyttäviä ja laulutapa samalla sekä teennäisen hienostunut että karkea. Koen epäsuhtana sen, että musiikki taivuttaa sanat, joissa kyse on giljotiinin keksimisestä, sopimaan menuetin kolmijakoiseen, sirostelemaan ja eleganttiin muotoon. Tämä ristiriita avaa minulle välittömän merkityksen tuttuun ja turvaliseen pakettiin naamioidusta vaarasta.

Siellä täällä sanat ja niiden kuuleminen aiheuttavat kerrannaisvaikutuksia, jotka ovat kuin tajunnassa ilmeneviä merkitysten räjähdyksiä. Jo sanan *Guillotine* toistuminen joka säkeistön alussa rytmittää kokemusta ja tuo siihen väkivaltaan liittyviä merkityksiä. Nopeana vilauksenkaltaisena muistona mieleeni tulee näkemäni Lars von Trierin elokuva, jossa Björkinä tuntemani poplaulaja raahataan teloitettavaksi.⁷ Tämä kaikki sotii arkkiveisun musiikkina käytetyn menuetin näennäistä viehkeyttä, sen pehmeästi kaartuvia musiikillisia eleitä ja fraaseja vastaan ja aiheuttaa epämääräisiä levottomuuden tunteita.

4. La *Guillotine* säkeistö kerrallaan

Giljotiinia esittelevässä veisussa koen uhkaavimpana sen kovan kiireen, jolla uutta laitetta puuhataan heti aamusta, tuossa tuokiossa (*aussitôt*) ja jopa niin ketterästi, ettei mikään voi pysäyttää tätä projektia (*que rien n'arrête*), saa lauluun ahdistavaa väijäämättömyyden tunnetta. Toisaalta laulun sanojen laatijahan on mitä ilmeisemmin täysin perillä siitä, mihin tätä laitetta tullaan käyttämään ja mistä sen laatimisen tiukka aikataulu johtuu.

Ensimmäisessä säkeistössä jo annetaan ymmärtää, että teloittaminen on hyväksyttävissä laillisena rangaistusmuotona. Uusi keksintö esitellään humanina teloitusmuotona. Samalla todetaan, että tuskaa aiheuttava hirttäminen on epäsanmaallista.

Ensimmäisessä säkeistössä tapaamme herra Guillotinen jo aamutuimaan narkästyneenä siitä, miten kehoja ja tehottomia nykyiset teloitustekniikat ovat.

A1

*Guillotín,
Médecín,
Politique,
Imagine, un beau matin
Que pendre est inhumain
Et peu patriotique*

Toisessa säkeistössä jo pohditaan uuden keksinnön teknistä hienostuneisuutta myös sikäli, että pyöveliä ei enää tarvittaisi. Näin saataisiin aikaan myös säästöä työvoimakustannuksissa. Sanalla *aussitôt* luodaan myös vaikutelma sujuvuudesta, jolla uusi keksintö laaditaan.

A2

*Aussitôt
Il lui faut
Un supplice,
Qui sans corde ni poteau
Supprime de bourreau
L'office.*

Laulun B-osassa, jonka voi myös kerrata, kritisoidaan sitä, että olisiko uusi keksintö kuitenkin liiallisessa lempeydessään ikään kuin rankaisemista ilman kärsimyksen tunnetta. Onko mitään järkeä tuomita ihminen kuolemaan, jossa tämän ei tarvitsekaan kärsiä fyysistä tuskaa?

B1

*C'est en vain que l'on publie
Que c'est pure jalousie
D'un suppôt
D'un tripot
D'Hippocrate,
Qui d'occire impunément,
Même exclusivement,
Se flatte.*

Kolmannessa A -säkeistössä herra Guillotinen jo nähdään kiiruhtavan tapaamaan kollegoitaan, arvon tohtoreita Barnavea ja Chapelieria. Tässä säkeistössä ironinen piikki osuu siihen, että keksintöä ovat kehittelemässä juuri ne ihmiset, joiden lääkärinvalaan, ns. Hippokrateen valaan, kuuluu sitoutua ihmishengen puolustamiseen. Hippokrates onkin juuri mainittu edellisessä B-osassa "pelkkänä näpertelijänä".

⁷ Lars von Trier 2000 *Dancer in the dark*.

A 3.

*Le Romain
Guillotin,
que rien n'arrête
Consulte gens du métier,
Barnave, Chapelier,
avec un coup de tête*

Neljännessä A-säkeistössä korostetaan taas koko giljotiinin laatimisen sujuvuutta; kuinka se syntyi kätevästi herra Guillotinen kädestä” (*sa main*) ja yhtäkkiä (*soudain*). Sana *machine* on jo sinänsä yksi aikakauden päänäkökohtia. Laitteet, vekottimet ja koneistot olivat jatkuvan ihailun kohteena, oli kyse sitten tieteestä tai taiteesta. Kun vanhanaikaisesta hirttämistä päästiin peräti koneelliseen tappamiseen, tarkoitti se myös uuteen, moderniin aikaan siirtymistä. Lopussa paljastetaan vielä yllätys, eli se että juuri esitellyn uuden koneen nimeksi tuli sen keksijän, Guillotinen, sukunimi. Seikka, jota Guillotinen sukulaiset koettivat myöhemmin saada korjatuksi.

A 4.

*Et sa main
Fait soudain
Une machine
Humainement qui tuera,
Et que l'on appellera
Guillotine.*

A1

Guillotin, lääkäri, poliitikko
sai eräänä aamuna päähänsä,
että hirttämisen on epäinhimillistä,
eikä isänmaallistakaan.

A2

Heti hän kaipasi teloituspyöveliä,
joka ilman köyttä tai teloituspylvästä
lopettaisi pyövelin viran.

B1

Turhaan julistettiin [var.: turhaan pyöveli
huusi]

että tämä johtuisi vain kateellisesta
Hippokrateen peliluolan palvelijasta,
joka haluaisi tappaa rankaisematta,
ja jopa yksinomaan.

A3

Roomalaishenkisen Guillotin,
jota mikään ei pysäyttänyt,
otti neuvoja lainopin ammattilaisilta,
Barnavelta, Chapelieriltä,
päänkatkaisussa [var.: päänkatkaisija-
Jourdanilta].

A4

Ja niin hänen kätensä
loivat hetkessä
koneen,
joka tappaa inhimillisesti,
ja jota kutsutaan
Giljotiiniksi.

Suom. Essi Iso-Oja ja Charlotte Wolff

Laulaessaan Teppo liioittelee traditionaalisen retorisia eleitä: *sweep* säkeistössä A1 ja *waving* säkeistössä A3, (ks. myös video). Tohtori Guillotin esitellään hänen ammatinnsa kuuluvaa auktoriteettia korostaen käsieleillä, jotka olemme löytäneet Austinin retoriikkaa käsittelevästä teoksesta (Austin [1806] 2010, plate 9).



Kuva 4. Kuva *sweep* -käsieleestä ensimmäisellä rivillä, kolmas hahmo. *Waving* -eleen kuva ensimmäisellä rivillä ensimmäinen hahmo. (Austin [1806] 2010, plate 9).

Nämä käsieleet esittelevät laajalla kaarella pyyhkäisten koko sen vallan, jota nimeltä mainittu tohtori käyttää. Sen sijaan, että joutuisi syytteeseen tappokoneen kek-

simisestä, hän onkin todistanut ammattitaitonsa.⁸ Eleen retorinen sisältö näyttämisenä ja osoittamisena saa lisämerkityksiä esittelemiseen liittyvänä ironisena kunnioitukse-
na.

Teppo yhdistää keholliseen ilmaisuunsa myös eleitä, joilla väittelyn tiimellyksessä voi perustella omia näkökantoja tai korostaa esiintuotuja asioita. Hän ikään kuin ottaa uuden asian sormiensa väliin, puristaa sen ytimekkääksi kasaksi ja tuo sen sitten esiin, yleisön silmien eteen täydessä merkityksessään. (Sana *machine* säkeistössä A4 ja oheisessa videossa) Retorisia, argumentaatioon liittyviä eleitä kuvataan lähdekirjallisuudessa monipuolisesti. (Austin 1806] 2010, plate 5 ja 6).

Säkeistössä A3 Teppo käyttää ääntään varioiden sitä ilveilijän ja torimyyjän työssään käyttämän äänenmuodostuksen suuntaan. Tämä tapahtuu tekstin siinä kohdassa, jossa herra Guillotin esitellään roomalaisena (*Le Romain*). Tämä viittaa Guillotinin tasavaltalaisuuteen. Teppo irtaantuu sanojen *Le Romain* kohdalla kirjoitetusta säveltasosta ja esittelee "herra roomalaisen" liioitellun suureellisesti huudahtuen. Tällainen äänenkäyttö on kuvattu monissa retoriikan ja laulun oppikirjoissa. Toisinaan siitä myös varoitellaan. Laulunopettaja Bacillyn mukaan laulua ei ole tarkoitus huutaa *outré* kuin joku katukaupustelija. Tässä tapauksessa efekti on kuitenkin naulankantaan. Arkkiveisun myrkyllisyys tehostuu hetkellisestä "kielletyn" retoriikan *action* käytöstä. (Bacilly [1697], 1993, 11.)

Toinen rahvaanomaisena ele nähdään säkeistössä A3, jossa Guillotin neuvottelee kollegojensa kanssa teloitustavan uudistamisesta. Ele ei luonnollisestikaan löydy Austinin retoriikan oppikirjasta. Ele demonstroi kaulan katkaisemista tavalla, joka ei jää epäselväksi, oli kyse sitten minkämaalaisesta kuulijasta hyvänsä. Käsi, jonka sormet ovat kiinni toisissaan litteänä levynä, kuin muodostaakseen miekan tai giljotiinin terän, vetäistään nopealla liikkeellä kaulan poikki. Eleen brutaalius piilee myös sen

epäsymbolistisuudessa. Se ei tosiaankaan ole abstrakti viittoma, joka pitäisi tulkita merkkijärjestelmään perustuvaan sivistyksen tukeutuen. Ele ja sen merkitys käyvät yksi yhteen. Eleen mukaanotto on sekin keskustelujemme tulosta. Olisi hyvä ottaa mukaan myös sellainen fyysinen ilmaus, jonka merkitys olisi yleisölle täysin ilmiselvä. Kotimaiselle yleisölle ranskankielisen tekstin seuraaminen on jo sinänsä vieraannuttava haaste.

Teppo mittaillee yleisöä katseellaan. Hänen olemuksena on levoton ja täynnä uuden keksinnön mielessä aiheuttamaa myllerrystä ja toimintaan pakottavaa tarmoa. Hän heristelee kädessään uudesta laitteesta laatimaansa piirustusta ja avaa käsikirjoituskäärön esitellen sitä eri puolille yleisöä. Herra Guillotin on ilmeisesti laskeskellut nettoavansa paljonkin tästä keksinnöstään, jonka esiintuominen juuri oikealla tavalla on siten ensiarvoisen tärkeää. Teppo ottaa askelen eteenpäin kuin uuden aloitteen saaneena, ja katsoo yleisöön.

Laulussa sanat *qui d'occire impunement* (säkeistössä B1) ja *humainement qui tuera* (säkeistössä A4) on sävelletty niin, että vastoin kaikkia retoriikan kaunopuheisuuden estetiikkaa, jokainen tavu saa oman yksittäisen painonsa ja asia nakutetaan (vrt. *Ciconia*) kuulijan kalloon ikään kuin tavuttamalla *hu-mai-ne-ment qui tue-ra* (tahdit 41 ja 42). Tämä liiallinen, väärän mittaluokan seikkaperäisyys on tarkoituksellinen retorinen virhe, joka on mahdollista huomioida itse esityksessä laulamalla tavut irtonaisesti *staccato*. Tämä korostaa uuden keksinnön teknisyyttä, joka on valjastettu kauhistuttavaan päämääräänsä, vääjäämättä ja kone-maisesti naksahdellen. Mieleeni tulee kehu-kone, kello tai vastaava rataskoneisto, joka alkaa toimia omalla painollaan, ilman että asiaan enää voi puuttua (*rien s'arrête*). Teppo ottaa kaiken irti näistä pikku *staccato*ista. Ne ovat ilkeitä, tekosieviä ja saivartele-
levia.

Teppo ottaa esiin sanan *main* arkkiviisun viimeisessä säkeistössä. Käsi, lihaa ja verta, valmistaa koneen, joka on rakennettu puusta ja teräksestä. Koen, että Tepolle teksti avautuu siten, että keksinnön tekijä ymmärsi joko heti tai lopulta, mitä oli saanut aikaan. Näin tekstiin tulee enemmän sävyjä

⁸ Todellisuudessa Guillotin ei keksinyt giljotinia, vaan esitteli laitteen *Assemblée Nationale*lle ja ehdotti laitteen käyttöönottoa rangaistuskeinona.

ja herra Guillotin ei ole vain myyttisen paholaismainen hahmo vailla taustaa ja tekoon johtavien tapahtumien sisäistä logiikkaa.

La Guillotine -linkki:

<http://www.elysion.fi/index.php/video/la-carmagnole-et-la-guillotine/>

Lähteet

Austin, Gilbert [1806] 2010. *Chironomia, or, A Treatise on Rhetorical Delivery*. Facsimile edition. London: Lightning Source Uk Ltd.

Bacilly, B. [1679] 1993. *L'Art de bien Chanter*. Näköispainos. Genève: Minkoff.

Bartel, Dietrich 1997. *Musica Poetica, Musical-Rhetorical Figures in German baroque music*. Ensipainos 1985. Lincoln: University of Nebraska Press.

Bérard, Jean-Antoine [1755] 1984. *L'Art du Chant*. Facsimile. Genève: Minkoff.

Bulwer, John [1644] 2010. *Chirologia Or The Natural Language of the Hand*. London : Kessinger Publishing's Rare Reprints.

Chaouche, Sabine 2001. *L'Art du Comédien, Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Paris: Editions Champion.

Chaouche, Sabine 2001. *Sept traités, sur le jeu du comédien et autres textes de l'action oratoire à l'art dramatique*. Paris: Editions Champion.

Faucheur, Michel Le [1657] 2012 <http://books.google.com/books?id=L4U7AA-AA-cAAJ&ots=jO2jVC9LBd&dq=Michel%20Le%20Faucheur&hl=fi&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

Guérin, Edmond-Jean 2012. (27.2. 1012) <http://www.histoirepassion.eu/spip.php?article1360>.

Heinämaa, Sara 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli : Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiin-fenomenologia ja sen merkitys sukupuolikäytännöille*. [Helsinki] : Gaudeamus, (Tampere : Tampere-paino).

Merleau-Ponty, Maurice [1945] 2011. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard.

Mersenne, Marin [1636] 1975. *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Näköispainos. Paris: Centre National de la recherche scientifique.

Montéclair, Michel-Pignolet de [1736] 1972. *Principes de Musique*. Facsimile. Genève: Minkoff.

Roach, Joseph R. 1985. *The Player's passion - studies in the science of acting*. Newark (NJ) : University of Delaware Press.

Ruonakoski, Erika 2011. *Eläimen tutuus ja vieraus. Fenomenologisen empatiateorian uudelleentulkinta ja sen sovellus vieraslajisia eläimiä koskevaan kokemukseen*. Helsinki Tutkijaliitto, 2011.

Walls, Peter 2003. *History, Imagination and the Performance of Music*. Woodbridge: The Boydell Press.