

JUKKA MIKKONEN & ANTTI SALMINEN (TOIM.)
Mimesis: filosofia, taide, yhteiskunta



JUKKA MIKKONEN & ANTTI SALMINEN (TOIM.)

Mimesis: filosofia, taide, yhteiskunta

[SoPHI]

SoPhi 136

SoPhi on julkaissut akateemisesti korkeatasoista filosofista ja yhteiskuntatieteellistä kirjallisuutta vuodesta 1995. Kirjoittajamme ovat kansainvälisesti ansioituneita tutkijoita. Julkaisemme sekä suomenettä englanninkielistä kirjallisuutta. Julkaistavat kirjat valitaan tieteellisin kriteerein asiantuntijalausuntojen pohjalta. SoPhin toimintaperiaatteina ovat nopeus, riippumattomuus ja ajankohtaisuus. Kirjat ovat helposti saatavilla maksutta internetistä. SoPhikirjat ovat vertaisarvioituja ja mukana julkaisufoorumin luokituksessa.

[www.jyu.fi /sophi](http://www.jyu.fi/sophi)

© 2017 Kirjoittajat ja Jyväskylän yliopisto

ISBN 978-951-39-7097-0 (verkkokj.)

ISBN 978-951-39-7192-2 (nid.)

ISSN 1238-8025

Sisällys

Jukka Mikkonen & Antti Salminen: Johdanto, s. 4

I. Filosofia

Oiva Kuisma: Mimesis antiikin filosofiassa, s. 9

Martta Heikkilä: Mimesis mannermaisessa filosofiassa, s. 32

Jukka Mikkonen: Mimesis analyyttisessä estetiikassa, s. 51

II. Taide

Antti Salminen: Mimesis kirjallisuudessa, s. 68

Saara Hacklin: Mimesis kuvataiteissa, s. 84

Elina Packalén: Mimesis musiikissa, s. 104

III. Yhteiskunta

Ismo Pohjantammi: Mimesis politiikassa, s. 121

Jaakko Leskinen: Mimesis sosiologiassa, s. 137

Olli-Pekka Moisio: Mimesis kasvatuksessa, s. 153

Valter Arstila & Kalle Pihlainen: Mimesis psykologiassa, s. 173

Kirjoittajatiedot, s. 189

Jukka Mikkonen & Antti Salminen

Johdanto

Mimesis on yksi länsimaista kulttuuria perustavista ja sitä yhä jäsentävistä käsitteistä. Käsitteen juuret ovat antiikin kreikkalaisten mimiikassa, äänettömässä eleitä ja tanssia yhdistävässä esityksessä. Mimesis voidaan kääntää ”jäljitteleväksi esittämiseksi”, ”jäljittelyksi” (imitaatio), ”esittämiseksi” tai ”edustamiseksi” (representaatio). Käsitteellä Platon erotti nykyään taiteiksi kutsumamme käytännöt toisaalta käytöesineitä tuottavasta toiminnasta ja toisaalta filosofiasta. Näin Platon, Aristoteleen myöhemmällä myötävaikutuksella, aloitti länsimaista kulttuuria läpäisevän tieteiden ja taiteiden – tai tietojen ja taitojen – jaon. Sekä Platonille että Aristoteleelle käsitteen sovellusala oli kuitenkin tätä tiedon ja taidon (ja taidon puutteen eli taidon jäljittelyn tai esittämisen taidon) kysymystä laajempi. Mimesis liittyi olennaisesti myös ihmisten yhteisölliseen käyttäytymiseen ja toimintaan eli politiikkaan, sen lisäksi, että se erotti filosofian muista toimista.

Vaikka mimesiksen jäsennykset ovat historian saatossa muuttuneet, käsitteellä ja sen erilaisilla käännöksillä on ollut ja on edelleen merkittävä rooli useilla eri tieteen- ja taiteenaloilla. Näin on erityisesti teatterissa, kirjallisuudessa, kuvataiteissa sekä niiden tutkimuksessa ja taiteen filosofiassa, kuten myös esimerkiksi politiikassa ja sen tutkimuksessa, kulttuuriantropologiassa ja joillakin muilla ihmisen yhteiskunnallista käyttäytymistä selittävillä aloilla. Alkujaan taiteelliseen esittämiseen ja sittemmin kasvatusfilosofiaan liittynyt mimesis on peilineuronien löytymisen myötä

liitetty jopa ihmisen fysiologiaan. Mimesiksen johdannainen imitaatio esiintyy niin robotiikassa kuin tekoälytutkimuksessa; näillä aloilla sillä tarkoitetaan yksinkertaista jäljittelyä.

Nykyfilosofiassa mimesis liittyy olennaisesti esimerkiksi kysymyksiin olioiden samuudesta, käsitteiden ja mallien suhteesta todellisuuteen, tiedon hankkimisen tavoista, kielen käytöstä ja sen oppimisesta, toisten ymmärtämisen mahdollisuudesta ja empatiasta. Imitaation ajatus on taustalla, kun pohditaan, mitä eettisiä sääntöjä ihmisten tulisi noudattaa, tai arvioidaan eläinten mentaalisten kykyjen tutkimisen mahdollisuutta. Taiteissa mimesis pureutuu teoksen, esittäjän, tekijän ja ympäristön monenkirjaviin suhteisiin. Se voi paljastaa, miten teos tai esitys syntyy kulloisessakin historiallisessa tilanteessa ja miten se voi muuttaa tuota tilannetta, joko tekijän intention mukaisesti tai siitä huolimatta. Näin ollen mimesiksen taideteoreettinen tutkimus voi kysyä taideteoksen ”ontologisia sitoumuksia”: Miten ja millaisena maailma teoksessa esitetään? Miten teos syntyy ja miten sitä tulkitaan suhteessa ympäröivään kulttuuriin? Kuinka ymmärtää taiteen ja elämän suhde? Yhteiskuntatieteissä mimesiksellä selitetään monenlaatuaisia ilmiöitä yhteiskunnan järjestyksen perustasta yksilö- ja ryhmäidentiteetteihin ja oppimiseen. Käsitteen avulla teoretisoidaan niin kasvatusuhdetta kuin ihmisten tahdon edustamista.

* * *

Mimesis kuuluu niihin länsimaisen kulttuurin peruskäsitteisiin, joilla on vuosituhansien mittainen ja monipolvinen vaikutushistoria. Tällaisten perustavien käsitteiden luonteelle on ominaista, että niiden merkitys ei sulkeudu, vaan ne joudutaan aina tulkitsemaan uudelleen uudessa historiallisessa tilanteessa ja käyttöyhteydessä, kun todellisuus ja ymmärryksemme siitä muuttuu. Kirjan kokonaisuus tukee mimesiksen ja siihen nivoutuvien ilmiöiden monikasvoisuutta ja pitää auki käsitteelle annettuja merkityksiä. Jäljittely, esittäminen, toistaminen, matkiminen, kopiointi; imitaatio, representaatio... Mimesiksen tieteenalakohtaiset merkitykset ja lähikäsitteet ovat monet. Mimesis ymmärretään kokoelmassa laaja-alaisesti kaikentyypillisenä jäljittelynä ja representaationa – esittämi-

senä tai edustamisena. Mimesis viittaa teoksessa sekä alkuperäisen kreikkanelisen termin merkityksiin että termistä kummunneisiin tai siihen jäljitettävissä oleviin muihin käsitteisiin, sen ”käännöksiin”. Sen lisäksi, että teos perehdyttää lukijansa mimesiksen tulkintoihin eri tieteen- ja taiteenaloilla, se palvelee näitä käännöksiä jäljittäessään käsitehistoriallista tehtävää.

Mimesiksen erityislaatuisuutta korostaa sen yleismaailmallisuus ja muovautuvuus. Vaikka mimesiksen merkitykset vaihtelevat tieteenaloitain ja niiden sisällä, se on yksi ihmis- ja yhteiskuntatieteitä nivovista peruskäsitteistä, joka myös ilmentää kunkin oppialan ja metodin todellisuuskäsitystä. Se paljastaa, miten ala ymmärtää tutkimuskohteensa ja miten se kuvaa maailmaa ja muodostaa siitä tulkintoja. Mimesiksen oppihistoriallinen tutkimus puolestaan osoittaa, miten nämä kuvaukset ja tulkinnat elävät ajassa ja muuttuvat historiallisesti. Siinä missä mimesiksen merkitykset muuttuvat ajan saatossa kullakin tieteenalalla, muuttuu myös tieteenalan itseymmärrys ja käsitys tutkimastaan todellisuudesta. Siksi mimesistä voi pitää myös tieteenfilosofisesti kriittisenä käsitteenä, jonka avulla sitä käyttävä tieteenala uudelleenarvioi lähtökoh-tiaan todellisuuden kuvaajana ja todellisuuskäsitysten muuttajana. Näin ollen mimesiksen merkitys on tärkeä tieteenalojen itsereflektiolle.

On jokseenkin harvinaista, että käsite ottaa niin monia rooleja eri tieteen- ja taiteenaloilla kuin mimesis. Jopa lähtökohdiltaan eriytyneet tieteenalat kykenevät soveltamaan sitä, kuten kokoelma osoittaa. Tämä voi myös synnyttää vuoropuhelua tieteenalojen välillä ja saa lukijan toivottavasti kiinnostumaan eri tieteenalojen vaihtelevista ja parhaimmillaan toisiaan ruokkivista mimesis-käsityksistä. Yhteinen käsite voi tehdä lukijalle ymmärrettäväksi hänelle vieraidenkin tieteenalojen ongelmanasettelua.

* * *

Mimesis ja sen sisärkäsite representaatio ovat herättäneet kiinnostusta viime aikojen ihmis- ja yhteiskuntatieteissä. Tämän kirjan tarkoituksena on selvittää mimesiksen merkityksiä monipuolisesti eri tieteissä ja taiteissa. Aiemmista antologioista poiketen tässä kokoelmassa mimesistä lähestytään monitieteisesti, asettamalla eri mimesiskäsityksiksi rinnak-

kain. Näin tekijät toivovat lisäävänsä ymmärrystä mimesiksen monitahoisesta ja -tulkinnallisesta roolista eri tieteissä ja taiteissa.

Asiantuntijat ovat kirjoittaneet kokoelmaan käsitteen merkityksestä, tehtävistä ja rajoituksista omilla aloillaan. Artikkeleja yhdistävät kolme tekijää: (i) käsitteen yleisen merkityksen – taustan ja käsitteellistämisen tavan – esittely artikkelin aihepiirissä, (ii) merkittävimpien käsitteestä esitettyjen näkemysten tarkastelu sekä (iii) kirjoittajan oma tulkinta esitellyistä kysymyksistä ja niiden relevanssista oman alansa nykytutkimukselle. Näin artikkelit pyrkivät tarjoamaan lukijalle sekä käsityksen siitä, miten mimesiksen käsite on alalla vaikuttanut, että uuden näkemysten nykymerkityksestä.

Teos koostuu kolmesta jaksosta. Ensimmäinen tarkastelee käsitteen roolia filosofiassa, toinen taiteissa ja taiteiden tutkimuksessa ja kolmas yhteiskunnassa ja eri yhteiskuntatieteissä. Jaottelu seuraa karkeasti mimesis-käsitteen käyttöä antiikissa.

Filosofiaan keskittyvä jakso sisältää artikkelit mimesiksestä antiikin ajattelussa, nykyfilosofian analyyttisessä suuntauksessa ja nykyfilosofian mannermaisessa perinteessä. Nykyfilosofialla tarkoitetaan tässä yhteydessä Kantin ja saksalaisen idealismin jälkeistä perinnettä, erityisesti 1900-luvun ja 2000-luvun alun filosofiaa. Oiva Kuisma tarkastelee mimesiksen käsitettä ja sen merkityskenttää antiikin filosofiassa ja erityisesti Platonin ja Aristoteleen käsityksiä mimesiksestä. Martta Heikkilä esittelee mannermaisen filosofian mimesiskäsitysten merkittävimpiä edustajia fenomenologiasta dekonstruktioon johtavassa linjassa, jossa mimesistä arvioidaan ennemmin eron kuin samuuden termein. Jukka Mikkonen tutkii mimesistä analyyttisessä estetiikassa ja ennen kaikkea kaunokirjallisen fiktion teoriassa.

Taidetta ja taiteen tutkimusta käsittelevä jakso sisältää artikkelit kirjallisuudesta, kuvataiteista ja musiikista. Taiteen ja yhteiskunnan osioiden artikkelit paneutuvat lähinnä 1900-luvun ja 2000-luvun alun käytäntöihin ja tutkimukseen. Antti Salminen käsittelee kirjallisuushistoriallisia esimerkkejä, jotka ovat merkittävästi jäsentäneet, muuttaneet ja kritisoineet kirjallista mimesistä teoreettisesti tai kaunokirjallisesti. Saara Hacklin mietti erilaisia tapoja ymmärtää mimesistä kuvataiteessa; hänen esimerkkeinään toimivat 1700-luvun salonkimaalausten kuvaukset, valokuvan käyttö nykyaikaisessa sekä liikkuvan kuvan installaatio. Elina

Packalén pohtii ”musiikillista kuvaamista” eli sitä, voiko musiikki esittää itsensä ulkopuolisia asioita.

Teoksen päättävä yhteiskuntaan keskittyvä jakso puolestaan esittelee mimesiksen merkitystä politiikassa, sosiologiassa, kasvatuksessa ja psykologiassa. Ismo Pohjantammi arvioi mimeettisyyttä poliittisen edustuksen teoriassa. Jaakko Leskinen analysoi mimesistä sosiologiassa korostaen jäljittelyn sosiaalista järjestystä tuottavaa voimaa. Olli-Pekka Moisio keskittyy artikkelissaan tarkastelemaan mimesiksen roolia kasvatusteorioissa erityisesti Frankfurtin koulukunnan esittämien näkemysten pohjalta. Kokoelman viimeisessä kirjoituksessa Valteri Arstila ja Kalle Pihlainen syventyvät mimesiksen ja representaation suhteen analysointiin ja problematisointiin psykologiassa käytetyn representaatiokäsitteen pohjalta; esimerkeinään he käyttävät havaintokokemustamme, muiden ihmisten psykologisten tilojen ymmärtämistä ja psykoterapiaa.

Oiva Kuisma

Mimesis antiikin filosofiassa

Aristoteles toteaa *Runousopissaan*, että ”jäljitteleminen (*to mimeisthai*) on synnynnäistä ihmisille lapsuudesta lähtien, ja ihmiset eroavatkin muista eläimistä siinä suhteessa, että he ovat kaikkein jäljittelevimpiä” (1448b5–7)¹. Mitä ilmeisimmin Aristoteleen yleistys pitää paikkansa: lapset jäljittelevät (matkivat, toistavat) luonnostaan varsinkin vanhempien ihmisten tekoja, sanoja ja ajattelutapoja. Ja koska tämä jäljittelevä käyttäytymistapa voi kehittyä aina tietoiseksi harrastukseksi ja taidoksi (*tekhnē*) asti, voidaan todellakin sanoa, että ihminen on eläinlajeista kaikkein jäljittelevin. Suomen kielessä voidaan termin *jäljittely* rinnalla käyttää myös kreikan kielen termiä *mimesis*: kun ihminen käyttäytymisellään toistaa annettua esimerkkiä, kyse on mimesiksestä; kun ihminen valmistaa jonkin mallikappaleen mukaisia tuotteita, kyse on mimesiksestä; ja kun ihminen kuvaa jotain asiaa sanoilla, väreillä, muodoilla tai ruumiinliikkeillä, kyse on mimesiksestä. *Mimesis*-termin avulla voidaan siis kuvata hyvin laaja-alaisesti inhimillistä toimintaa ja elämää.

Laajemmasta perspektiivistä katsottuna *mimesis* voidaan nähdä erityistapaukseksi muinaisista kulttuureista periytyvää vielä laaja-alaisempaa ”samankaltainen samankaltaisella” -selitystapaa (latinaksi *similia similibus*), jolla aikoinaan selitettiin melkein mitä hyvänsä: samankaltainen

1 Suomenokset ovat kirjoittajan, ellei suomentajan nimeä ole mainittu.

syntyy samankaltaisesta, samankaltainen edustaa tai esittää samankaltaista, samankaltainen tunnetaan samankaltaisella, samankaltainen sopii yhteen samankaltaisen kanssa, samankaltainen vaikuttaa samankaltaiseen ja niin edelleen (ks. Kuisma 2003, 178–185)². Samankaltaisuuden käsitteelle perustuvan selitystavan toimivuus perustuu siihen, että absoluuttista erilaisuutta ei käytännössä voi ymmärtää. Kohteessa tulee olla jotain samankaltaista johonkin jo tunnettuun nähden eli lyhyesti sanottuna jotain tuttua, jotta sen erilaisuutta voisi käydä tutkimaan, ymmärtämään ja lopulta palauttamaan samankaltaisuuden alaan. Myös taiteellinen mimesis rakentuu tälle tuttuuden perustukselle, jolle kuitenkin voidaan tietoisesti lisätä sopivaksi katsottu annos vierautta pelkästä tekemisen ilosta tai vaikkapa yleisön mielenkiinnon herättämiseksi. Tämä vierauden dimensio puolestaan mahdollistaa luovuuden, johon antiikin aikana ei kuitenkaan kiinnitetty huomiota.

Mimesis terminä ja käsitteenä

Kreikankielisen termin *mimesis* vastineena käytetään suomen kielessä tavallisesti termiä ”jäljittely”, mutta kontekstista riippuen se voi tarkoittaa myös esittämistä, matkimista, kopioimista ja muita vastaavia asioita³. Kielellisesti mimesis kuuluu sanajoukkoon, johon kuuluvat myös esimerkiksi seuraavat verbit, substantiivit ja adjektiivit: *mimeomai* (jäljitellä, esittää), *mimema* (jäljitelmä), *mimetes* (jäljittelijä), *mimetikos* (jäljittelevä, esittävä) ja *mimos* (miimikko, miiminen esitys, jäljittelijä, näyttelijä). Vaikka näiden sanojen keskinäisestä syntyjärjestyksestä ei ole täyttä varmuutta, on ehdotettu, että etymologisesti varhaisinta muotoa edustaa *mimos* (ks. esim. Beekes 2010 vol. II, 954). Näin siitäkin huolimatta, että nykyajoille säilyneessä kirjallisuudessa termi *mimos* esiintyy harvakseltaan ja melko myöhäisissä teksteissä. Ehdotuksen perusajatus on se, että ensin nimettiin tekijä tai tekijäsidonnainen tapahtuma, *mimos* (miimikko, miiminen esitys), josta puolestaan juontuivat toimintaa, prosessia, laatua ja tulosta vastaavat sanamuodot.

2 Vrt. myös Hirn (1900, 278–297), joka tarkastelee taiteellisen jäljittelyn yhteyttä maagisiin uskomuksiin ja käytäntöihin.

3 Mimesiksen merkityskenttää selvittäessäni hyödynnän jatkossa eräiltä osin tutkielmaani *Platon, Aristoteles ja Plotinos taiteellisesta mimesiksestä* (1991).

Yhtenä 1900-luvun mimesis-tutkimuksen tärkeänä virstanpylväänä voidaan pitää Göran Sörbomin teosta *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary* vuodelta 1966. Sörbom valaisee teoksellaan, kuinka mimesis-termiä (tai laajemmin mimesis-sanastoa) on käytetty eri yhteyksissä tilanteen mukaisissa merkityksissä. Hänen kokoamastaan esimerkkiaineistosta käy ilmi, että mimesis-sanasto alkoi vakiintua kreikankieliseen kirjallisuuteen 500-luvulla ennen nykyistä ajanlaskua. Mimesis-sanastoa käytetään esimerkiksi Aiskhyloksen, Euripideen, Aristofaneen, Herodotoksen, Ksenofonin ja Demokritoksen kirjoituksissa. (Sörbom 1966, 41–98.) Yhteistä näille kirjoituksille on se, että vaikka mimesiksen luonnetta ei niissä pohdita sen kummemmin, mimesis-sanastoa käytetään selittämään käyttäytymisen, tuottavan toiminnan ja näiden tulosten luonnetta. Esimerkiksi eräässä Demokritos-fragmentissa todetaan, että ihmiset ovat jäljittelemällä (*kata mimesin*) oppineet eläimiltä laulu-, kudonta- ja majanrakennustaitoja (Diels & Kranz 68B154). Historioitsija Herodotos (*Historien* 2.78, 2.86, 2.132) puolestaan käyttää mimesis-sanastoa kertoessaan, mitä olioita egyptiläiset kuvasivat puu- ja kiviveistoksillaan. Demokritoksen tapauksessa tulee esille mimesiksen käyttäytymistä selittävä merkitysulottuvuus ja Herodotoksen tapauksessa mimesiksen kuvataideteoreettinen merkitysulottuvuus, vaikkei kumpikaan pohdi sen syvemmin mimesiksen itsensä luonnetta⁴.

Sörbomin teoksen oppihistoriallinen merkittävyys ei perustu sille, että siinä olisi ensimmäistä kertaa kiinnitetty huomiota mimesis-termin merkitysvariaatioihin. Hän itse viittaa esimerkiksi Hermann Kollerin ja Gerald Elsen aiempiin tutkimuksiin samasta aiheesta. Lisäksi on huomattava, että mimesis-termin käyttötavoista ja merkitysvariaatioista on kuka hyvänsä saattanut lukea pätevämistä antiikin kreikan sanakirjoista. Merkittävää sen sijaan oli se perusteellisuus, jolla Sörbom havainnollisti mimesis-termin käytön ja merkityksen muunnelmia taiteissa, filosofiassa ja muissa yhteyksissä. Myöhempi tutkimus ei ole olennaisesti muuttanut

4 Tässä artikkelissa termiä ”taide” johdannaisineen käytetään sen nykyaikaisessa merkityksessä tutkimuskielessä (metakielessä), vaikka antiikin aikana (objektikielessä) sellaista ei ollutkaan. Selvyyden vuoksi on kuitenkin parempi puhua monikollisesti taiteiden (taidelajien) teorioista kuin yhtenäisestä taideteoriasta.

tätä mimesiksen monipuolisuutta tähdentävää kuvaa. Sen sijaan sitä voidaan tarkentaa yksityiskohtien tasolla, kuten seuraavassa pyrin tekemään suoraan antiikin lähteiden pohjalta.

Kun mimesiksen lähtökohdaksi otetaan Aristoteleen ja Demokritoksen tapaan käyttäytymisen selittäminen, saadaan perustilanne, jossa on kaksi tekijää: jäljittelijä ja jäljittelyn kohde. Tavallisesti näiden kahden tekijän suhde on yksisuuntainen. Tavallisesti jäljittelijä jäljittelee jäljittelyn kohdetta mutta ei päinvastoin, vaikka joissakin tilanteissa jäljittely voi olla molemminpuolista. Tällainen sinänsä vaatimaton selitys mimesiksen luonteesta muuttuu oppihistoriallisesti kiintoisaksi, kun kysytään, missä yhteyksissä ja ketkä tällaisia asioita alkoivat pohtia ja selittää. Antiikin kaudella mimesiksen luonteesta keskusteltiin erityisesti sillä humanistisen tutkimuksen alueella, jota nykyään nimitämme taidefilosofiaksi tai yleisemmin estetiikaksi. Filosofeille ja muille ajattelijoille ei riittänyt se, että oli olemassa ilmiö, jota yleisessä kielenkäytössä nimitettiin mimesikseksi. He halusivat myös tietää, mitä mimesis todella on ja mikä on sen arvo.

Ksenofonin muistelma Sokrateesta

Sokrates oli yksi ensimmäisiä mimeettisten taitojen luonnetta pohtineista ajattelijoista. Tietävästi hän ei kuitenkaan saattanut ajatuksiaan kirjalliseen muotoon, ja siksi niitä on tutkittava hänen oppilaidensa, ennen kaikkea Ksenofonin ja Platonin, kirjoitusten avulla. Ksenofonin Sokrates-aiheisista muistelmakirjoituksista käy ilmi, että maalaus- ja kuvanveistotaidon mimeettisyyttä pidettiin selviönä, joka ei kaivannut sen kummempia lisäselvityksiä edes näiden alojen harrastajien keskuudessa. Ajateltiin, että maalaukset ja veistokset kuvaavat tiettyjä kohteita, koska kuvateoksilla ja kuvauskohteilla on riittävästi toisiaan vastaavia muotoja ja värejä. Tällöin kuvataiteellisen mimesiksen ala käy yksiin näköaistin havaintoalueen kanssa (kuvitteelliset näköhavainnon kohteet mukaan lukien). Ksenofonin mukaan Sokrates ei kuitenkaan ollut täysin tyytyväinen tähän käsitykseen vaan kysyi maalari Parrhasiokselta, eikö viivoilla, väreillä ja muodoilla voitaisi kuvata myös ihmisen sisäistä sielullista luonnetta, jota kirjaimellisesti ottaen ei voida nähdä näköaistilla. Parrhasios vastasi kysymykseen kieltävästi:

Kuinka voisi esittää (*pos* [...] *mimeton*) sellaista, jolla ei ole kokoa eikä väriä eikä mitään niistä ominaisuuksista, joista sinä Sokrates äsken puhuit, ja jota ei voi edes nähdä (Ksenofon, *Muistelmia* III.x.3; suom. P. Saarikoski).

Sokrates on kuitenkin toista mieltä ja kehottaa maalareita kiinnittämään huomiota siihen, että sielullisia asioita voidaan kuvata havaittavina kasvojen (varsinkin suun) muotoina, siis ilmeinä (emt. III.x.8). Nykyään sanoisimme, että esimerkiksi ylös- tai alaspäin kääntyneet suupielet pikemmin ilmaisevat kuin esittävät henkilön tunne- tai mielentilaa. Mutta koska antiikin kaudella ei tehty käsitteellistä eroa jäljittelyn ja ilmaisun välille, ilmaisu sisältyi epäsuorasti mimesiksen merkitysalaan.

Platonin kosmologinen, teologinen ja poliittinen mimesis

Platon soveltaa mimesiksen periaatetta hyvin laajalla käsitteellisellä alueella kosmologiasta teologiaan ja politiikkaan. Toisaalta hän erityisemmässä mielessä kehittää mimesiksen käsitteelle rakentuvaa taiteellisen taidon käsitystä. Taideteoreettisissa kontekstissa Platon sekä hyödyntää että selittää mimesis-käsitettä, kun taas kosmologian kaltaisissa laajalaisissa yhteyksissä hän tavallisesti vain suoraviivaisesti soveltaa käsitettä. Lisäksi on huomattava, että mitä enemmän Platon puhuu mimesiksestä, sitä enemmän mukaan tulee tarkentavia lähi- ja vastakäsitteitä, esimerkiksi käsitteet kuva (*eikon*), malli (*paradeigma*) ja samankaltaisuus (*homoiosis*).

Platonin mukaan mimesiksen selitysvaikutus ulottuu biologiaan syvemmälle, sillä myös fysikaalisella todellisuudella on mimeettinen rakenne. Tämä käy ilmi pythagoralaisvaikutteisesta *Timaios*-dialogista, jonka teemana on maailmankaikkeuden synty ja rakenne. Dialogin nimihenkilön Timaioksen mukaan havaittava aineellinen todellisuus ei ole syntynyt eikä luotu tyhjästä, vaan se on rakennettu suunnitelmallisesti mallin (*paradeigma*) mukaan. (*Timaios* 28c.) Mutta millaisen mallin mukaan se on rakennettu, ikuisesti muuttumattoman vai syntyneen muuttuvaisen mallin mukaisesti? Se on saanut syntynsä ikuisesti muuttumattoman mallin mukaan.

Sillä kaikista syntyneistä asioista kaunein on maailma, ja syistä paras on sen rakentaja. Tällä tavoin syntynsä saaneena se on rakennettu sen mukaisesti, mikä on järjellä ja ajatuksella käsitettävää ja samana pysyvää. (Emt. 29a–b.)

Koska aineellinen maailma (*kosmos*) on rakennettu annetun mallin mukaan, sitä voidaan sanoa kuvaksi (*eikon*) tai jäljitelmäksi (*mimema*) (emt. 48e–49b). Aikakäsitteiden valossa puolestaan voidaan sanoa, että ajalliset ilmiöt jäljittelevät (*mimoumenou*) ikuisuutta (emt. 38a). Todellisuuden rakenne vastaa siten ontologista jäljitelmä–malli-suhdetta, joka on samalla myös arvosuhde: muuttuvainen jäljitelmä tai kuva on jo määritelmällisesti vähäarvoisempi kuin sen muuttumaton malli (esikuva).

Timaioksen ajatus mimeettisesti toimivasta jumalallisesta rakentajasta johtaa luontevasti teologiseen kysymykseen siitä, voidaanko mimesis-käsitteellä selittää myös ihmisen suhdetta jumalaan tai jumaliin. Tähän voidaan vastata myöntävästi, sillä esimerkiksi *Faidros*-dialogissa todetaan, että jumalan palvonta johtaa jumalan jäljittelyyn. Ihminen jäljittelee sitä jumalaa, jota hän palvoo (*Faidros* 252d). *Theaitetos*-dialogissa Platon puhuu samasta aiheesta käyttäen *homioisis*-termiä, joka tarkoittaa samankaltaistumista ja on siten merkitykseltään hyvin lähellä mimesistä. Arvottavana erona voidaan kuitenkin huomioida, että mimesis yhdistävästä funktiostaan huolimatta korostaa olioluokkien välistä kategorista eroa (jäljitelmä–malli, maalaus–luonto), kun taas *homioisis* samankaltaistumisen kautta korostaa lähentymistä ja jopa rajojen ylittämistä. *Theaitetoksessa* todetaan, että koska pahuus kuuluu ihmismaailmaan ja puhdas hyvyys jumalmaailmaan, ihmisen on pyrittävä pakenemaan maallisesta maailmasta jumalalliseen maailmaan.

Pakeneminen taas on kehittymistä mahdollisimman suuressa määrin jumalan kaltaiseksi (*homioisis theo*), ja jumalan kaltaiseksi tuleminen on tulemistä oikeamieliseksi ja hurskaaksi ja järjen mukaiseksi. (*Theaitetos* 176b; suom. M. Itkonen-Kaila.)

Puhe jumalan kaltaiseksi tulemisesta saattaa kuulostaa ylioptimiselta haaveilulta, mutta kuten sitaatista näkyy, Platon antaa asialle reaalisen merkityksen. Kyse on itsensä kasvattamisesta hyveelliseksi ja järkeväksi,

mikä antiikin yleisen ajattelutavan mukaan saattoi käytännössä toteutua vain yhteisöllisessä elämässä. Tämä puolestaan asettaa vaatimuksen, että poliittisen ajattelun valossa on katsottava, tukeeko olemassa oleva yhteiskunta eettis-rationaalista jumalallistumispyrkimystä. Jos se ei tue, on ensin suunniteltava ja sitten toteutettava sellainen yhteiskunta, joka tukee yksilöiden eettisiä ja kognitiivisia pyrkimyksiä.

Platonin katsannossa hänen kotikaupunki-isänmaansa Ateena ei silloisesta kulttuurisesta loistostaan huolimatta ollut ihanneympäristö hyveen ja järjen kasvulle, ja siksi hän *Valtio-* ja *Lait-*dialogeissaan hahmottelee tarvittavaa ihannevaltion mallia. Tässä suunnittelutyössään hän jälleen hyödyntää mimesiksen periaatetta.

*Lait-*dialogissa kerrotaan myytin muodossa, kuinka kaukaisessa menneisyydessä, Kronos-jumalan aikakaudella, oli olemassa kaikin puolin erinomaisesti toimiva ihanneyhteiskunta. Tämän ihanneyhteiskunnan perustus oli siinä, että ihmisiä eivät hallinneet toiset ihmiset vaan jumalalliset daimonit (*Lait* 712e–714b). Kuten eläinten yläpuolella oleva ihminen kykenee hallitsemaan karjalaumaa karjan itsensä parhaaksi, samoin jumalallinen daimoni kykenee hallitsemaan ihmisiä heidän itsensä parhaaksi (emt. 713c–d). Myyttinen Kronos-kertomus voidaan ymmärtää myös opettavaiseksi *logokseksi*, järjellisen sanoman sisältäväksi kertomukseksi.

Tämä tarina kertoo sen yhä nytkin paikkansapitävän totuuden, että jos valtiota ei hallitse jumala vaan joku kuolevainen, se ei voi välttyä vaivoilta ja onnettomuuksilta. Meidän on sen mukaan kaikin tavoin pyrittävä jäljittelemään (*mimeisthai*) Kronoksen aikaista elämää ja julkkisesti ja yksityisesti hallittava kotejamme ja valtioitamme siten, että tottelemme sitä mikä meissä on kuolematonta ja nimitämme laiksi sitä mitä järki esittää. (emt. 713e–714a; suom. M. Itkonen-Kaila.)

Mimesiksen periaate soveltuu siis selittämään yksilöllisen käyttäytymisen ohella myös ihmisyhteisön elämää kokonaisuutena. *Valtiomies-*dialogissa mimesiksen periaatetta sovelletaan siten, että yhteiskuntasuunnitteluun sopivan jäljittelyn kohteen tarjoaa sellainen valtiomuoto, jossa valtiota johtaa viisas yksinvalti (*Valtiomies*, esim. 300b–301d).

Lait-dialogissa Platon vertaa ihanneyhteiskunnan suunnittelua tragediarunoilijan toimeen, sillä ”koko valtiomuotomme on kauneimman ja parhaan elämän jäljittelyä (*mimesis*), ja sitä me sanomme totuudellisimmaksi tragediaksi” (*Lait* 817b). Platonin kaunopuheisen vertauksen ydin ei ole siinä, että poliittisen viisauden edustajat nostettaisiin tragediarunoilijoiden rinnalle vaan siinä, että heidät nostetaan näiden sijalle⁵. Koska politiikan teoreettinen ja käytännöllinen harrastaminen edustaa todellista tragedian taitoa, sanataiteellinen tragediarunoilu jää toissijaiseksi harrastukseksi, jolle itse asiassa ei olekaan mitään erityistä tarvetta ihanneyhteiskunnassa (emt. 817b–d). Tragediarunoutta tuottavan taidon samoin kuin muiden mimeettisten taitojen hyödyttömyyttä Platon todistelee erityisen jyrkästi ajallisesti varhaisemmassa *Valtio*-dialogissaan.

Valtio ja mimeettisten taitojen kritiikki

Platonin mukaan maalarit, runoilijat ja muut taiteentekijät jäljittelevät töillään aistein havaittavaa todellisuutta, joka timaiolaisen maailmankuvan mukaan on jo itsessään jäljitelmä. Näin ollen taiteentekijöiden tuotokset ovat kaksinkertaisia jäljitelmiä. Jäljittelevien taitojen tuotokset eivät johdata ihmismieltä muuttuvaisen aistihavainnon piiristä muuttumattoman järkitietoisuuden piiriin, vaan ne päinvastoin kiinnittävät sen entistäkin lujemmin aistinvaraisuuteen.⁶

Vaikka Platonin dialogista filosofiaa ei ole syytä pitää dogmaattisena oppijärjestelmänä, siinä voidaan havaita dialogista toiseen samoina pysyviä piirteitä, erityisesti kaksijakoinen selitystapa, joka erottelee toisistaan muuttumattoman ja muuttuvaisen, todellisen ja näennäisen, ajatuksella tajuttavan ja aisteilla havaittavan, sielun ja ruumiin, idean ja yksittäisolion ja niin edelleen. Pysyviin piirteisiin voidaan laskea myös Platonin taiteel-

5 Platonin aikana näytelmäkirjailijoilla oli huomattava poliittinen vaikutusvalta, mitä hän ei pitänyt hyvänä asiana.

6 Platonin kriittisen asenteen taustalla on muitakin syitä. Hänen opettajaansa Sokratesta pilkattiin näyttämöllä (Aristofanes). Sokrates puolestaan suhtautui kriittisesti Ateenan suurellisiin rakennusprojekteihin, koska niitä rahoitettiin Deloksen meriliitolta omituilla varoilla (Navia 1985, 25; vrt. Platon, *Gorgias* 519a).

lisiin taitoihin kohdistama kritiikki, joka toisinaan ilmenee lyhyinä kommentteina (esim. *Faidros*, *Sofisti* ja *Filebos*), toisinaan taas perusteellisina keskusteluina, kuten esimerkiksi dialogeissa *Ion*, *Valtio* ja *Lait*. Jos kaikki näkökulmat ja kriittiset argumentit luettaisiin yhteen, tulokseksi saataisiin laaja-alainen kuva taiteellisesta toiminnasta ja sen arvosta. Monipuolisen kokonaiskuvan luomiseen riittää *Valtio*-dialogi yksinäänkin.

Valtio-dialogin (toinen kirja) mukaan hyvin toimivassa yhteiskunnassa kaikki kansalaiset eivät tee kaikkia töitä, vaan työnjaon mukaisesti kukin tekee yhtä työtä sekä itsensä että koko yhteiskunnan hyväksi. Terveessä yhteiskunnassa eri ammatteja tarvitaan vain se määrä, minkä eläminen, asuminen, kanssakäyminen, kasvattaminen, puolustaminen, hallitseminen ja viisauden harrastaminen vaativat. Mutta jos kansalaisille ei enää riitä se, mikä riittää terveeseen elämään, he alkavat etsiä nautinnon lähteitä turhia tarpeita palvelevilta ylellisyysammattien edustajilta, esimerkiksi jäljittelijöiltä (*mimetai*), joiden joukkoon lukeutuvat muotoilijat, värittäjät ja muusain taitojen harrastajat. Turhuuden edustajiin kuuluvat myös runoilijat sekä heidän apulaisensa rapsodit, näyttelijät, kuorotanssijat ja tuottajat. (*Valtio* 373b–c.) Jos siis jäljittelevät taidot katsotaan viihteelliseksi turhuudeksi, niille ei näytä olevan tarvetta terveessä yhteiskunnassa; ei varsinkaan siinä mielessä, että kunnan kansalaiselle sopisi koulutustautua esiintyvän jäljittelytaiturin ammattiin. Toisaalta jos taiteellisia taitoja tarkastellaan kasvatuksen näkökulmasta, niille löytyy jonkin verran käyttöä, sillä kasvatusta tähtää sekä ruumiillisten että sielullisten kykyjen kehittämiseen. Ruumiin kasvatusta kuuluu voimailun (*gymnastike*) alaan, sielun kasvatusta puolestaan muusain taitojen (*mousike*) alaan (emt. 376e). Koska muusain taitoihin kuuluvat esimerkiksi runous ja musiikki, taiteellisilla taidoilla on tietty roolinsa kasvatuksessa⁷.

Platon ei kuitenkaan hyväksy mitään tahansa taiteellisia taitoja kasvatukseen vaan ainoastaan sellaisia, jotka kehittävät nuorten sosiaalisia, moraalisia ja kognitiivisia kykyjä. Mutta millainen taiteellinen taito kehittää näitä kykyjä ja on muutenkin hyväksyttävää ihanneyhteiskunnan kannalta? Tähän kysymykseen *Valtio*-dialogi vastaa perusteellisen kriittisen keskustelun kautta: ainoastaan laulut jumalille ja ylistykset kunnan

7 *Faidros*-dialogissa (259d) myös filosofian harrastus lasketaan muusain taidoksi. Antiikin aikaisesta muusain aloja ja lukumäärää koskevasta keskustelusta, ks. Plutarkhos, *Quaestionum convivalium* xiv.

ihmisille (*Valtio* 607a; vrt. 398a–b.) Ennen tätä lopputulosta keskustelun kuluessa on hylätty suurin osa silloisesta runoudesta (varsinkin epiikka ja draama), musiikista ja kuvataiteesta. Perussyylä hylkäystuomioon löytyy näiden taitojen mimeettisestä luonteesta, jota voidaan valaista monelta kannalta, ennen kaikkea ontologian, epistemologian, teologian, etiikan, psykologian, politiikan ja kasvatuksen näkökulmista⁸.

Ontologian näkökulmasta voidaan kysyä, mitä jäljittelevän taidon tuottamat teokset ja esitykset oikein ovat. Oikea vastaus tähän löytyy, kun katsotaan, mikä on taiteellisten jäljitelmien paikka todellisuuden rakenteessa. Platonin mukaan todellisuus voidaan jakaa kahteen tasoon tai osapuoleen, muuttumattomaan ideoiden maailmaan ja muuttuvaiseen aisti-ilmiöiden maailmaan, johon puolestaan sisältyvät niin luonnolliset kuin kulttuurisetkin ilmiöt. Konkreettisten asioiden ja olioiden ohella aisti-ilmiöiden maailmaan sisältyy myös eräänlainen näennäismaailma, johon kuuluvat luonnon tuottamat heijastukset ja ihmisen tuottamissa mimeettisissä teoksissa havaittavat asiat. Mimeettisissä teoksissa – siis maalauksissa, veistoksissa, eepoksissa, näytelmissä, tansseissa ja niin edelleen – havaittavat asiat eivät ole todellisia vaan näennäisiä (emt. 596a–599a)⁹. Tässä ei ole olennaista eroa sillä, havaitaanko mimeettiset ilmiöt aistein (*aisthesis*) maalausten tapaan vai kuvitteellisesti (*fantasia*) runouden tapaan, sillä kuvitteelliset asiat ovat kuvitteellisen aistihavainnon kohteita.

Platon havainnollistaa ontologista erotteluaan esimerkiksi kolmesta erityyppisestä sängystä.

- On siis kolme lajia sänkyjä. Yksi on olemukseltaan todellinen sänky, jota voimme sanoa jumalan valmistamaksi. Vai olisiko sillä joku muu tekijä?
- Ei.
- Toinen on se, jonka puuseppä tekee.
- Niin.
- Ja kolmas se, jonka tekee maalari. Eikö niin?

8 Tätä moninäkökulmaista kaavaa olen soveltanut aiemmissa kirjoituksissani, esim. Kuisma (2003, 15–18).

9 *Sofisti*-dialogissa (265b) todetaan, että mimesis on kuvien (*eidolon*) tuottamista, ei todellisten olioiden tuottamista.

– Kyllä. (Emt. 597b; suom. M. Itkonen-Kaila.)

Jumalan ”valmistama” sänky on sänky itsessään (*fyseis*), puusepän tekemä sänky on aineellinen sänky ja maalarin maalaama sänky on näennäinen sänky. Maalarin tuotteet, samoin kuin jäljittelevien taiteentekijöiden tuotteet yleensä, ovat siis kahden askelen päässä muuttumattomasta todellisuudesta ja siksi ontologisesti vähäarvoisia.¹⁰

Epistemologian näkökulmasta voidaan huomioida, että mimeettisten teosten ontologisesta vähäarvoisuudesta seuraa se, että mimeettisiin taitoihin liittyvä tiedollinen arvo ei voi olla kovin korkea. Platon perustelee tätä käsityksellä, jonka mukaan käytännöllinen tieto voidaan jakaa kolmeen eriarvoiseen luokkaan: käyttäjän, valmistajan ja jäljittelijän tietoon. Käyttäjän tieto on arvokkainta tietoa, koska käyttäjä tietää, mikä on tuotteen tarkoitus. Valmistajalla puolestaan on oikea käsitys sikäli kuin hän on saanut käyttäjältä tiedon siitä, millainen valmistettavan tuotteen pitää olla. Maalarin kaltaiselta jäljittelijältä ei sen sijaan edellytetä tietoa eikä edes oikeaa käsitystä asioista, sillä hän tuottaa vain kuvia ja kuvauksia siitä, miltä asiat näyttävät. (Emt. 601c–602b.) Hänen ”tietonsa” ei siis ole aitoa tietoa.

Myös tiedon kohteissa on eroa: jotkut asiat ovat arvokkaita tiedon ja ymmärryksen kohteita, jotkut toiset vähemmän arvokkaita. Antiikin aikana erityisen arvokkaina ymmärryksen kohteina pidettiin jumalallisia asioita ja olioita, joiden uskottiin vaikuttavan suoraan yksilöiden ja kansakuntien elämään. Esimerkiksi Homeroksen nimissä kulkevien *Iliaan* ja *Odyseian* nauttiman arvostuksen keskeinen lähtökohta oli se, että niissä kuvataan paikoin hyvinkin yksityiskohtaisesti Zeuksen, Heran ja muiden jumalien luonnetta, toimintaa ja mahtia. Kreikkalaismaailmassa Homeroksen jumalkuvauksia ei mielletty pelkäksi sadunkerronnaksi vaan vakavasti otettavaksi maailmankuvan ilmaukseksi. Platon sen sijaan suhtautui erittäin kriittisesti homeerisen runouden myyttiseen teologiaan, vaikka

10 Platon (*Valtio* 597d–e) mainitsee tässä yhteydessä korostetusti tragediarunoilijat ja epäsuorasti samalla muut sanataiteilijat. Tärkeää on huomata, että sanataide on yhtä ”pinnallista” kuin kuvataide. Sanataiteen puitteissa voidaan lausua vaikka itseään Platonia, mutta sekin on vain ”mimesistä”, ei filosofiaa.

hän ihailikin Homerosta runoilijana.¹¹ Valitessaan Homeroksen – runoilijoista suurimman ja maineikkaimman – avoimen kritiikin kohteeksi Platon samalla kyseenalaisti kaikki vähäisemmätkin taiteentekijät eli käytännössä koko mimeettisen taiteen kentän. *Valtio*-dialogissaan Platon todistelee yksityiskohtaisesti, kuinka Homeros on väärässä kuvatessaan jumalat muuttuvaisiksi hyvän ja pahan lähteiksi. Tosiasiassa jumalat ovat muuttumattomia ja ainoastaan hyvän lähteitä. (Emt. 376d–383c.)

Etiikan kannalta *Valtiossa* tähdennetään, että Homeroksen kuvauksia heeroksistakaan ei voida hyväksyä, koska nämä eivät ole vankkumattomia hyveen perikuvia. Homeroksen heerokset toimivat joskus pelkurimaisesti, eivät aina hallitse tunteitaan eivätkä osoita jumalille näiden ansaitsemaa kunnioitusta. Platon katsoo, että tällaista runoutta ei pidä hyväksyä, koska se iskostaa varsinkin nuoriin ihmisiin moraalisesti vääriä ihanteita. (Emt. 386a–392c.) Runoilijoiden kuvaukset tavallisistakin ihmisistä ovat eettisesti kelvottomia, koska niiden mukaan väärämieliset voivat olla onnellisia ja oikeamieliset onnettomia. Yleistäen sanottuna ”runoilijat esittävät tärkeimmät ihmisiä koskevat asiat väärin” (emt. 392a–b). Kasvatuksen kannalta nimenomaan heeros- ja ihmiskuvaukset ovat keskeisen tärkeitä, koska niiden kautta nuoret omaksuvat arvoja ja käyttäytymistapoja, jotka helposti vakiintuvat pysyviksi luonteenpiirteiksi. Jos nuorten kasvatukseen sovelletaan jäljittelyn periaatetta (leikit, näytelmät), jäljittelyn kohteiksi sopivat vain urheutta, itsehillintää, hurskautta, vapautta ja muita vastaavia ihanteita edustavat kohteet (emt. 395b–396b).

Valtio-dialogissaan Platon selvittää mimesiksen arvoulottuvuutta osana laajempaa kerronnan kenttää. Hän jakaa kerronnan kolmeen lajiin: epäsuoraan kerrontaan (*diegesis*), kerrontaan jäljittelyn muodossa (*mimesis*) ja näiden sekamuotoon (emt. 392d)¹². Jos näitä kolmea kerronnan muotoa ajatellaan laadun kannalta, sekamuoto on paras, koska se sopii kunnan miehelle, joka mielellään asettuu parempansa rooliin mutta huonommistaan kertoo kolmannen persoonan kautta (emt. 396c–e). Eri-

11 Kritiikistään huolimatta Sokrates tunnustaa *Valtiossa* (595b–c) ihailevansa Homerosta. Tämä mitä ilmeisimmin on (myös) Platonin kanta.

12 Tässä termiä *mimesis* on käytetty suppeassa merkityksessä (esittää, esiintyä), jolloin se erotetaan kuvailusta. Laajemmassa merkityksessä kuvailukin on *mimesisistä*, kuten käy ilmi Aristoteleen (*Runousoppi* 1448a19–24) vastavasta määrittämisestä.

tyisesti nuorille sopii se, että he asettuvat hyveellisen ihmisen rooliin ”minäksi” ja jättävät paheellisen etäiseksi ”häneksi”.

Psykologian näkökulmasta taiteellisen mimesiksen vaikutusvoima ei tietenkään rajoitu vain nuoriin. Platonin sieluopin mukaan sielu voidaan jakaa järjelliseen, kiivastuvaan ja haluavaan osatekijään (emt. 439d–441c; 580d–e) – tai jos kiivaus ja halu lasketaan yhteen, järjelliseen ja ei-järjelliseen sielunosaan. Platonin mukaan taiteellinen mimesis vaikuttaa nimenomaan ei-järjelliseen sielunosaan (emt. 605b–c). Kun tunteet ja halut pääsevät hallitsemaan ihmistä, hänen toimintaansa ei enää ohjaa järki. Poliitiikan näkökulmasta voidaan lisätä, että kun sama tapahtuu yhteisöllisellä tasolla, tuloksena on yhteiskunta vailla järjellistä järjestystä. Jos ei-järjellistä sielunosaa villitsevä runous hyväksytään, ”siltoin valtiossa tulevat hallitsemaan nautinto ja tuska eivätkä laki ja järki, joka aina on yhteisesti tunnustettu kaikkein parhaaksi” (emt. 607a; suom. M. Itkonen-Kaila; vrt. 397e–398b).

Jos sitten ylipäättään olisi olemassa taidetta, joka saisi ihmismielen kääntymään tunnepohjaisten nautintojen yhteydestä muuttumattoman totuuden etsintään, niin millaista se olisi? Platonin vastaus on, kuten jo edellä todettiin, että hyvin järjestyneelle yhteiskunnalle soveltuvat vain laulut jumalille ja ylistykset kunnan ihmisille (emt. 607a). Tällaista linjausta ei ehkä pidä ottaa liian kirjaimellisesti, mutta vähintäänkin suuntaa-antavaa se on. Ainakin sen voi huomioida, että jumalille ja kunnollisille ihmisille osoitetut ylistykset eivät ole pelkkää kertomista kertomisen itsensä tai sen tuottaman nautinnon vuoksi vaan myös ja ennen kaikkea tekemistä, nimittäin kunnioituksen ja hurskauden osoittamista. Jumalia ja hyveellisiä ihmisiä ylistävän taiteen tarkoitus ei niinkään ole olla mimesistä kuin herättää sitä: sen pitäisi herättää yleisössä halua järkeen ja hyveeseen perustuvan elämän jäljittelyyn edellä kuvatun samankaltaistumisen mielessä.

Platonin dialoginen mimesis

Platonin taiteelliseen mimesikseen kohdistamaan kritiikkiin sisältyy ongelma, johon jo Aristoteles kiinnitti epäsuorasti huomiota, nimittäin se, että myös Platonin kirjoittamat dialogit ovat mimesistä (*Runousoppi*

1447b9–13). Dialogisessa mimesiksessä kuvataan ihmisiä, tapahtumia ja ympäristöjä eli aivan samoja asioita kuin Platonin ankaran arvostelun kohteeksi joutuneissa komedioissa ja tragedioissa. Voidaan kysyä, onko dialogisen mimesiksen muodossa esitetty taiteellisen mimesiksen kritiikki tarkoitettu aidoksi kritiikiksi. Tähän voidaan vastata myöntävästi, sillä kritikoidaanhan filosofiaakin filosofiassa, uskontoa uskonnossa ja politiikkaa politiikassa. Itse asiassa mimeettinen mimesiksen kritiikki vaatii tekijältään enemmän kuin kentän ulkopuolelta esitetty kritiikki, esimerkiksi uskonnolliseen ideologiaan perustuva kritiikki.¹³ Uskonnon kentältä voidaan tuomita koko taiteen kenttä tai osa sitä ilman perusteellista argumentaatiota vetoamalla vaikkapa jumalan sanaan.

Silloin kun mimesiksen kriitikko astuu mimesiksen kentälle, mimeisistä ei välttämättä tuomita kokonaisuudessaan vaan vain osittain. Kriitiikin kohteeksi otetaan kelvoton mimesis (taiteellinen mimesis), ja sen ulkopuolelle jää arvokas mimesis (dialoginen mimesis). Taiteellinen mimesis kertoo aistinvaraisesta todellisuudesta ja tuottaa tunnepohjaista nautintoa, kun taas dialoginen mimesis kertoo näiden ja muiden ilmiöiden syistä ja ohjaa älylliseen ymmärtämiseen. Vaikka Platonin kirjoittamat sokraattiset keskustelut voivat tuottaa myös tunnepohjaista esteettistä mielihyvää, tämä ei suinkaan ole niiden päätarkoitus. Sokraattiset keskustelut näyttävät, kuinka keskustelun tietä edetään arkisista uskomuksista ja käsityksistä ensin aitoon kysymyksenasetteluun ja sitten etsimään pätevää vastausta. Keskustelu ei välttämättä johda lopulliseen vastaukseen vaan pikemmin jatkuvaan dialektiseen liikkeeseen, joka johtaa asioiden syvenevään ymmärtämiseen.

Pidot-dialogissa viitataan Alkibiadeen suulla siihen, että platonilaisessa dialogissa mimeettinen pinta voidaan erottaa ajatuksen syvyydestä.

Jos joku kuuntelee Sokratesta, hänen sanansa ensi kuulemalta vain naurattavat; hän pukee sanottavansa niin hullunkurisiin käänteisiin ja ilmaisuihin, kuin jonkin julkean satyyrin nahkaan. Hän puhuu kuorma-aseista ja sepistä, suutareista ja nahkureista ja tuntuu jankuttavan aina vain yhtä ja samaa. Siksi juuri kaikki häneen tottumattomat ja tietämättömät nauravat hänen puheitaan. Mutta se, joka näkee

13 Voidaan myös sanoa, että Platon kritikoi taidetta taiteen kentällä (ks. Gilbert & Kuhn 1954, 60).

ne avattuina ja pääsee niiden sisään, saa huomata, että ne ovat kaikista ihmisten puheista ainoat, joissa on järkeä, ja että ne ovat täynnä jumalallista henkeä ja hyveen kuvia ja kattavat melkein kaiken sen, mitä ihmisen tulee pohtia, jos hän haluaa kasvaa hyväksi ja jaloksi. (*Pidot* 221e–222a; suom. M. Tyni.)

Puheet kuorma-aseista, sepistä ynnä muista edustavat platonilaisen dialogin mimeettistä eli kuvitteellisesti havaittavaa pintaa, jonka takaa dialektista metodia noudattava etsijä löytää hyvettä, järkeä ja jumalallista henkeä. Dialogisen mimesiksen esittämään ajatteluun pitää asennoitua osallistujana, ei ulkopuolisena katsojana. Teatteriesitystä katsotaan ja siitä nautitaan, mutta platonilaiseen keskusteluun on tarkoitus osallistua ja jatkaa sitä, tapahtuipa tämä sitten ääneen keskustellen tai äänettömästi ajatellen.

Mimesis Aristoteleen *Runousoppissa*

Platonin tapaan Aristoteles käytti termiä mimesis eri keskusteluyhteyksissä politiikan tutkimuksesta luonnontutkimukseen, mutta systemaattisesti hän soveltaa sitä *Runousoppi*-teoksessaan. *Runousoppia* tutkimalla saamme selville, mitä Aristoteles ymmärtää mimesiksellä ja mitä se kertoo runouden arvosta.

Runousoppinsa aluksi Aristoteles toteaa, että epiikka, tragedia, komedia ja dityrambirunous ovat mimesistä, samoin suurin osa huilu- ja kitharamusiikista (*Runousoppi* 1447a13–16). Lisäksi Aristoteles lukee mimesiksen alaan vielä maalaustaidon ja tanssin, mutta toisaalta erottaa siitä runomuotoisen Empedokleen luonnonfilosofian, joka esitysmuodostaan huolimatta on luonnontutkijan työtä (emt. 1447b1–20). Näiden ja muiden vastaavien huomioiden perusteella voidaan sanoa, että Aristoteleella oli käsitys taiteellisesta mimeettisestä taidosta, joka selkeästi erotuu sekä teoreettisista tiedonaloista että niistä käytännön taidoista, jotka tuottavat välineitä ja käyttöesineitä, esimerkiksi pyöriä ja istuimia¹⁴.

14 Aristoteles ei huomioi arkkitehtuuria, joka yleisemminkin on jäänyt vähemmälle huomiolle mimesis-keskusteluissa. Tämä johtunee siitä, että talot ja rakennukset eivät (pintakoristuksia lukuun ottamatta) yleensä kuvaa eivätkä

Aristoteleen mukaan mimeettisen taidon tuotteet eivät ole ontologisesti vähäarvoisia, sillä runotaito ei kuvaa yksittäisiä ilmiöitä niiden yksittäisyydessä vaan yleisyydessä. Yleistä on esimerkiksi se, että tietynlainen henkilö puhuu ja toimii todennäköisesti tai välttämättä tietyllä tavalla (emt. 1451b8–10). Taiteentekijän taitoon kuuluu, että hän sisällyttää teoksiinsa kaiken mitä pitääkin ja jättää epäolennaiset yksityiskohdat ja sivuseikat pois (vrt. Aristoteles, *Nikomakhoksen etiikka* 1106b10–12). Kun teos Aristoteleen ontologiassa kuvaa jotain yleistä, se vastaa sitä, mikä Platonin ontologiassa on mahdotonta, nimittäin ideoiden kuvamista aistihavainnon piirissä. Platonille ideat ovat matemaattisten luku-suhteiden tapaan abstraktin ajattelun kohteita eivätkä siksi aistihavainnon tai edes kuvittelun kohteita. Aristoteles kuitenkin hylkää Platonin idea-käsitteen ja tyytyi puhumaan lajeista ja yleisistä ominaisuuksista¹⁵. Lajeilla ja ominaisuuksilla ei ole erillistä olemassaoloa vaan ne konstituivat yksilöolioissa ja yksittäisissä ilmiöissä.

Kun runoilija kuvailee yksilöiden hahmossa yleisiä ihmistyyppejä ja todennäköisyyden mukaan etenevien tapahtumaketjujen muodossa yleisiä asiayhteyksiä, hänen runoutensa on Aristoteleen mukaan filosofisempaa kuin historiankirjoitus (*Runousoppi* 1451b5–7), joka aika- ja paikkakriteerien valossa luettelee yksittäisiä tapahtumia riippumatta siitä, vallitseeko niiden välillä syy–seuraus-suhteita vai ei. Ja kun vastaanottaja oppii mimeettisen runouden avulla ymmärtämään yleisesti päteviä syy–seuraus-suhteita, hän oppii jotain arvokasta, sillä tieto yleisistä asioista ja niiden syistä on pysyvää ja siinä mielessä tieteellistä tietoa¹⁶. Myös kuvataiteessa kuvat yksittäisistä ihmisistä, eläimistä ja kasveista kertovat jotain sellaista, jonka tarkoitus on päteä yleisemmin kuvattujen olioiden edustamiin lajeihin. Katsoessaan kuvia ihmiset ”oppivat ymmärtämään ja päättämään, mitä mikin on, esimerkiksi että tämä on tuo” (emt. 1448b15–17; suom. P. Hohti). Aristoteleen katsannossa mimeettisten teosten tiedollinen arvo ei siis välttämättä ole vähäinen.

esitä mitään. Toisaalta voitaisiin Demokritoksen tapaan sanoa, että rakennustaito jäljittelee eläinten pesänrakennuskykyä.

15 Idea-käsitteen kritiikistä, ks. *Metafyysikka*, luvut 13.4–5.

16 Syysuhteita koskevan tiedon arvosta Aristoteleella, ks. esim. *Metafyysikka* 983a24–32, 994b29–30, 1003b16–17.

Aristoteleen mukaan mimeettinen taito kuvaa yleistä yksittäisessä ja siksi sillä on tiedollista arvoa. Maltillinen platonisti saattaisi hyväksyä tämän kuvataiteen suhteen mutta ei draaman suhteen, koska jälkimmäinen vaikuttaa erityisen vahvasti ihmisen tunteisiin. Aristoteles puolestaan katsoo, että draaman tunnevaikutuskin voi olla positiivinen asia silloin kun draamaesitys ei pelkästään johdata intensiiviseen tunnetilaan vaan myös pois tunteiden vallasta. Vaikutus on positiivinen myös silloin kun se auttaa ymmärtämään tunteita. Esimerkiksi tragedia herättää vastaanottajassa ensin sääliä ja pelkoa mutta johdattaa juonenkulun myötä lopulta katharsikseen eli näiden tunteiden puhdistumiseen tai niistä vapautumiseen (emt. 1449b27–28; vrt. *Politiikka* 1342a4–15). Katharsiksen ansiosta näytelmäesityksen katsoja ei jää tunnetilan vangiksi vaan pikemminkin vapautuu oppiessaan tuntemaan niitä sielullisia mekanismeja, jotka vaikuttavat tunnekokemiseen. Myös kuvataiteilla voi olla tunnekokemista kehittävä vaikutus, vaikkakin hienovaraisempi.

Kun tottuu kärsimään ja iloitsemaan kokiessaan jotakin todenkaltaista, on taipuvainen suhtautumaan todellisuuteen samalla tavalla. Jos esimerkiksi tuntee iloa katsellessaan jonkun kuvaa nimenomaan sen muodon eikä minkään muun asian takia, täytyy myös kokea mielihyvää, kun kohtaa sen, jonka kuvaa katsoo. (*Politiikka* 1340a23–28; suom. A. M. Anttila.)

Aristoteles ei aivan kirjaimellisesti sano tässä, että mimeettinen teos on ikkuna todellisuuteen, mutta hyvin lähellä se on. Silloin kun kuvateosten avulla tarkastellaan todellisuutta, ne menettävät esteettisen itseisarvonsa ja niistä tulee pelkkiä välineitä.

Aristoteles mimeettisten taitojen yhteiskunnallisesta arvostuksesta

Aristoteleen katsannossa taiteellisen mimesiksen moraalinen ja kasvatuksellinen arvo ei ole negatiivinen, ellei sitä suoranaisesti käytetä väärin. Osittain tämä perustuu siihen, että mimeettisten taitojen harrastaminen tai harrastamatta jättäminen ei oikeastaan ole kuolemanvakava asia.

Sillä niitä, joille tuottaa iloa värien, muotojen, piirrosten tai jonkin muun katseleminen, ei sanota kohtuullisiksi eikä hillittömiksi, vaikka tässäkin yhteydessä näyttäisi mahdolliselta iloita siten kuin tulee tai liikaa tai liian vähän. Sama koskee kuuloaistimuksia. Liikaa musiikista tai näytelmistä pitäviä ei sanota hillittömiksi eikä niihin oikein suhtautuvia kohtuullisiksi. (*Nikomakhoksen etiikka* 1118a3–9; suom. S. Knuutila.)

Mimeettisten taiteiden harrastaminen tekee ihmisestä sivistyneen, mutta se ei välttämättä tee hänestä moraalisesti hyveellistä eikä paheellistakaan. Toisaalta Aristoteles huomioi, että mimeettisten taiteiden kuvausaiheet voivat olla sekä kiitettäviä että moitittavia, ja siksi hän *Politiikka*-teoksensa kasvatusta käsittelevässä kahdeksannessa kirjassa tähdentää nuorten moraalisen ja taidekriittisen arvostelukyvyn kehittämisen tärkeyttä.¹⁷

Jotta tuleva hallintomies osaisi tehdä oikeita päätöksiä mimeettisten teosten ja taiteiden suhteen, hänen tulee koulutuksen kautta oppia tuntemaan niitä riittävän hyvin. *Politiikassa* Aristoteles selittää, että nuorelle miehelle, tulevalle yhteiskunnan johtomiehelle, sopii oppia musiikin perusasiat mutta ei sen enempää, sillä musiikin tekeminen ja esittäminen kuuluvat niille, joita hallitaan. Varsinkaan huilunsoiton taito ei sovi kunnan kansalaisille, sillä huilunsoitto estää puhumisen ja haittaa ajattelua (*Politiikka* 1341a18–1341b8). Yleisemmin pätee, että opiskeluun ei pidä sisällyttää mitään sellaista, josta olisi haittaa sotilaallisten ja poliittisten taitojen harjoittamiselle (emt. 1341a5–9). Hallitsevan luokan edustajalle voi sopia se, että hän lauleskelee lyyran säestyksellä kotioloissaan, mutta ei se, että musisoiminen olisi hänelle tulonhankkimisen lähde. Fyysisen toiminnan suhteen yläluokan edustajan käteen sopivat miekka, keihäs ja kilpi, mutta kuokat, soittimet ja muut ruumiilliseen työhön liittyvät välineet on jätettävä alemmassa yhteiskunnallisessa asemassa olevien käsiin.

Aristoteleen samalla sekä suopeaa että jotenkin vähättelevää asennetta mimeettisiin taitoihin on helppo ymmärtää yhteiskuntateorian näkökul-

17 Tuntemattoman tekijän aristoteelisessa *Magna moralia* -teoksessa (1190a31–33) todetaan, että hyvääkään jäljittelevää maalaria ei kiitetä, ellei hän valitse kuvauskohteikseen parhaita asioita.

masta. Kun yhteiskuntateoriassa siirrytään kuvailevalta tasolta normatiiviselle tasolle, asetetaan yhteiskunnan tarpeet ja tavoitteet arvojärjestykseen. Hyötyä tavoittelevassa arvottamisessa kuvia ja kuvauksia tuottavat mimeettiset taidot eivät pärjää hyvin, koska nimensä mukaisesti ne eivät tuota mitään reaalisesti todellisia asioita vaan vain jäljitteleviä kuvauksia niistä. Aristoteleen mukaan järjestyneessä yhteiskunnassa tulee olla ”joukko maanviljelijöitä, jotka tuottavat ravintoa, ammattimiehiä, sotilaita, rikkaita, pappeja ja niitä, jotka päättävät, mikä on välttämätöntä ja mikä edullista” (emt. 1328b20–23; suom. A. M. Anttila). Toisaalta Aristoteles katsoo, että ihmiselle ei riitä pelkkä hyötyajattelu, koska se palvelee pikemmin ruumiillisia tarpeita kuin henkisiä tavoitteita. Ihmisen korkein elämäntapa on järkeen ja ajatteluun perustuva elämä, joka ei suinkaan toteudu sodan melskeessä eikä poliittisessakaan edunvalvonnassa vaan rauhassa ja vapaa-ajan elämässä (*Nikomakhoksen etiikka*, luku 10.7).

Itse asiassa myös tuon rajallisen musiikkikasvatuksen arvo tulee parhaiten esille vapaa-ajan elämässä (*skhole*), sillä työhön ja yhteiskunnallisten asioiden hoitoon liittyvissä asioissa musikaalisesta taidosta ei ole hyötyä samalla tavoin kuin esimerkiksi luku- ja kirjoitustaidoista. Sen sijaan vapaa-ajan elämässä ihmisellä on hyvä olla tietty määrä musikaalista tietämystä ja harjaantuneisuutta, jotta hän kykenisi nauttimaan hyvästä musiikista ja osaisi tarvittaessa päättää, millaista musiikkia tarvitaan missäkin yhteydessä. Tässä on tietenkin muistettava, että antiikin kaudella musiikki ja runous kuuluivat yhteen. Vaikka pidoissa ja muissa tilaisuuksissa voitiin kuulla soolohuilunsoittoa, tavallisesti instrumenteilla tuotetun musiikin tarkoitus oli säestää rytmisesti etenevää runopoljentoa. Runotaitoa pidettiin tärkeämpänä kuin soittotaitoa. Mutta miten runotaitoa arvioitiin suhteessa muihin taitoihin?

Metafyysikka-teoksessaan Aristoteles selittää, että taito perustuu käytännön kokemukseen (*empeiria*) (981a5–7). Kun ihmisellä on paljon kokemusta jostain käytännön asiasta, hänelle muodostuu siitä yhtenäinen käsitys ja taito toimia sen mukaisesti.¹⁸ Taito eroaa pelkästä kokemuksesta esimerkiksi siinä, että taidon haltija osaa selittää taitoaan muille.

Henkilön tiedon tai tietämättömyyden osoittaa yleensä hänen kykynsä opettaa, ja tästä syystä pidämme taitoa enemmän tiedon kaltaisena

18 Sama ajatus esiintyy jo Platonilla (*Faidros* 270b; vrt. *Gorgias* 463b, 465a).

kuin kokemusta, sillä taidon haltijat osaavat opettaa, mutta ne, joilla on vain kokemusta, eivät osaa. (Emt. 981b7–10.)

Taito on tiedollisesti arvokasta. Tämä pätee myös mimeettiseen runotaitoon, joka voi tuottaa filosofisesti arvokkaampia tuloksia kuin historiankirjoitus. Mutta suhde historiankirjoitukseen ei vielä täsmennä runotaidon arvoa kovinkaan tarkasti. Asiaa pitää tarkastella näkökulmasta, joka kattaa useampia taitoja ja tiedonaloja. Eri taidon- ja tiedonaloja voidaan asettaa arvojärjestykseen sen mukaan, palvelevatko ne ylempiä taitoja tai tiedonaloja vai palvelevatko muut taidot ja tiedonalat niitä. Yleisemmin sanottuna asioita arvotetaan sen mukaan, mikä on niiden asema välineiden ja päämäärien kokonaisuudessa. Päämäärä on sen saavuttamiseen valittuja välineitä tärkeämpi. Aristoteleen mukaan päämääräsyitä voidaan pitää parhaana, koska yleistäen sanottuna kaikki pyrkimys tähtää siihen, mikä on hyvää (tai otaksutaan hyväksi). (*Fysiikka* 2. kirja, 3. luku)

Aristoteleen mukaan korkeimpana tiedonalana voidaan pitää politiikkaa, koska se määrää, mitä tieteitä ja taitoja valtiossa tarvitaan (*Nikomakhoksen etiikka* 1094a26–1094b2). Toisaalta Aristoteles luokittaa tieteet ja taidot kolmeen pääjoukkoon: teoreettisiin, praktisiin ja produktiivisiin tieteisiin ja taitoihin (*Metafysiikka* 1025b25–26). Viime mainittuun joukkoon kuuluu myös runotaito, mikä käy ilmi jo siitä, että runoutta tarkoittava kreikan kielen termi *poiesis* tarkoittaa yleisemmässä mielessä tuottavaa tekemistä. Teoreettinen tiede tähtää totuuteen, praktinen tietotaito (etiikka, politiikka) itsessään hyvään ja produktiivinen taito välineelliseen hyvään. Produktiivisena taitona mimeettinen runotaito tuottaa teoksia, joista kansalaiset voivat nauttia ennen kaikkea vapaa-ajan elämässään¹⁹. Koska tällainen nautinto rakentuu aistihavainnon, mielikuvituksen ja tunteiden varaan, kyse ei ole puhtaasti intellektuaalisesta kontemplaatiosta, joka kuuluu teoreettisen ja samalla parhaiten ihmisen olemusta vastaavan elämäntavan piiriin. Loppujen lopuksi mimeettinen runotaito ei siis Aristoteleen katsannossa ole poikkeuksellisen korkea taito, koska se tuottaa jotain, jonka oleminen kuuluu jatkuvasti muuttu-

19 Aristoteleesta pitää edetä aina renessanssin jälkeisille ajoille asti ennen kuin taiteita alettiin ajatella esteettisen itseisarvon lähteinä. Mutta samalla alettiin ymmärtää, että mimesis (kuvitteellisuudella ja symbolismillakaan täydennettynä) ei selitä aivan kaikkea taiteesta.

vaan aistihavainnon virtaan eikä siten tyydytä ihmisen intellektuaalisia pyrkimyksiä. Aristoteles, toisin kuin Platon, ei kuitenkaan hylkää suurinta osaa runoudesta eikä mimeettisten taitojen tuotteista yleisemmin. Niillä on oma arvonsa ihmisyhteisön elämässä.

Lopuksi

Platonin ja Aristoteleen jälkeisinä vuosisatoina taiteiden luonnetta selitettiin mimesiksen (latinaksi *imitatio*) valossa aina renessanssin ajoille asti, osin nykyaikaan asti. Mutta jo antiikin kaudella mimesiksen rinnalle nousi muita taiteiden luonnetta selittäviä käsitteitä, joista tärkeimpiä ovat kuvitteellisuus (*fantasia*) ja symbolismi (allegorismi). Näiden käsitteiden määrittämät asiat olivat sinänsä tuttuja jo sekä Platonille että Aristoteleelle, mutta vasta heidän jälkeensä ne saivat suuremman roolin taiteellisen taidon selittämisessä esimerkiksi Filostratoksen (n. 160–249) ja varsinkin Prokloksen (412–485) taidekäsitteissä. Huomion kiinnittäminen kuvitteellisuuden rooliin tähdentää sitä, että taiteentekijä voi melko vapaasti laajentaa kuvauskohteiden valikoimaa. Kuvittelu ei kuitenkaan mitätöi mimesistä vaan täydentää sitä. Kuvittelun avulla voidaan tuottaa vaikkapa maalauksia linnun siivillä varustetuista ihmisistä: siivekäs ihminen kuuluu kuvittelun alaan mutta ihmiset ja linnun siivet mimeettisen esitystavan alaan. Symbolinen tulkinta puolestaan mahdollistaa sen, että mimesiksen ja mielikuvituksen tuotteista voidaan etsiä merkityksiä, jotka ylittävät kirjaimellisen merkityksen tason.

Lähteet

Antiikin lähteet

- Platonin ja Aristoteleen kreikankieliset alkutekstit: *The Loeb Classical Library* -sarja.
- Aristoteles (1990). *Metafysiikka*. Teoksessa *Teokset VI*. Suom. T. Jatakari, K. Näätsaari & P. Pohjanlehto. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles (1989/1981). *Nikomakhoksen etiikka*. Teoksessa *Teokset VII*. Suom. S. Knuutila. Helsinki: Gaudeamus.

- Aristoteles (1991). *Politiikka*. Teoksessa *Teokset VIII*. Suom. A. M. Anttila. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles (1992). *Fysiikka*. Teoksessa *Teokset III*. Suom. T. Jatakari & K. Näätäsaari. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles (1997a). *Retoriikka*. Teoksessa *Teokset IX*. Suom. P. Hohti & P. Mälykoski. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles (1997b). *Runousoppi*. Teoksessa *Teokset IX*. Suom. P. Hohti. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles (1995). *Poetics* (Runousoppi). Teoksessa Aristotle, *Poetics*; Longinus, *On the Sublime*; Demetrius, *On Style*. Toim. & käänt. S. Halliwell. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press.
- Aristoteles (1997). *Magna moralia*. Teoksessa *Aristotle in Twenty-Three Volumes*, vol. 18. Käänt. G. C. Armstrong. Cambridge: Harvard University Press.
- Diogenes Laertios (2003). *Merkittävien filosofien elämät ja opit*. Suom. M. Ahonen. Helsinki: Summa.
- Herodotos (1963). *Historien* 1–2. Toim. J. Feix. München: Ernst Heimeran Verlag.
- Ksenofon (1960). *Sokrates: Muistelmia. Pidot. Sokrateen puolustuspuhe*. Suom. P. Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Platon (1999a/1979). *Faidros*. Teoksessa *Teokset III*. Suom. P. Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Platon (1978). *Gorgias*. Teoksessa *Teokset II*. Suom. P. Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Platon (1990). *Lait*. Teoksessa *Teokset VII*. Suom. A. M. Anttila & M. Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Platon (1999b/1979). *Pidot*. Teoksessa *Teokset III*. Suom. M. Tyni. Helsinki: Otava.
- Platon (1999c/1982). *Sofisti*. Teoksessa *Teokset V*. Suom. M. Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Platon (1989/1929). *Timaeus. Critias. Cleitophon. Menexenus. Epistles*. Käänt. R. G. Bury. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press.
- Platon (1982). *Timaios*. Teoksessa *Teokset V*. Suom. A. M. Anttila. Helsinki: Otava.
- Platon (1999d/1979). *Theaitetos*. Teoksessa *Teokset III*. Suom. M. Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Platon (1999e/1981). *Valtio*. Teoksessa *Teokset IV*. Suom. M. Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Platon (1999f/1982). *Valtiomies*. Teoksessa *Teokset V*. Suom. M. Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Plutarkhos (1961). *Quaestionum convivalium*. Teoksessa *Moralia*, Vol. IX. Käänt.

E. L. Minar, F. H. Sandbach & W. C. Helmbold. Cambridge: Harvard University Press.

Tutkimuskirjallisuus

- Beekes, R. S. P. (2010). *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill.
- Diels, H. & Kranz, W. (1961). *Die Fragmente der Vorsokratiker I–III*, 10. painos. Berlin: Weidmansche Verlagsbuchhandlung.
- Gebauer, G. & Wulf, C. (1992). *Mimesis. Culture – Art – Society*. (Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft, 1992.) Käänt. D. Reneau. Berkeley: University of California Press.
- Gilbert, K. E. & Kuhn, H. (1954/1939). *A History of Esthetics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Hirn, Y. (1900). *The Origins of Art. A Psychological & Sociological Inquiry*. London: Macmillan and Co.
- Kuisma, O. (2003). *Art or Experience. A Study on Plotinus' Aesthetics*. Commentationes Humanarum Litterarum vol. 120. Helsinki: Suomen Tiedeseura.
- Kuisma, O. (1997). Kuva ja symboli uusplatonisti Prokloksen filosofiassa. Teoksessa M. Kotiranta (toim.) *Suomalaisen Teologisen Kirjallisuusseuran vuosikirja*. Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura, 9–22.
- Kuisma, O. (1991). *Platon, Aristoteles ja Plotinos taideteollisesta mimesiksestä*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 20. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kuisma, O. (1996). *Proclus' Defence of Homer*. Commentationes Humanarum Litterarum vol. 109. Helsinki: Suomen Tiedeseura.
- Navia, L. (1985). *Socrates: The Man and His Philosophy*. Lanham: University of America Press.
- Sörbom, G. (1966). *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*. Uppsala: Appelbergs Boktryckeri.

Martta Heikkilä

Mimesis mannermaisessa filosofiassa

Mimesiksen käsitteen historia alkaa antiikista. Klassiset mimesiksen teoriat perustuvat filosofiseen käsitykseen, jonka mukaan todellinen ja epätodellinen tai alkuperäinen ja epäaito ovat toisilleen vastakkaiset. Platonin ajattelussa näkyvä todellisuus ja ihmisen toiminta jäljittelivät totuutta eli aineettomia ja muuttumattomia ideoita: mimeettinen toiminta merkitsi lumetta tai harhaa todellisuuteen nähden ja tuli siksi erottaa luonnosta ja totuudesta. Taiteen vastaanoton ja yleisön maun katsottiin perustuvan kauneutta koskevaan tietoon, ja taiteilijoiden ajateltiin teoksissaan jäljittelevän maailmaa mahdollisimman objektiivisesti ja todenmukaisesti. Antiikista aina 1700-luvulle asti mimesis ymmärrettiin etenkin taiteesta puhuttaessa luonnon jäljittelyksi ja taiteen ja kauneuden merkityksiä tarkasteltiin tiedon ja moraalin näkökulmista. (Ks. mm. Spariosu 1984; Gebauer & Wulf 1995, 312–315.) 1700-luvulla kehittyi ajatus siitä, että kauneuden kokemus syntyy mielikuvituksen vapaasta liikkeestä ja kertoo sekä kokemuksen kohteen ominaisuuksista että kokevasta subjektista. Keskustelun painopiste siirtyi siten kauneuskokemuksen kohteesta kokijaan, mihin vaikutti etenkin Immanuel Kantin teos *Arvostelukyvyyn kritiikki* (1790).

Tässä artikkelissa käyn läpi romantiikan ajasta liikkeelle lähtenyt kehitystä, jonka seurauksena modernit estetiikan teoriat ovat hylänneet klassisen mimesiksen käsityksen. Erityisesti 1900-luvun mannermainen eli saksalais- ja ranskalaisperäinen filosofia on pyrkinyt murtamaan aja-

tusta siitä, että kaikki todellisuuden muodot heijastaisivat jotakin niitä edeltävää, alkuperäisempää totuutta, ideaa tai käsitettä. Tuloksena mimesis on laajentunut taiteellisen jäljittelyn periaatteesta ontologiseksi eli koko olemisen luonnetta koskevaksi kysymykseksi: mitä on oleminen ja millaiselta perustalta käsin sitä on mahdollista ajatella?

Mannermaiset nykyfilosofit ovat halunneet irrottaa mimesiksen käsitteen länsimaisesta metafysiikan perinteestä. Samalla he ovat pyrkineet tuomaan esille mimesiksen uutta luovan ulottuvuuden: sen merkityksen subjektin ja ihmisen identiteetin synnylle sekä erilaisille tavoille, joilla subjektin suhteet toisiin subjekteihin muodostuvat. Lisäksi taide on useille 1900-luvun ajattelijoille edelleen tärkeä tutkimuksen kohde, mutta sen ei ajatella vain heijastavan maailmaa, vaan se itse on kohotettu totuuden ja moraalisten arvojen lähteeksi. Mannermaisten estetiikan teorioiden ero klassisiin teorioihin ei kuitenkaan ole itsestään selvä, vaan mimesis on yhä monimerkityksinen ja -tasoinen käsite.

Yleisesti mimesiksen teorialat perustuvat kysymykseen todellisuuden kuvaamisesta. Taiteen ja estetiikan teorioissa mimesis tarkoittaa lähinnä vastaavuutta: jäljittelyn tai esityksen suhdetta sen kuvaamaan kohteeseen – esimerkiksi, malliin, todellisuuteen tai ideaan. Vastaavuus ei tarkoita vain mallin kopioimista, vaan se voi olla enemmän tai vähemmän täydellistä ja saada erilaisia muotoja. Mimesistä ilmentävät nimittäin niin esitys, jäljittely, representaatio, samankaltaisuus, muistuttavuus, muuntelu, muodonmuutos, idealisaatio, yleistys ja täydennys. (Ijsseling 1997, 7; Gebauer & Wulf 1995, 1.) Kaikkien näiden taustalla on ajatus asioiden keskinäisestä yhdenmukaisuudesta tai samuudesta.

Mimesis ei tyypillisesti merkitse mannermaisille nykyajattelijoille tarkkarajaista ilmiötä tai toimintaa, joka olisi kuvattavissa yleisen teorian avulla, vaan ennemminkin mimesistä voidaan kuvata logiikaksi tai periaatteeksi, joka on sekä totuutta että subjektia koskevien käsitysten ehto. Mimesistä ei voi kuvata sellaisenaan, vaan ainoastaan sen toiminta voidaan näyttää. Yleistäen mannermaiset mimesiksen ajattelijat ovat pyrkineet erottautumaan René Descartesin luonnehtimasta rationalistisesta, itsensä määrittelevästä subjektista: nykykäsitysten mukaan subjektin perusta on hajautunut ja subjekti maailman tuottama. Subjekti ei ole kiinteä, itsestään tietoinen ”minä”, vaan materiaalisessa ja sosiaalisessa todellisuudessa ilmenevien suhteiden ja erojen tulosta, ympäristön

tai tilanteiden tuote. Siten mimesistä voidaan kuvata ennen kaikkea operaatioksi tai performatiiviksi.

Antiikin perinnöstä poiketen nykyisiä mimesiksen teorioita luonnehtii kiinnostus *eron* ja *erottumisen* ajatteluun sen sijaan, että ne tulkitseisivat jäljittelyä samuuden ja vastaavuuden käsitteillä. ”Erolla” varsinkaan 1900-luvun loppupuolen poststrukuralistiset ja postmodernit filosofit eivät tarkoita esitetyn ja esitettävän tai jäljitelmän ja alkuperäisen välille syntyvää erilaisuutta, vaan ero tulee esiin juuri esitysten kesken eli niiden lukemattomien tapojen välillä, joilla oleminen ilmenee meille. (Ijsseling 1997, 20–21.) Näin perinteinen ajatus alkuperäisen ja jäljitelmän erosta katoaa tai ainakin saa uuden merkityksen. Ajatus erosta on nimittäin olemassa jo ennen jokaista erottelua esitetyn asian ja sen esityksen välillä. Mimesis synnyttää tämän eron ajassa ja toistossa, ja samalla mimesis myös edellyttää eron olemassaoloa.

Monet tässä artikkelissa tarkasteltavat filosofit ovat erottaneet mimesiksen representaatiosta eli asioiden esittämisestä uudelleen. Tästä käsityksestä on toisaalta seurannut ajatus siitä, että kaikki oleminen on luonteeltaan esitystä: kokemamme todellisuus ei ole minkään muun, alkuperäisemmän totuuden tai todellisuuden jäljittelyä (vrt. Heidegger 1961, 168–169)²⁰. Toisaalta moderni käsitys mimesiksestä perustuu ajatuksen, ettei taiteilija tai kukaan muukaan voi tuottaa uudelleen asioita siinä mielessä, että alkuperäinen tai ”malli” vastaisi täydelleen toista asiaa, joka syntyy mimeettisen toiminnan tuloksena. Vaikka mimesis sisältääkin samankaltaisuuden ajatuksen, samankaltaisuus merkitsee väistämättä vain suhteellista vastaavuutta. (Melberg 1995, 3.)

Modernin mimesiksen historiaa: Hegel ja Nietzsche

Merkittävä käänne mimesiksen ajattelun historiassa tapahtuu G. W. F. Hegelin (1770–1831) filosofiassa. Hegel luopuu Platonin luomasta erotelusta ideoiden ja niiden jäljitelmien välillä ja irtautuu siten klassisesta mimesiksen käsityksestä. Hän torjuu jyrkästi ajatuksen, jonka mukaan taiteen tarkoitus olisi jäljitellä luontoa (Hegel 1973a, 64–69 [Hegel 2013,

20 Heidegger on kuvannut representaatiota saksankielisellä termillä *Nachahmung*. Mt., 215.

93–98]). Hegelin näkemyksen mukaan ilmiöiden maailma ei koostu ideoiden tai muotojen epäluotettavista jäljitelmistä, vaan ideat saavat ilmiöissä aistimellisen hahmon. Sama ajatus esiintyy antiikissa jo Aristoteleen ja myöhemmin Plotinoksen filosofiassa.

Mimesis ja esittäminen kytkeytyvät Hegelin filosofiassa yhteen. Esittämistä ilmaisee Hegelin teoriassa kaksi eri termiä, *Vorstellung* ja *Darstellung*. Representaatiota, miellettyä ja käsitystä tarkoittavalla sanalla *Vorstellung* Hegel viittaa siihen, mikä mielessä vastaa sen ulkopuolella olevaa asiaa (Hegel 1970, § 451; Hegel 1973a, 14–15 [Hegel 2013, 49, 150]). Taiteesta kirjoittaessaan Hegel puhuu todellisuuden esityksestä tai esittämisestä käyttämällä sanaa *Darstellung*. Tällaista esitystä ilmentää esimerkiksi kuva tai runo. Hegelin mukaan taiteelliset esitykset tuottavat näennäisyyttä, vaikutelmia tai ilmiasuja, joita puolestaan ilmaisee hänen käsitteensä *Schein*²¹. Esityksen sekä näennäisyyden ja vaikutelman käsitteet ovat merkittäviä erityisesti Hegelin taiteen filosofiassa, sillä juuri taideteoksessa sisäinen ja ulkoinen aines, sisältö ja muoto, sulautuvat yhteen. *Estetiikan luennoissaan* (1820–1821/1835) hän väittää Aristotelesta lainaten, että taiteen tehtävä ei ole kuvata niin kutsuttua todellisuutta mahdollisimman tarkasti vaan nostaa se korkeammalle tasolle, jossa vapaudella, mielikuvituksella ja luovuudella on suuri merkitys (Hegel 1973a, 64–67, 69–70 [Hegel 2013, 93–98]).

Hegel kyseenalaistaa perinteisen käsityksen mimesiksestä, joka perustuu totuuden eli asioiden keskinäisen vastaavuuden tuottamiseen esimerkiksi siten, että asia esitetään alkuperäisestä poikkeavalla välineellä tai toisenlaisessa muodossa. *Schein* ilmentääkin irtautumista vastaavuuden ajatuksesta: Hegelin mukaan taideteos ei ole idean välitön vastine, vaan idea eli totuus tulee aistimelliseksi taideteoksissa siten, että se ikään kuin paistaa tai hohtaa niiden aistittavan hahmon, *Scheinin*, lävitse. Vaikka *Schein* merkitsee Hegelille näennäisyyttä, illuusiota ja ilmenemistä, sen merkitys ei ole harhakuvan lailla negatiivinen. Sen sijaan *Schein*-käsitteeseen kuuluva käsitys vaikutelmasta ja näköisyydestä viittaa siihen, että taide ilmenee meille juuri palautumattomasti aistimellisen hahmon väli-

21 Hegelin käyttämä sana *Schein* on mahdollista kääntää suomeksi usealla eri tavalla. Edellä mainittujen lisäksi *Schein* tarkoittaa myös hohtoa, paistetta, näköisyyttä ja ulkonäköä. Vastaavasti *scheinen*-verbillä on esimerkiksi merkitykset 'hohtaa' ja 'näyttää joltakin'.

tyksellä. Taideteos sijoittuu siten ”välittömän aistillisuuden ja ideoihin perustuvan ajatuksen *puoliväliin*” (Hegel 2013, 90 [Hegel 1973a, 60]).

Hegelin mukaan taide ei ole luonnon, eläinten, ihmisten ja muiden asioiden todenmukaista jäljittelyä, vaikka taiteen hahmoissa on mahdollista tunnistaa ihminen ja hänen maailmansa. Taiteen tehtävä on paljastaa maailma ja tuoda yhteen sen aistimellinen ja henkinen puoli (Hegel 2013, 110–112 [Hegel 1973a, 83–84]): taiteen hahmojen on näet tarkoitus esittää idean henkistä sisältöä eli totuutta. Taiteen ilmentämät totuuden esitykset ovat kuitenkin enemmän kuin vain samankaltaisuutta todellisuuden ja taiteellisen esityksen välillä: taideteosten materiaalisuus säteilee kunkin teoksen konkretisoimaa ideaa, joka ylittää taiteen pelkän aineellisen olemassaolon. Vaikka taide ei esitä eikä kopioi luontoa, myös ei-jäljittävän taiteen perustan tai muodon on välttämättä oltava luonnossa, sillä taide antaa esittämilleen kohteille ulkoisen ja todentuntuisen hahmon. Hegelin kuuluisan määritelmän mukaan taide onkin ”hengen aistimellista esitystä” (*sinnliche Darstellung der Idee*) (Hegel 2013, 97–98 [Hegel 1973a, 69–70]).

Aistimellisuus ilmenee taiteessa ihmisen hengelle, ja taiteen aistittavien muotojen ilmeneminen (*erscheinen*) on teosten pinnan tuottamaa vaikutelmaa – jopa pelkkää pintaa ja aistimellisuuden esiintuloa, kuten Hegel luonnehtii (Hegel 1973b, 229–232). Taiteen aistimellisuuden ansiosta absoluuttinen henki, toisin sanoen järki tai idea eli historiassa kehittyvän maailmanhengen päämäärä, ei opi niinkään asioista kuin itsestään, sillä taide tuo tarkoituksellisesti aistimaailmasta esiin ”vain hahmojen, äänien ja näkymien varjomaailman” (Hegel 2013, 90 [Hegel 1973a, 61]). Vaikka taide on ”aistein havaittavaa pintaa”, se ei ole olemassa vain itsetarkoituksellisesti, omien taiteellisten hahmojensa vuoksi, eikä teos toisaalta ole henkisen sisällön korvike, vaan ”korkeammat henkiset pyrkimykset” ja totuus ilmenevät taiteen materiaalsen pinnan läpi (Sallis 2007, 93–96).

Monien 1900-luvun filosofien mimesis-käsityksiin ovat vaikuttaneet merkittävästi Friedrich Nietzschen (1844–1900) kirjoitukset. Nietzschen käsitys mimesiksestä perustuu ajatukseen siitä, että taide sijaitsee todellisen ja jäljitelmän tai totuuden ja näennäisyyden kaltaisten perinteisten vastakohtien tuolla puolen. Nietzsche (1995, 29–30) mukaan häntä edeltänyt estetiikka nojaa platonistiseen erotteluun tosiolevan ja ilmenevän maailman välillä ja esteettinen ilmeneminen vaatii tätä dualis-

tista erottelua. Nietzsche (1964, § 853) haluaa purkaa erottelun ja osoittaa, että ilmiöt ja todellisuus ovat samaa ontologista perua: esiintuloa (*Schein*), jatkuvaa itsensä luomista ja tuhoamista.

Useissa kirjoituksissaan Nietzsche antaa taiteelle aseman, joka ylittää pelkän yhdennäköisyyden tai samankaltaisuuden taideteoksen ja sen esittämien asioiden kesken. Esimerkiksi teoksessaan *Tragedian synty* (1872) hän esittää, että taide ”ei ole pelkkää luonnontodellisuuden jäljittelyä vaan suorastaan luonnontodellisuuden metafyyminen täydennys, joka asettuu luonnontodellisuuden rinnalle sen voittamiseksi” (Nietzsche 2007, 173).²² Nietzscheä askarruttaa erityisesti kysymys siitä, miten taide voi auttaa ihmisiä parempaan elämään tai edes sietämään sitä. Taiteen merkityksen Nietzsche (1964, § 822) kiteyttää seuraavasti: ”Meillä on taidetta, jotta emme menehtyisi todellisuuteen.” Tästä syystä hän pohti jäljittelyn suuntaa: antaako elämä mallin taiteelle vai taide elämälle?

Kaikkiaan taiteessa on Nietzschen mukaan kysymys identiteetin eli samuuden kieltämisestä, sillä taide ja etenkin draama tuovat esiin sen, että taideteoksilla ei ole mitään alkuperäistä jäljittelyn kohdetta. Nietzsche piti taiteilijaa luonnon tiedostamattomien ”taidtilojen” jäljittelijänä. Hänen mukaansa taiteilijan toiminnalle antoi mallin erityisesti antiikin Kreikan demonis-ekstaattinen Dionysos-jumala, joka oli luovan ja taiteellisen energian todellinen haltija (Nietzsche 2007, 12–14). Nietzsche vertaa näyttelijän toimintaa naamioon, jonka katsoja haluaa paljastaa ”kuin esiripun” ja nähdä sen takana olevan ”alkukuvan” – mutta naamion paljastaminen saa näkyviin vain toisen naamion, sillä alkuperäistä ei lopulta ole olemassa tai asioiden kaikki olomuodot ovat yhtä alkuperäisiä (emt., 172). Nietzschen – ja myös 1700-luvulla valistusfilosofi Denis Diderot’n – kuvaama näyttelijä kykenee esittämään erilaisia rooleja juuri siksi, että tämä samalla luopuu omasta ominaislaadustaan (ks. Diderot 1987, 15–16).

Ajatukset asioiden alkuperän peittymisestä ikään kuin loputtomien naamioiden taakse ja identiteetistä vailla olemuksellista perustaa ovat etenkin 1960-luvulta alkaen kiinnostaneet saksalaisia ja ranskalaisia filosofeja. Esimerkiksi Philippe Lacoue-Labarthe on todennut, että subjek-

22 *Tragedian synty* -teoksessaan Nietzsche esittää, että Kreikassa oli kahdentyyppistä taidetta: ”apollonista”, jota edusti esimerkiksi Homeros, ja ”dionysyista”, jota ilmensivät tragediakirjailijat Sofokles ja Aiskhylos.

tin ydin ei enää olekaan positiivinen ”minä”, vaan se on pelkkä tyhjä, anonyymi ”paikka”, jonka läpi mimeettiset kaksoissidokset kulkevat. Kaksoissidoksilla Lacoue-Labarthe tarkoittaa subjektin identiteetin saavuttamisen ongelmaa, jota myös Nietzsche pohtii: miten omaksua identiteetti, jos se edellyttää samalla sekä pyrkimystä erottua toisista että tulemista jonkin kaltaiseksi: jos identiteetin saavuttaminen on mahdollista vain tulemalla jonkin vieraan asian mukaiseksi? (Lacoue-Labarthe 1986, 71–84.)

Subjektin mimeettinen synty

1900-luvun marxilaisten ja psykoanalyttisten ajattelijoiden joukossa vakiintui käsitys siitä, että subjekti ja samalla ihmisen suhde itseen ja toiseen syntyy mimeettisen toiminnan tuloksena. Tällöin voidaan puhua sosiaalisesta ja antropologisesta mimesiksestä, sillä kysymys on juuri ihmisen olemisesta. Tämä näkyy parhaiten Theodor Adornon ja René Girardin sekä Jacques Lacanin ajattelussa, jossa mimesis merkitsee olemisen haluamista. (Esim. Adorno 1984, 447–451; Girard 2004; Lacan 1994.) Tämä tarkoittaa samalla myös oman identiteetin löytämisen halua, joka ei kuitenkaan välttämättä ole ihmisen järjen ja tietoisuuden tavoitettavissa.

Walter Benjaminin (1892–1940) mukaan mimesis on ihmisyhteisöjä synnyttävä voima ja siten luonteeltaan sosiaalista ja ”antropologista”. Ihmisen mimeettinen kyky tarkoittaa samankaltaisuuksien tuottamista, esitystä ja ilmaisua. Tällainen kyky on Benjaminin mukaan ihmisen perusominaisuus, ja se ilmenee kaikissa ihmisen ”korkeammassa toiminnossa”, sekä lajinkehityksessä että yksilöhistoriassa. Mimeettisyys ei kuitenkaan rajoitu vain toisten ihmisten jäljittelyyn, vaan koskee myös elottomia olioita. (Benjamin 1989, 51–54.) Mimeettisyys merkitsee samankaltaisuutta, mutta se ei ole aina ilmeistä eikä sitä välttämättä voida edes aistein havaita. Kun historian kuluessa mimeettinen suhde maailmaan ja toisiin ihmisiin on vähitellen heikentynyt, Benjaminin mukaan samalla on menetetty myös asioiden välillä ilmennyt aistittava yhdenmukaisuus. Suppeassa mutta tunnetussa esseessään ”Mimeettisestä kyvystä” (1933) Benjamin luonnehtii samankaltaisuuden tuottamisen ja tunnistamista

misen kykyä lahjaksi, jolla oli tärkeä merkitys muinaiskansojen elämässä. Esimerkiksi kulttimenoissa aikoinaan ilmennyt jäljittelevä suhde maailmaan on nykyisin vaihtunut kieleen eli ei-aistimelliseen samankaltaisuuteen. Mimeettisyyden huipentumana voidaan Benjaminin mukaan pitää kieltä, joka on myös käsitteellisten, ei-aistimellisten vastaavuuksien täydellisin arkisto. Kieli on väline, johon mimeettisen toiminnan ja tajumisen varhaiset voimat ovat siirtyneet jäännöksettä. Tämän kehityksen tuloksena kieli on syrjäyttänyt ennen modernin ihmisen aikaa vällinneisiin vastaavuuksiin sisältyneen taianomaisuuden. (Emt., 54.)

Useat Nietzscheä seuranneet filosofit luopuivat sittemmin ajatuksesta, että mimesis viittaisi jo olemassa olevien asioiden kopioimiseen tai jäljitelyyn. Tämä käsitys ohjasi myös Theodor Adornon (1903–1969) mimesiksen teoriaa, joka on yksi merkittävimmistä 1900-luvun filosofiassa. Adorno määrittelee mimesiksen dialektiseksi ja historialliseksi prosesiksi, jossa subjektin mahdollisuudet paljastuvat tietoisien ajattelun kehityksen ansiosta. Siten mimesis merkitsee subjektin jatkuvaa syntymistä, sen eri puolien näyttämistä ja avaamista. Mimeettinen toinen paljastuu, kun subjektista itsestään tulee esiin yhä uusia piirteitä; mimeettisyys merkitsee itsen sulautumista toiseen. Mimesiksen merkitys käykin ilmi erityisesti ajateltaessa taideteoksia, sillä mimesis tarkoittaa vastavuoroista suhdetta yhä syntymisen ja kehittymisen tilassa olevan subjektin ja reflektion kohteen välillä. (Adorno 1984, 453.)

Adornon mukaan mimeettisyys tulee esiin ennen kaikkea taiteessa ja estetiikassa. Juuri taiteessa ilmenee mimesiksen syvin merkitys, se, että mimeettinen toiminta ei perustu sitä varhaisempaan todellisuuden muotoihin. Modernin yhteiskunnan yhä kasvava rationaalisuuden vaatimus on Adornon katsonnossa nimittäin tukahduttanut ihmisiin kuuluvan luonnon. (Adorno 2006, 226–227.) Vain taideteoksissa on säilynyt jälkiä aiemmin vällinneesta mimeettisestä suhteesta maailmaan, sillä taideteokset merkitsevät Adornolle autonomisia, itseensä viittaavia artefakteja. Siksi taiteella on kyky esittää totuuksia, jotka ovat ominaisia vain taideteoksille itselleen eivätkä viittaa tai ole peräisin taideteosten ulkopuolisesta maailmasta. Taideteokset ovat perimmältään epätodellisia, mutta ne saavat esiin empiiriseltä maailmalta kätkeytyjä totuuksia ja merkityksiä kuitenkin aktualisoimatta niitä. (Emt., 170.) Näin taideteokset ikään kuin sijaitsevat nykyisen rationalisoituneen maailman ulkopuolella ja

voivat tavoittaa yhteiskunnan torjuntia tasoja ihmisessä ja jopa yhdistää tämän jälleen luontoon. Vastustamalla rationaalista, objektivoivaa ajattelua taiteella on kyky pelastaa ihminen esimerkiksi teknistymisen, tieteen edistyksen ja byrokratian vallalta, joka on vaarassa muuttaa yhteiskunnan ihmiselle yhä vieraammaksi ja epäinhimillisemmäksi. Taideteokset nimittäin ilmentävät subjektin mimeettistä toimintaa: koska teokset ovat materiaalisia, niissä on jotakin ei-identtistä, toisin sanoen ainesta, joka ei ole objektivoitavissa ja siten sulautettavissa osaksi rationalistista, käsitteellistä ajattelua. (Emt., 208–210.)

Taideteokset osoittavat, että subjektin muotoutuminen on päättymätöntä, sillä objektina taideteos on lopulta määrittymätön: se ei jäljittele maailmaa, vaan heijastaa autonomisesti vain omaa sisäistä todellisuuttaan. Tämän ajatuksen Adorno on omaksunut Hegeliltä. Taideteos tuo siis ilmi subjektin ja objektin dialektiikan epätäydellisyyden ja samalla filosofisten kaikenkattavien periaatteiden mahdottomuuden. Näitä periaatteita Adorno kuvaa käsitteellä ”ensimmäinen filosofia”, jolla hän viittaa perinteiseen metafysiikkaan. Adornon mukaan itse mimesiksellä ei ole alkuperää, ja tässä mielessä hänen käsityksensä vastaa monissa mannermaaisissa teorioissa toistuvaa ajatusta mimesiksen perustattomuudesta. Luolamaalaukset eivät voi olla ensimmäisiä todisteita mimeettisestä jäljittelystä, sillä Adorno (1984, 452–453) korostaa, että ”mimeettistä toimintaa on täytyntä olla jo ennen ensimmäisiä kuvia”. Taide ei ole siis alkanut luolamaalauksen tekemisestä, vaan halu esittää asioita mimeettisesti on jo varhaisempaa perua kuin teosten olemassaolo.

Benjaminin, Adornon ja useiden muiden mannermaisten filosofien mukaan mimesistä ei ole mahdollista käsitteellistää sellaisenaan. Ennemmin mimesis on heille aktuaalisen toiston hetki, joka ylittää asioiden ennalta olemassa olevat määritykset ja rikkoo näin käsityksen identtisuudesta ja alkuperäisyydestä. (Ks. Magun 2009, 189.) Tällöin jää ajattelun tavoittamatonta ylijäämää, joka paljastaa filosofisten ja ylipäättään kaikkien käsitteellisten järjestelmien rajat: mimesis heijastaa sitä, että käsitteet eivät kykene kuvaamaan kaikkia maailmassa olevia asioita.

Ranskalaisfilosofi René Girardin (1923–2015) mukaan mimesis merkitsee periaatetta, joka saattaa aiemmin selittämättömät ja unohtuneet asiat päivänvaloon (Girard 1978, 14–16). Girardin tulkinta mimesiksestä on luonteeltaan antropologinen ja jopa sosiologinen, ja tässä suhteessa se

muistuttaa esimerkiksi Adornon käsitystä. Tunnetuimmassa teoksessaan *Väkivalta ja pyhä* (1972) hän esittää, että mimesis on yhteiskunnallisia suhteita säätelevä voima, jolle uskonto ja kulttuuri perustuvat.

Girardin mukaan halu on aina yhteiskunnallista, ja sillä on mimeettinen rakenne. Halu ei sijaitse subjektissa – se ei ole siis milloinkaan subjektin omaa – eikä halun kohteessa, vaan toteutuu kilpailijoissa eli toisissa, jotka haluavat samaa asiaa. Vain siten kohteesta tulee haluttava: mimesis syntyy, kun haluan sitä mitä toinen haluaa, haluttavaa asiaa. (Girard 2004, 193–200.) Tätä Girard kutsuu mimeettiseksi väkivallaksi: kun yhteisön jäsenet kilpailevat itselleen tärkeistä hyödykkeistä, kilpailusta seuraa ristiriitoja. Niiden tuloksena halun alkuperäinen kohde jää lopulta kuitenkin syrjään, ja kilpailusta itsestään tulee pääasia. Tällöin kilpailijoiden joukosta erottuu lopulta yhteinen vihollinen, syntipukki. Syntipukista tulee näin ”pyhä uhri”, jonka tuhoaminen rauhoittaa riidanhalun ja palauttaa väliaikaisesti järjestyksen yhteisöön. (Girard 1982, 85–145.)

Girardin hahmottelemaa mimesiksen käsitystä luonnehtii näin ristiriitaisuus. Syntipukin etsimisestä seuraa se, että kukaan ei halua mielipiteellään erottua joukosta, ja näin ihminen vieraantuu itsestään ja joutuu pelkkien harhakuvien ja omien vaikutelmiensa maailmaan. Toinen vaihtoehto on Girardin mukaan se, että ihmisestä ei edes koskaan tule oma itsensä eikä tämä nouse näennäisyyksien yläpuolelle.

Samoin kuin René Girardille myös psykoanalyytikko Jacques Lacanille (1901–1981) halu merkitsee ennen muuta toisen halua. Heitä yhdistää myös käsitys, että subjekti syntyy mimeettisten suhteiden kautta. Lacan tuo ajatuksensa toisen rakenteesta kuitenkin esiin radikaalimmin kuin Girard: hänen mukaansa myös toinen on mimesiksen tulosta, ei vain subjekti itse. Tässä suhteessa ratkaisevaa on ihmisen kehitysvaihe, jota Lacan (2006, 75–81) kutsuu ”peilivaiheeksi”. Peilivaihe viittaa 6–18 kuukauden ikäisen lapsen kehitysjaksoon, jossa lapsi näkee ja tunnistaa itsensä peilistä ja rakentaa näin minuutensa itsensä ulkopuolisen kuvan kautta samastumalla siihen. Peilivaiheen kautta lapsi ymmärtää itsensä eheänä kokonaisuutena. Lacanin mukaan juuri lapsen peilisuhde omaan hoitajaansa on myöhempien identifikaatioiden imaginaarinen perusta, sillä imaginaarisessa vaiheessa lapsi huomaa eronsa muihin. Näin ihmisen minuu rakentuu alusta asti vieraannuttavan peilautumisen kautta:

minä on toinen. Lacanin 1930-luvun puolivälissä kehittämän peilivaiheen teorian taustalla on psykoanalyysin perustajan Sigmund Freudin ajatus identifikaatiosta. Freud (1981, 69–143) esittää, että jo ”itse”, joka samastuu johonkuhun, on alkuperäisen identifikaation tulosta. Ennen samastumista identiteettiä ei siis ole olemassa.

Mimesis vailla alkuperää: samuudesta eron ajatteluun

Mimesis ei enää 1900-luvulla ole tarkoittanut niinkään asioiden jäljitteilyä tai reproduktiota eli jäljentämistä. Mimesistä koskevat käsitykset eivät enää näin ollen viittaa tietoon perustuvaan jäljittelyyn tai representaatioon, uudelleen esittämiseen, eivätkä mihinkään rationaaliseen, objektiiviseen menetelmään. Moderni mimesiksen ajattelu ei ole enää useinkaan esitettävissä teorian muodossa, ja useimmat fenomenologiset ja postmodernit filosofit ymmärtävät mimeettisen toiminnan avoimeksi ja määrittymättömäksi. Mimesiksen voima on sen luomissa *kuvissa*. Mimesis ilmenee vaikutelmissa, illuusioissa, estetiikassa ja fiktioissa ja viittaa kuvien autonomiaan ja aistikokemuksiin ilman suhdetta todellisuuteen. Tällaisesta mimesis-käsityksestä seuraa, että oleminen osoittautuu ilmenemiseksi: kaikissa asioissa ja etenkin taideteoksissa, joiden merkitykset ovat aina subjektiivisia ja tulkinnanvaraisia, tulee esiin jotakin tiedon piiriin kuulumatonta, jota ei tosiasiallisesti voida esittää eikä milloinkaan saatata täydelliseksi. Tästä syystä mimesis pakenee yksiselitteisiä, pysyviä ja loogisia tulkintoja.

Martin Heideggerin (1889–1976) filosofialla on ollut suuri merkitys myöhemmille mannermaisille mimesiksen käsityksille. Heideggerin näkemys mimeettisestä ajattelusta tiivistyy subjektin, totuuden ja representaation käsitteisiin, joita hän tutkii etenkin esseessään ”Maailmankuvan aika” (Heidegger 2000, erit. 27–30). Samoja käsitteitä Heidegger on tarkastellut sekä olemisen että taiteen yhteydessä teoksessa *Taideteoksen alkuperä* (1935–36/1950). Heidegger (emt., 23–24) kysyy, ovatko oleva ja siitä johdettava olevan olemisen esitettävissä – tai vieläkin laajemmin: onko maailma esitettävissä selvärajaisena kuvana? ”Kuva” ei merkitse hänelle vain jäljitelmää, vaan asian objektivoimista, esittämistä ja ”eteenasettamista” (*Vor-stellung*) kokonaisuutena tai järjestelmänä. Jos näin teh-

dään, tällöin oleminen määrittyy jo antiikin Kreikasta periytyvän tavan mukaisesti läsnäoloksi. Samalla totuus määrittyy kätkeytymättömyydeksi eli paljastumiseksi. (Emt., 41.)

Käsitys esitettävyydestä ja itsensä määrittävästä subjektista, jolle maailma ilmenee esityksenä, on Heideggerin mukaan hallinnut länsimaista metafysiikkaa Descartesista aina Nietzscheen asti (emt., 22). Jotta jotakin voidaan esittää, tämä edellyttää mimeettisen paljastamisen mahdollisuuden. Heideggerille paljastamisen halulla on kielteinen kaiku: maailman ”valloittaminen” kuvana tarkoittaa, että asioiden läsnä- ja poissaolo ymmärretään toisensa poissulkeviksi vastakohtiksi. Seurauksena tästä mimesis paljastaa subjektille sen, mikä ei ole vielä näkyvässä. (Emt., 30.) Heidegger (emt., 40) halusi kuitenkin ajatella olemista sen *alkuperäisestä* kätkeytymisestä lähtien eli siitä käsin, mikä ei maailmassa ilmene meille.

Kätkeytyvää on Heideggerin mukaan ennen muuta oleminen tai luonto. Tässä suhteessa Heideggerille on tärkeä erityisesti esisokraattikko Herakleitoksen (535–475 eaa.) fragmentti 123, jonka mukaan ”luonto pyrkii piiloutumaan”. Heidegger tulkitsee Herakleitoksen sanoja siten, että oleminen esiin puhkeavan ilmenemisen mielessä ”on itsessään taipuvainen kätkeytymään” (Heidegger 2010, 112). Taiteessa mimeettisyys ei kuitenkaan ilmene samalla tavoin: taide ei ole Heideggerille mimeettistä, sillä se ei ole käsityötaitoa tai tekniikkaa (*tekhne*), jota hyödyntämällä taiteilija paljastaisi luonnon (*fysis*). Sen sijaan taideteoksessa kylläkin *tekhne* tulee esiin, mutta tällöin *tekhne*-sana on ymmärrettävä tietämiseksi: teoksessa totuus tapahtuu ja ”asettuu tekeille teokseen” (*sich ins Werk setzen*) eli tulee todelliseksi. Siten teoksen oleminen taideteoksena paljastuu ilman, että teoksen jäljentäisi todellisuutta sellaisenaan. Sen sijaan itse taideteos avaa merkityksellisen maailman siinä, mitä se paljastaa meille. (Heidegger 1995, erit. 60–65.)

Heideggerin mukaan klassinen, antiikin filosofeilta periytynyt käsitys mimesiksestä perustuu oletukseen, että mimeettinen toiminta on luonnon eli *fysiksen* jäljittelyä. Modernin mimesiksen perustana puolestaan on kuvittelukyky ja sen tuottava osa, kuten jo Immanuel Kant (1774, § 46–47) oletti. Ajatus toistuu myöhemmin Jacques Derridan (1930–2004) käsityksessä, jonka mukaan mimesis on ennen kaikkea kielellinen mekanismi ja tapa tuottaa olemista toisiinsa viittaavien tekstien muodossa.

Ajatus siitä, että merkityksiä synnyttävät *erot* enemmän kuin oleminen varma perusta, on ollut erityisen tärkeä 1960-luvun loppupuolella kehittyneelle poststrukturalismiksi kutsutulle filosofiselle suuntaukselle. Poststrukturalismin perustana olivat Ferdinand de Saussuren 1900-luvun alussa kehittämä strukturalistinen kielitiede ja sen tulokset. Strukturalismissa korostui rakenteen merkitys kielen, yhteiskunnan ja kulttuurin kokonaisuuksien ymmärtämisessä. Poststrukturalistiset ajattelijat omaksuivat strukturalismin periaatteet, mutta samalla he pyrkivät ottamaan niihin etäisyyttä ja tulkitsemaan ne uudelleen. Filosofit halusivat osoittaa, että kieli ei ole suljettu järjestelmä, jonka merkitykset perustuisivat vain kielen sisäisiin rakenteisiin. Myös kielen käytön kontekstit ovat olennaisia merkitysten muodostumiselle. Siksi perinteiset tekijän, intention eli tarkoituksen ja totuuden käsitteet on kyseenalaistettava. Tämän nojalla poststrukturalistinen ja laajemmin postmoderni ajattelu vastusti käsitystä, että sanat kuvaisivat maailmaa aukottomasti.

Poststrukturalistisessa tekstissä kysymys ei ole vain siitä, mitä ilmaistaan, vaan myös siitä, *miten* asiat ilmaistaan. Filosofit eivät siten ymmärrä kieltä enää läpinäkyväksi mimeettiseksi välineeksi, vaan väline itsekin, toisin sanoen kielen käyttötilanteet, sisältävät jo viestin. Kaikki totuudet ovat vain totuuksia jostakin näkökulmasta; totuuden käsitteen sijaan esiin nouseekin monien ajattelijoiden tuotannossa asioiden mieli tai mielekkyys²³.

Postmodernit mimesikseen liittyvät käsitteet – toisto, alkuperän kyseenalaistaminen, intertekstuaalisuus sekä läsnä- ja poissaolon kategorioiden uudelleentulkinta – heijastuvat kaikki Jacques Derridan mimesiksen ajattelussa. Derridalle mimesis on kaiken ajattelun ja tiedon ehto. Mimeettiset prosessit ovat yhtäaikaista paljastamista, kätkemistä ja peittämistä. Mimesiksen ajatus tiivistyy Derridan ”toiston” (*répétition*) käsitteessä. Mimesis merkitsee toistoa, joka saa asiat ilmenemään monissa muodoissa. Mimesis itse ei ole mitään käsin kosketeltavaa eikä se ilmene sellaisenaan. Se tulee esiin vain asioiden ”välissä” ja niiden keskinäisessä eroavuudessa. Eroa, mimesiksen periaatetta, Derrida kutsuu termillä *différance*. (Ks. Derrida 2003, 246–273.) Mimesis saa aikaan sen, että kuvia, sanoja, ajatuksia, teorioita ja tekoja ilmenee loputtomasti, mutta samalla mimesis jää itse määrittymättömäksi.

23 Englanniksi ’mieltä’ ja ’mielekkyyttä’ ilmaisee sana *sense*, ranskaksi *sens* ja saksaksi *Sinn*.

Derrida esittää oman mimesistä koskevan argumenttinsa kielellisen merkin näkökulmasta. Derridan mukaan kielen merkki ei koskaan ole tapahtuma, koska se ei ole milloinkaan ainutkertaisesti ja palautumattomasti läsnä, vaan sen merkin luonne on peräisin sen toistettavuudesta. Tästä syystä minkä tahansa merkin alkuperä on toisto ja alkupeäinen toiston rakenne: merkki ei siis voi olla lähtöisin mistään toiston ulkopuolelta, eikä etenkään asioiden välittömästä läsnäolosta. (Derrida 1967a, 55–56.) Läsnäolo on päinvastoin aina johdettu toistosta eli merkkiin kuuluvasta toiston rakenteesta. Voidaan siis tiivistää, että Derridan mukaan on olemassa vain toiston yleinen laki, mutta itse toisto ei voi olla lain alaista. (Ks. emt., 56.) Siksi mikään ei edellä toistoa, vaan kaikki merkitykset riippuvat omista asiayhteyksistään, konteksteista, jotka puolestaan muodostuvat teksteistä: Derridan (1967b, 227) kuuluisan toteamuksen mukaan ”tekstin ulkopuolella ei ole mitään” (*il n’y a pas de hors-texte*)²⁴. Mikä tahansa teksti on suhteessa jokaiseen sitä edeltäneeseen tekstiin, ja käsitykset totuudesta muodostuvat asioista lausuttujen väitteiden kesken. Vaikka Derrida kyseenalaistaa näin perinteisen totuuden vastaavuusteorian eli teorian lausumien ja tosiasioiden yhtäpitävyydestä, hänen mukaansa ei ole olemassa totuutta ilman mimeettistä liikettä eikä mimeettisen liikkeen ulkopuolella. Mimesis ilmenee näin teksteissä ja merkeissä, läsnä- ja poissaolon leikissä. (Derrida 2016, 471–474.)

Nykyisistä mimesiksen tulkinnoista tunnetaan ehkä parhaiten ranskalaisen Philippe Lacoue-Labarthen (1940–2007) teoriat. Lacoue-Labarthen filosofiassa mimesis on avainkäsite, joka merkitsee kaikkien asioiden alkuperää: se on asioita tuottava logiikka, joka ei kuitenkaan tule esiin sellaisenaan eikä ole määriteltävissä käsitteellisesti (Lacoue-Labarthe 1975, 180). Lacoue-Labarthen mukaan mimesis merkitsee juuri tuottavaa kykyä, mutta mimeettisesti voidaan tuottaa yhtä lailla totta kuin harhaa; mimesis on fiktiota eli maailman kykyä tuottaa itsensä.²⁵ Mimesis on toistoa, mutta se ei tarjoa kriteerejä erottaa toistosta syntynyttä totuutta ja harhaa toisistaan (emt., 193–196).

24 Suomennosta muutettu. Tiina Arppen käännöksen mukaan ”tekstilleulkoista ei ole” (Derrida 2003, 50).

25 Tästä tuottavasta kyvystä Lacoue-Labarthe käyttää nimeä *fictionnement*, jonka Susanna Lindberg (1998, 34) kääntää sanalla ”tekeytyminen”.

Mimesis tarkoittaa siis maailman ja sen merkitysten tuottamista. Koska tuotettujen asioiden ja niiden alkuperän vastaavuutta ei ole mahdollista erottaa, Lacoue-Labarthe esittää, että asioiden alkuperä itse on ymmärrettävä mimeettisesti. Tämän mukaisesti juuri mimesis itse on totuuden ja merkitysten alkuperä – toisin sanoen maailman ”perusta” on fiktiota ja kuviteltua. Siksi mimesis ei merkitse alkuperäisten ja tosien ideoiden jäljittelyä tai kopioimista, vaan mimeettiset operaatiot tuovat esiin sen, että kunkin asian alkuperä on jo tuotettua ja luonteeltaan eroa. Lacoue-Labarthe kutsuukin mimesiksen ajatteluaan ”fundamentaalmimetologiaksi”.

Lacoue-Labarthe tulkinta mimesiksestä vastaa ensi sijassa Aristoteleen esittämään jäljittelyn käsitykseen. Aristoteleen *Fysiikassa* esittämän tunnetun määritelmän mukaan käsityöläinen täydentää luonnon omalla työllään: ”Yleisesti voi sanoa, että taito toisaalta täydentää sitä, mitä luonto ei kykene saattamaan loppuun, ja toisaalta se jäljittelee luontoa” (*Fysiikka* II, 2, 194a; 8, 199a). Näin taide johtaa luonnon pidemmälle kuin luonto itse. Aristoteleen luonto (*fysis*) on luova voima, mutta ei sellaisenaan itse-riittäinen. Siksi tarvitaan ihmisen toimintaa – taitoa tai taidetta (*tekhne*) – täydentämään luonnon kyky luoda ja olla tuottava. Lacoue-Labarthen mukaan jo Aristoteleen käsitys sisältää ajatuksen, että mimesiksen luova kyky, *poiesis*, on luonnon olemisen ehto. Mimesis siis tuo Aristoteleen mukaan todellisuuteen jotakin lisää, tai voidaan jopa sanoa, että todellisuus voi ilmetä todellisuutena vain mimesiksen ansiosta. Lacoue-Labarthen (1986, 24) tulkinnan mukaan mimesis on tästä syystä logiikaltaan ”alkuperäistä lisäystä”, joka tulee esiin luonnon ja taiteen suhteessa.

Lacoue-Labarthe (1975, 245–251) mimesis mahdollistaa maailman ja subjektin olemassaolon. Niiden muotoutuminen ei kaipaa ulkopuolista mallia, esimerkiksi platonilaista ideaa, vaan asiat ovat läsnä ja saavat identiteetin ikään kuin itsestään käsin tilassa, jonka jokainen subjekti avaa maailmaan.

Mimesis nyt

Perinteisesti mimesis on merkinnyt jäljittelyä ja vastaavuutta. Vaikka tämä ajatus on läpikotaisin kyseenalaistettu, se toimii kuitenkin yhä edelleen

monien nykyajattelijoiden lähtökohtana: mimesiksen käsite on yksi tärkeimmistä 1900-luvun ja edelleen 2000-luvun mannermaisten filosofien aiheista. Platonin ja Aristoteleen ajattelusta periytyvä käsitys mimesiksestä on ennen kaikkea koskenut kognitiivisiä kykyjä eli merkkien käyttöä, tulkintaa ja merkitysten tuottamista. Viime vuosikymmeninä ajatus mimeettisistä prosesseista onkin laajentunut ratkaisevasti, kun mimesiksen performatiivinen, fyysinen ja aistimellinen merkitys on korostunut. Nykyisin mimesis perustuu käsityksiin muutoksesta, toistosta ja olemassa olevien maailmojen uusista tulkinnoista. Etualalle ovat nousseet ajatukset mimesiksen lopullisesta määrittämättömyydestä ja mimesiksen vaikutuksista ihmisyhteisöissä syntyviin suhteisiin.

Kaikkiaan mannermaisen filosofian perinteeseen kuuluvat filosofit ovat epäilleet oletusta, että ilmiöille olisi mahdollista osoittaa perusta, yksi ainoa Oleminen, josta käsin partikulaariset asiat eriytyisivät. Jokainen lainaus – esimerkiksi aiheiden, tekniikoiden tai kielen sanojen käyttö – merkitsee aina asian siirtämistä ”alkuperäisestä” kontekstista uuteen kontekstiin, jolloin syntyy alkuperäisistä poikkeavia merkityksiä. Näin ”sama”, ”identtinen” ja ”alkuperäinen” osoittautuvat suhteellisiksi käsitteiksi. Koska merkityksiä määrittelevää kontekstia ei voida täysin rajata, merkitys ei siis koskaan ole – eikä voikaan olla – kiistaton ja lopullinen, ja se pakenee aina jossakin määrin kirjoittajalta tai puhujalta.

Myöskään taiteen tapauksessa mimesis ei viittaa siihen, että asioiden totuus olisi representoitavissa, esitettävissä uudelleen jäljittelyn keinoin. Taiteen ilmiöiden moninaisuus on antanut paikan taideteosten outoudelle ja yllättävyydelle, piirteille, jotka saavat näkyviin mimeettisen samankaltaisuuden vaatimuksen paikkansapitämättömyyden. Mimesiksen kritiikki perustuu epäilykseen siitä, ettei kartesiolainen itsensä perustaksi asettava, omasta olemassaolostaan varma *ego* tai subjekti pysty lopulta esittämään maailmaa jäännöksettä. Osoittautuikin, että kaikki maailmassa olevaa ei voidakaan tuoda esiin filosofisten esitysten keinoin. Subjektin ja objektin rajat horjuvat, kun mieli ja maailma eivät olekaan sovittavissa käsitteellisen rakennelman piiriin.

Modernin mimesiksen teorioissa sisäisen ja ulkoisen rajat osoittautuvat moniselitteisiksi. Laajemmassa mielessä Heideggerin ja Derridan kaltaiset filosofit ovat omaksuneet asioiden alkuperäistä läsnäoloa koskevien oletusten tilalle ajatuksen siitä, että olemisella ei ole pysyviä määreitä tai

olemusta. Niiden puuttuminen muodostaa olemisen perustan, joka kuitenkin itse on vailla pohjaa. Maailmassa olevilla asioilla ei vielä sellaisenaan ole merkityksiä, sillä ne ovat vain omaa olemistaan: asiat voivat saada merkityksiä vain suhteessa toisiin asioihin, eli merkitykset riippuvat omasta kontekstistaan. Viime vuosina filosofisen keskustelun piiriin on ilmestynyt spekulatiivisena realismina tunnettu ajattelusuuntaus, jonka tärkein lähtökohta on ollut filosofi Quentin Meillassoux'n teos *Äärellisyyden jälkeen* (2006). Meillassoux kritisoi Immanuel Kantin esittämää käsitystä siitä, ettei todellisuuteen sellaisenaan ole pääsyä: voimme tarkastella filosofisesti vain ajattelevaa ja kokevaa subjektiä sekä sitä, miten maailma ilmenee tälle intentionaalisesti. Meillassoux'n mukaan reaalin ja ideaalin ovat tällöin korrelaatiosuhteessa toisiinsa, sillä maailma ja subjekti ovat olemassa vain toistensa kautta. (Meillassoux 2006, 18–20.) Tämä fenomenologinen perusolettamus on Meillassoux'lle noidankehä, sillä se rajaa filosofisen ajattelun alueen ihmisen ja maailman suhteen tutkimiseen. Tämä korrelaatiosuhte on mahdollista tulkita mimeettiseksi, jos ajatellaan subjektin ja maailman heijastavan toinen toisiaan. Siten myös spekulatiivinen realismi on ymmärrettävissä moderniksi mimesiksen kriteeriksi.

Ajatus olemisen yleisyydestä ja ykseydestä on vaihtunut käsitykseksi, jonka mukaan jokainen oleminen on aina yhtä ainutkertaista ja yksilöllistä. Juuri olemisen tapahtumaluonne tuottaa haasteen filosofialle: miten tavoittaa maailman asioiden yksittäisyys, miten käsitteellistää sitä?

Lähteet

- Adorno, T. W. (1984). *Aesthetic Theory*. (Ästhetische Theorie, 1970.) Käänt. Christian Lenhardt. Toim. G. Adorno & R. Tiedemann. London: Routledge.
- Adorno, T. W. (2006). *Esteettinen teoria*. (Ästhetische Theorie, 1970.) Suom. A. Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Aristoteles (1992). *Fysiikka*. Teoksessa *Teokset III*. Suom. T. Jatakari & K. Näätäsaari. Helsinki: Gaudeamus.
- Benjamin, W. (1989). *Messiaanisen sirpaleita: kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. (Teossarjasta Gesammelte Schriften, 1972–1999.) Suom. R. Sironen. Toim. M. Koski et al. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto & Tut-

kijaliitto.

- Derrida, J. (1967a). *La voix et le phénomène*. Paris: PUF.
- Derrida, J. (1967b). *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Derrida, J. (2016). *Ekonomimesis*. (Economimesis, 1975.) Käänt. M. Lehtinen. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot II*. Helsinki, Gaudeamus, 463–495.
- Derrida, J. (2003). *Platonin apteekki ja muita kirjoituksia*. Toim. T. Ikonen & J. Porttikivi. Helsinki: Gaudeamus.
- Diderot, D. (1987). *Näyttelijän paradoksi*. (Paradoxe sur le comédien, n. 1769.) Suom. M. Ecaré. Helsinki: VAPK / Teatterikorkeakoulu.
- Freud, S. (1981). *The Standard Edition of Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17. Käänt. J. Strachey. London: The Hogarth Press & The Institute of Psychoanalysis.
- Gebauer, G. & Wulf, C. (1992). *Mimesis. Culture – Art – Society*. (Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft, 1992.) Käänt. D. Reneau. Berkeley: University of California Press.
- Gebauer, G. & Wulf, C. (1998). *Mimesis*. Teoksessa M. Kelly (toim.) *The Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 3. Oxford: Oxford University Press, 232–238.
- Girard, R. (1978). *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset.
- Girard, R. (1982). *Le Bouc émissaire*. Paris: Grasset.
- Girard, R. (2004). *Väkivalta ja pyhä*. (La violence et le sacré, 1972.) Suom. O. Sinivaara. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Hegel, G. W. F. (1970). *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1817/1830). Werke 8. Toim. E. Moldenhauer & K. M. Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel, G. W. F. (1973a). *Vorlesungen über die Ästhetik I* (1820–1821/1835). Werke 13. Toim. E. Moldenhauer & K. M. Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel, G. W. F. (1973b). *Vorlesungen über die Ästhetik III* (1820–1821/1835). Werke 15. Toim. E. Moldenhauer & K. M. Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel G. W. F. (2013). *Taiteenfilosofia*. (Vorlesungen über die Ästhetik I, 2. korjattu painos 1842.) Suom. O. Kuisma, R. Pitkänen & J. Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Heidegger, M. (1961). *Nietzsche I*. Pfullingen: Neske.
- Heidegger, M. (1995). *Taideteoksen alkuperä* (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935–1936/1950). Suom. H. Sivenius. Helsinki: Taide.
- Heidegger, M. (2000). *Kirje ”humanismista” & Maailmankuvan aika*. (Brief über der ”Humanismus”, 1946; Die Zeit des Weltbildes, 1938.) Suom. M. Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto.

- Heidegger, M. (2010). *Johdatus metafysiikkaan*. (Einführung in die Metaphysik, 1953.) Suom. J. Backman. Helsinki: Tutkijaliitto.
- IJsseling, S. (1997). *Mimesis. On Appearing and Being*. (Mimesis: over schijn en zijn, 1990.) Käänt. H. IJsseling & J. Bloechl. Kampen: Kok Pharos.
- Kant, I. (1974/1790). *Kritik der Urteilskraft*. Toim. K. Vorländer. Hamburg: Meiner.
- Lacan, J. (1994). *Séminaire IV: La relation d'objet* (1956–1957). Paris: Seuil.
- Lacan, J. (2006). *Écrits*. (Écrits, 1966.) Käänt. B. Fink. New York & London: W. W. Norton & Co.
- Lacoue-Labarthe, P. (1975). Typographie. Teoksessa S. Agacinski et al. (toim.) *Mimesis des articulations*. Paris: Flammarion, 165–270.
- Lacoue-Labarthe, P. (1986). *Limitation des modernes: Typographies II*. Paris: Galilée.
- Lindberg, S. (1998). *Filosofien ystävyyys*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Magun, A. (2009). Mimesis filosofisena käsitteenä: Philippe Lacoue-Labarthe ja Theodor Adorno. Suom. S. Lindberg. Teoksessa A. Hirvonen & S. Lindberg (toim.) *Mikä mimesis?* Helsinki: Tutkijaliitto, 187–216.
- Meillassoux, Q. (2006). *Après la finitude: Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris: Seuil.
- Melberg, A. (1995). *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. (1964/1901). *Der Wille zur Macht*. Stuttgart: Kröner.
- Nietzsche, F. (1995). *Epäjumalten hämärä*. (Götzen-Dämmerung, 1889.) Suom. M. Saarinen. Helsinki: Unio Mystica.
- Nietzsche, F. (2007). *Tragedian synty*. (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872.) Suom. Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Sallis, J. (2007). Carnation and the Eccentricity of Painting. Teoksessa S. Houlgate (toim.) *Hegel and the Arts*. Evanston: Northwestern University Press, 90–118.
- Spariosu, M. (1984). Editor's Introduction. Teoksessa M. Spariosu (toim.) *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach. Volume 1: The Literary and Philosophical Debate*. Philadelphia: Benjamins, i–xxix.

Jukka Mikkonen

Mimesis analyttisessä estetiikassa

Mimesis on analyttisessä estetiikassa monikerroksisesti läsnä. ”Jäljittelynä” se on tietysti yksi estetiikan ja taidefilosofian peruskäsitteitä. Mutta analyttisessä perinteessä estetiikka itsekin on jäljittelevää, sillä se perustuu filosofian ydinaloiksi ajateltujen alojen, kuten logiikan ja kielifilosofian, menetelmille, käyttää niiden käsitteitä ja peilaa niiden kysymyksenasetteluja korostamalla totuuteen, merkitykseen ja viittavuuteen liittyviä kysymyksiä²⁶. Filosofinen estetiikka myös jäljittää taiteentutkimuksen toimintatapoja tutkiessaan taiteen vastaanottoa.

Artikkelini käsittelee mimesistä ja jäljittelyn ajatusta analyttisessä estetiikassa. Ensimmäisessä osassa hahmottelen analyttisen estetiikan luonnetta ja esittelen mimesiksen ja sen lähisukulaisen representaation käyttöä alalla. Toisessa osassa erittelen analyttisen estetiikan teorioita, joissa kirjallisen fiktion laatimista ja fiktiivistä kielenkäyttöä pidetään arkisen tai viittaavan kielenkäytön jäljittelynä. Kolmannessa osassa tarkastelen fiktion laatimiseen kytkeytyvää ajatusta lukijan ”fiktiivisestä asenteesta” uskomisen kaltaisena tilana. Lopuksi esittelen paradigmaattisen käsityksen kirjallisuuden mimeettisestä ulottuvuudesta ja kaunokirjallisten ja arkikertomusten suhteesta.

26 Toisaalta näiden ydinalojen tutkimuksissa imitoidaan luonnontieteellisen tutkimuksen esitystapaa eli niin kutsuttua IMRAD-rakennetta (sanoista *introduction, methods, results and discussion*).

Mimesiksen käsitteen avulla voitaisiin kuvata tutkimusongelmia myös muilla analyyttisen filosofian alueilla: ontologiassa, kielifilosofiassa, mielen filosofiassa, tietoteoriassa tai tieteenfilosofiassa – taikka etiikassa tai yhteiskuntafilosofiassa. Keskityn estetiikkaan ja taiteenfilosofiaan, jossa mimesistä käsitellään eksplisiittisimmin. Taiteenlajeista painotan kaunokirjallisuutta, joka on erityisesti kiinnostanut kielen pulmallisuudesta viehättyneitä analyyttisiä filosofeja.

Analyyttinen filosofia ja estetiikka

Analyttisen filosofian metodologisen ytimen ajatellaan tavallisesti muodostuvan *analyysista*²⁷. 1900-luvun alussa Russellin ja Wittgensteinin kaltaiset analyyttiset filosofit keskittyivät propositioiden loogiseen analyysiin, kun taas 1960-luvun lopulta eteenpäin analyyttisten filosofien kiinnostus siirtyi kielifilosofiaan ja merkityksen, totuuden ja viittaamisen kaltaisten käsitteiden analyysiin (Lamarque & Olsen 2004, 1–2). Suuntauksen ominaispiirteiksi on esitetty muun muassa käsiteanalyysin käyttämistä, loogisuuden ja argumentaation korostusta sekä pyrkimystä objektiivisuuteen ja totuuteen²⁸. Suuntaus korostaa termien määrittelyä ja väittämien täsmällistä muotoilua; ongelmat rajataan tarkasti, ja ne pyritään ratkaisemaan tiedettä imitoivalla dialektisella metodilla (hypoteesi, vastaesimerkki, muunnelma) (emt., 2). Analyttisessä filosofiassa ajatellaan yleisesti, että filosofiset ongelmat ovat ajattomia tai universaaleja eivätkä vain historiallisia ja kulttuurisia konstruktioita; esimerkiksi estetiikassa taiteen sosiaalista ja historiallista ulottuvuutta pidetään monasti toissijaisena seikkana.

Analyttisessä perinteessä taiteeseen liittyviä kysymyksiä ovat tutkineet toisaalta niihin erikoistuneet esteetikot ja taiteenfilosofit ja toisaalta esimerkiksi loogikot ja kielifilosofit, jotka ovat pyrkineet havainnollistamaan tai testaamaan filosofisia käsityksiään, esimerkiksi merkityksen

27 Analyttiselle filosofialle on tosin vaikeaa jollei mahdotonta löytää ei-triviaalia metodologista olemusta. Suuntauksen määrittelyongelmista, ks. esim. Føllesdal (1993); Beaney (2007); Preston (2007).

28 Analyttisen estetiikan taustoista ja varhaisista tavoitteista, ks. esim. Isenberg (1987) ja Silvers (1987).

teoriaansa tai ontologiaansa, jonkin taiteenlajin, tavallisesti kaunokirjallisuuden, avulla. Analytyttiset filosofit kiinnittivät esteettisiin kysymyksiin huomiota oikeastaan vasta 1940- ja 50-luvuilla²⁹. Alan syntyyin vaikutti merkittävästi William Eltonin toimittama, vuonna 1954 julkaistu *Aesthetics and Language*, joka sisälsi muun muassa W. B. Gallien, Gilbert Rylen, Arnold Isenbergin, Margaret Macdonaldin ja Paul Ziffin kirjoituksia. Eltonin (1970, 1) mukaan kokoelman tarkoitus oli ”selvittää ja selkeyttää esteettisiä sekaannuksia, joita kokoelmassa pidetään pääosin kielellisinä”. Merkittävää suuntauksessa onkin sen kielikeskeisyys, joka näkyy kirjojen ja artikkelien ”X:n kieli/kielät” -tyyppisissä nimissä, joissa X on esimerkiksi ”Taiteen”, ”Fiktio”, ”Maalaustaiteen”, ”Runouden”, ”Musiikin” ja niin edelleen (Shusterman 1989, 8). Tärkeä piirre analyttisessä estetiikassa on myös taiteenlajien ja niiden tutkimuksen erityisyyden korostaminen. Analytyttiset esteetikot keskittyvät usein esimerkiksi kirjallisuuden filosofiaan, musiikin filosofiaan, maalaustaiteen filosofiaan tai valokuvan filosofiaan. Erikoistumien jatkuu alati: nykyään on esimerkiksi jazzin filosofiaa, sarjakuvan filosofiaa, digitaalisten kuvien filosofiaa.

Analytyttistä estetiikka on pidetty toissijaisena oppialana, metakritiikinä tai taidekritiikinä eli taiteentutkimuksen filosofiana, jonka tehtävä on selkeyttää ja uudistaa taiteentutkimuksen käsitteitä ja periaatteita sen tutkimuksen käytäntöjä seuraamalla. Tällaiseksi esimerkiksi alan pioneeri, yhdysvaltalainen filosofi Monroe C. Beardsley määritteli lähestymistapansa teoksessaan *Aesthetics* (1958), jonka alaotsikko oli ”Problems in the Philosophy of Criticism”. Analyttisessä estetiikassa on myös pidetty tyydytty taiteen arvottamisesta, joka on jätetty ensisijaiselle oppialalle eli taiteentutkimukselle; analyttisen esteetikon tehtäväksi katsotaan kriitikon arvostelmien tutkiminen, ei niiden kyseenalaistaminen (emt., 8–11).

Filosofit Peter Lamarque ja Stein Haugom Olsen (2004, 4) pitävät analyttisen estetiikan *locus classicuksena* William K. Wimsattin ja Monroe C. Beardsleyn vuonna 1946 julkaistua ”Intentionharha”-artikkelia, merkityksen teoriasta ja mielenfilosofiasta ammentavaa tutkimusta, joka keskittyy yhtä taiteenlajia koskevaan tarkasti määriteltyyn ongelmaan: kaunokirjallisen teoksen merkitykseen ja tulkintaan. Monet analyttisen estetiikan

29 Peter Lamarque (2013, 770–771) huomauttaa, että ”analyttisiä metodeja” sovellettiin estetiikan kysymysten tarkasteluun filosofisissa aikakauslehdissä jo 1920- ja 30-luvuilla.

perinteiset kysymykset – mitä taide on, mikä on taideteoksen ”merkitys”, mitä taiteen tulkinta on – juontuvatkin analyyttisen filosofian ydinaloilta, kielifilosofiasta, metafysiikasta ja tietoteoriasta. Esimerkiksi analyyttisen filosofian eri aloilla käytävä realismi–antirealismikeskustelu näkyy analyyttisessä estetiikassa erityisesti kysymyksenä mimeettisen suhteen, kuten maalauksen ja sen kuvaaman asian vastaavuuden, luonteesta.

Analyyttisessä estetiikassa mimesis-termiä käytetään eksplisiittisesti pääosin estetiikan historiaa koskevissa tutkimuksissa. Laajemmassa merkityksessä mimesis, erityisesti ”jäljittely” (*imitation*), liittyy muun muassa kysymyksiin universaaleista taiteen kriteereistä, kuvallisen representaation ja sen kohteen vastaavuudesta, fiktiivisten maailmojen ja todellisuuden suhteesta sekä musiikin mahdollisuudesta välittää merkityksiä tai tunteita. Mimeettisistä suhteista käytetään jäljittelyn lisäksi sellaisia termejä kuin ”esitys” (*representation*), ”muistuttavuus” (*resemblance*), ”samankaltaisuus” (*similarity*), ”teeskentely” (*pretence*) ja ”kuvittelu” (*make-believe*).

Mimesis ja representaatio

Analyyttisessä estetiikassa on saanut paljonkin kannatusta ajatus mimeettisen esittämisen sopimuksenvaraisuudesta, joka monesti palautetaan, enemmän tai vähemmän oikeutetusti, Ernst Gombrichin *Art and Illusion* -teoksessaan (1960) esittämään näkemykseen kuvallisen representaation rajallisesta konventionaalisuudesta³⁰. Ensisijaisesti taidehistorioitsijana tunnetun Gombrichin mukaan kuvataiteilija ei koskaan voi kuvata kohdettaan ”sellaisena kuin se todella on”, vaan tätä ohjaa aina oman aikakautensa havaitsemis- ja esitystapa; yleisö vastaavasti lähestyy taide-teoksia johonkin esittämisen tapaan tottuneena. Gombrich selittää representaatiota ihmisten ”mentaalilla välineistöllä” ja sen muokkaamalla odotushorisontilla: kulttuuri ja kommunikaatio perustuvat odotuksiin ja havaintoihin, toteutumisiin, pettymyksiin, oikeisiin arvauksiin ja niin

30 Toisenlaista linjaa edustaa Richard Wollheim, jonka mukaan kykymme nähdä jotakin jossain, esimerkiksi nainen kuvassa (*seeing-in*; erotuksena arkisemmalle jonkin näkemisenä jonakin, *seeing-as*) on anatomiaan ja fysiologiaan perustuva ”erityinen havaintokyky” (*special perceptual capacity*), jota voidaan kultivoida taiteessa (Wollheim 2015, 145, 148).

edelleen. (Gombrich 1968, 53.) Ihmiset jäsentävät kokemuksensa aina jonkin (alustavan) konventionaalisen skeeman mukaisesti (emt., 76). Gombrichin mukaan realistinen kuvaaminen ei silti ole puhtaasti konventionaalista, vaan sen perusta ja rajat ovat havaintokyvyyssämme (ks. Gombrich 1981).

Myös filosofi Max Black on kritisoinut naiivia mimeettistä representaatiokäsitystä eli ajatusta, että jokin voitaisiin esittää sellaisenaan. Black huomauttaa, että jäljitelmän, esimerkiksi Emanuel Leutzen maalauksen *Washington ylittämässä Delawarejokea* (1851) tuottama illuusio ei ole täydellinen muun muassa siksi, että jäljitelmässä (maalauksessa) on ”havaittavia vääristymiä”, kuten siveltimenjälkiä. Black kritisoi myös vastaavuuden käsitteelle perustuvia jäljittelyn teorioita argumentoimalla, että valokuva tai maalaus ei fyysisenä objektina muistuta kohdettaan; tällainen vastaavuus ei ole *symmetristä*, koska hevonen ei näytä siitä tehdyltä maalaukselta. (Black 1972, 115–116.)

Perusteellisimmin representaatiota on analytyttisessä estetiikassa tutkinut filosofi Nelson Goodman. Teoksessaan *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (1976) Goodman niin ikään arvostelee mimeettisiä representaatiokäsityksiä ja puolustaa ajatusta esittämisen sopimuksenvaraisuudesta. Hän väittää, että samankaltaisuus ei ole esittämisen (representaation) riittävä eikä välttämätön ehto; esittämistä ei liioin voida selittää vastaavuudella, joka on, kuten Black toteaa, refleksiivistä ja symmetristä. Viime kädessä mikä tahansa voi symboloida ja viitata mihin tahansa. (Goodman 1976, 4–5.) Goodman toteaa, ettei ”viatonta silmää” ole olemassa: havaitsija valikoi, hylkää, organisoii, diskriminoi, yhdistelee, luokittelee, analysoi ja konstruoi. Havaitseminen ja tulkinta tapahtuvat aina yhdessä: representaatio ei koskaan esitä *jotakin* vaan *jonkin jonakin*. Silmä on osa järjestelmää joka havaitsee oliot tulkiten: ruokaa, ihmisiä, vihollisia, tähtiä, aseita. (emt., 7–9, 30.) Konventionalismia edustava Goodman ajattelee realismin määrittyvän jollekin kulttuurille tai henkilölle jonakin aikana tyypillisen esittämisyjärjestelmän perusteella. ”Realistinen representaatio” ei liity imitaatioon, illuusioon tai informaatioon vaan ”iskostukseen” (*inculcation*): se, että kuva näyttää luonnonmaise-
malta, tarkoittaa usein vain sitä, että kuva näyttää siltä, miten luontoa on tapana esittää. (Emt., 37–39; ks. myös Goodman 1978, 130–140.)³¹

31 Goodmanin representaatiokäsityksestä, ks. myös Lammenranta 2010.

Analyyttisen estetiikan representaatiokäsityksiin on huomattavasti vaikuttanut myös Arthur C. Danto, jonka teos *Transfiguration of the Commonplace* (1981) rakentuu kysymykselle esityksen ja esitettävän kohteen ontologisesta statuksesta. Danto tarkastelee teoksessaan kahta kuvallisen esittämisen suhdetta selittävää päälinjaa, yllä kuvattua *konventionalis-mia* sekä *mimiikkaa*, jossa esityksen ja sen kohteen vastaavuus määritellään samankaltaisuuden, vastaavuuden tai imitaation käsitteillä. Dantolle aristoteelinen ajatus siitä, että jäljittelevien esitysten tuottama nautinto perustuu juuri jäljittelyyn, ei ole kestävä, sillä osa jäljitelmän tuottamasta nautinnosta syntyy nimenomaan tiedosta, että jäljitelmä ei ole todellinen: taideteoksesta nauttiminen edellyttää teoksen tunnistamista kohteensa jäljitelmäksi, teokseksi. (Danto 1981, 11–14, 26–27.) Tämä mahdollistaneekin myös taiteellisista tragedioista nauttimisen. Danton teoriassa jäljittelevillä esityksillä on *mieli* ja *merkitys*, ja ne representoivat kahdella tavalla: jäljittelevän esityksen (kuvan tai teon) mieli on sen sisältö, kun taas sen merkitys on se, mihin se (kuva tai teko) viittaa (emt., 72). Imitaatio ei edellytä, että sen kohde olisi olemassa, vaan imitaatiot ovat esityksiä, joita ihmiset pitävät todenkaltaisina tai jotka synnyttävät aidontuntuksia kokemuksia; sellaisia joita vastaava todellisuus – vaikkapa yksisarvisen näkeminen – synnyttäisi (emt., 160–161).

Esityksen tulkinta perustuu kontekstin ja konventioiden tuntemiselle. Danto havainnollistaa tätä kuvaamalla kuvitteellista galleriaansa, jossa esillä olevat maalaukset ovat – toisistaan visuaalisesti erottamattomia – punaisia suorakulmioita: ”Israelilaiset ylittämässä punaista merta”; ”Kierkegaardin mieliala”; ”Red Square” joka kuvaa moskovaista maisemaa; toinen ”Red Square” joka on minimalistista geometrista taidetta; metafyyssinen maalaus ”Nirvana”; Matissen katkeran oppilaan työ ”Punainen pöytäliina”; Giorgionen kesken jäänyt työ, johon hän ehti maalata vain punaisen pohjavärin. Näiden lisäksi galleriahuoneessa on seinäpintaan maalattu punainen nelikulmio. Vaikka maalauksia ei voi havainnossa erottaa toisistaan, jokainen niistä – paitsi seinäpinta, joka ei ole taideteos – on yksilöllinen ja saa merkityksensä ja arvonsa vasta taidehistoriallisen tarinan osana. Esimerkiksi ”Israelilaiset ylittämässä punaista merta” sisältää rikkaan kertomuksen (israelilaiset ovat ylittäneet meren ja egyptiläiset ovat hukkuneet), jollaista impressiivisessä ”Nirvanassa” ei ole. (Emt., 1–2.)

Fiktio jäljittelynä

Kuvallisen representaation lisäksi analyttisen estetiikan ytimessä on ollut kysymys kirjallisen fiktion, kuten romaanin tai runon, luonteesta ja merkityksestä. Analyttiset filosofit ovat pohtineet muun muassa fiktion lauseiden merkitystä ja fiktiivisten olioiden luonnetta. Filosofisissa kirjallisuusteorioissa esiintyy usein ajatus kirjallisesta fiktioista ei-viittaavana kielenä. Näkemys on perinteisesti palautettu analyttisen perinteen tautahmon Gottlob Fregen merkityksen teoriaan, vaikka hän ei esittänyt varsinaista kirjallisuuden teoriaa vaan pikemminkin käytti kaunokirjallisuudesta poimitettuja esimerkkejä havainnollistamaan kielifilosofiaansa. Artikkelissaan ”Mielestä ja merkityksestä” (1892) Frege sanoo, että fiktiivisen kirjallisuuden lukijat eivät ole kiinnostuneita teoksen lauseiden *merkityksestä* eli viittauksen kohteesta (*Bedeutung*) vaan niiden *mielestä* (*Sinn*) (Frege 1892, 32–33). Toisaalla hän toteaa, että fiktiossa esiintyvillä indikatiivilauseilla ei ole väittävää voimaa vaan ne ovat ”vain näennäisiä väittämiä” (Frege 1918, 63). Näillä huomioillaan Frege loi pohjan yhä suosituille erottelulle fiktioteoksen sisältöön ja esitystapaan. Monien filosofien mukaan fiktiivisen lausuman selittäminen mieli–merkitys-erottelun avulla on kuitenkin riittämätöntä, ennen kaikkea koska fiktion laatiminen on muutakin kuin ”ei-viittaamista”. Erityisen suosittuja fiktiivisen puhutavan selittämisessä ovat olleet *teeskentelyn* ajatukselle perustuvat mallit. Teeskentelyteorian mukaan fiktion laatija, kirjailija, teeskentelee esittävänsä toden kertomuksen, olevansa teoksen kertoja tai tekevänsä puhetekoja, kuten väittämiä.

Teeskentelyteorian ensimmäisen muodon eli näkemyksen, että kirjailija *teeskentelee esittävänsä* toden kertomuksen, muotoili Gilbert Ryle, joka ajattelee fiktiota kirjoittavan kirjailijan esittävän ”hyvin monimutkaisen predikaatin” ja teeskentelevän, että asiat ovat kuvatulla tavalla (Ryle 1933, 39; ks. myös 40). Teorian toisessa muodossa kirjailijan sen sijaan ajatellaan *teeskentelevän olevansa* joku muu. Esimerkiksi David Lewisin (1978, 40) mukaan fiktion kirjoittaja teeskentelee olevansa henkilö, joka kertoo totuuden asioista ja puhuu tuntemistaan henkilöistä ilman pyrkimystä huijata. Tunnetuimpana teeskentelyn ajatukselle perustuvana teorian voidaan pitää niin kutsuttua Austin–Searle-näkemyksiä, jossa ajatus teeskentelystä yhdistyy puhetekojen teoriaan (*speech act theory*); puhe-

tekojen teoriaan perustuvat fiktion teorian olivat suosittuja 70-luvulta 90-luvulle, jolloin ne miltei muodostivat filosofian ja kirjallisuudentutkimuksen yhdistävän teollisuudenalan. J. L. Austinin katsannossa fiktioteoksessa esiintyvät lausumat ”loisivat” tavallisessa tai ”vakavassa” kielenkäytössä, sillä fiktiossa viittaamisen tavalliset ehdot ovat lakkautetut (Austin 1975, 22, 104). Searle kehitti Austinin mallia ehdottamalla, että fiktioteoksen laatiminen on – kolmannen persoonan kerronnassa – illokutionaaristen puhetekojen, kuten väittämien, teeskentelemistä tai jäljittelemistä. Kolmannen persoonan kerronnassa kirjailija ei esitä väittämiä vaan ”tekeytyy esittämään väittämiä”, ”näyttelee väittämistä”, ”on väittävinään” tai ”jäljittelee väittämistä”, kun taas minämuotoisessa kerronnassa kirjailija lisäksi teeskentelee olevansa minäkertoja. (Searle 1975, 325.) Puhetekojen taiteellinen jäljittely on Searlelle toimintaa, jossa ”jäljittelijä on *ikään kuin* tekemässä jotain tai on joku ja jossa ei ole aikomusta pettää” (emt., 324)³². Teeskentelyteorian eri muotojen lisäksi Austinin puhetekojen teoriasta on kehitetty malleja, joissa fiktion laatimista pidetään – usein puhetekojen jäljittelyn ohessa – omanlaisena puhetekonaan, esimerkiksi ”puhetekojen representaationa” (Monroe C. Beardsley 1978), ”maailmanprojisoinnin tekona” (Nicholas Wolterstorff 1980) tai ”puhetekojen imitaationa” taikka ”mimeettisenä puhetekona” (Richard Ohmann 1971, 1972). Esimerkiksi Ohmann pitää fiktioteoksen laatimista ”tarinankerronnan puheaktina” ja fiktiivisten lausumien illokutionaarista voimaa ”mimeettisenä”. Hänen mukaansa kirjailija lausuu ”imitoimiaan puhetekoja”, jotka ovat ikään kuin jonkun suorittamia. (Ohmann 1972, 54.)

Fiktiivinen puhetapa on analyttisessä estetiikassa perinteisesti määritelty negatiivisesti tai viittaavalle puheelle alistaisesti. Nykyään puhetekojen teorian korvanneen, paradigmaattisen kuvitteluteorian (*make-believe theory*) mukaan fiktiolla on olennaisesti sosiaalinen ulottuvuus ja sen tehtävä on saada lukija kuvittelemaan teoksessa kuvattu sepitteellinen maailma. Myös kuvitteluteoriassa fiktion laatimista pidetään ”todellisen tekemisen” jäljittelynä: fiktion laatimisen ajatellaan olevan ei-väittävä, sepitteellistä maailmaa projisoivaa puhetta, ja fiktioteoksen lukemiseen, kuulemiseen tai katsoomiseen liittyvä kuvittelu määritellään uskomisen jäljittelyksi.

32 Viimeaikaisesta näkemyksestä fiktion laatimisesta ja kerronnasta henkilöhahmon näkökulmasta, ks. Currie (2010), kappaleet 7 ja 8.

Fiktio ja kuvittelu

Artikkelissaan ”Meditations on a Hobby Horse” (1951) Gombrich esittää ajatuksen (fiktiivisen) representaation funktionaalisuudesta. Gombrichin mukaan lapsen keppihevonen on hevosen korvike, jonka avulla tämä jäljittelee ratsastamista: keppi, hevosen pää ja ohjokset ”toimivat ratsastajan fantasioiden keskipisteenä tämän laukatessa ympäriinsä”. Gombrichin katsannossa representaatio perustuu funktioon eikä muotoon: hevosta esittänyt keppi voi toisessa tilanteessa toimia jonkin toisen olion korvikkeena, kuten miekkana tai valtikkana. (Gombrich 1964, 4–5) Gombrichin näkemys representaation funktionaalisuudesta on vaikuttanut Kendall L. Waltonin vaikutusvaltaiseen fiktion teoriaan, jonka tämä on esittänyt kootusti teoksessaan *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (1990). Waltonin teoria on vakiinnuttanut analyttiseen estetiikkaan paitsi käsityksen lukijoiden tai katsojien fiktiivisestä asenteesta kuvitteluna (*make-believe*) myös ajatuksen fiktion sosiaalisesta ulottuvuudesta. Paljolti Waltonin kirjoitusten myötä fiktioita koskeva keskustelu on siirtynyt fiktioiden semanttisten ominaisuuksien tutkimuksesta niihin sosiaalisiin käytäntöihin, joissa fiktioita käytetään.

Waltonin teoriassa jokin on fiktiota, kun se toimii lavasteena tai tukena (*prop*) kuvitteluleikissä (Walton 1990, 102). Kaunokirjallisten teosten lukemisessa ja näytelmäelokuvien katsomisessa on Waltonin mielestä pohjimmiltaan kyse samanlaisista ilmiöstä kuin lasten mielikuvitusleikissä, jossa kantoa pidetään karhuna tai keppiä hevosenä. Tuella tai lavasteella Walton tarkoittaa mitä tahansa objektia – tekstiä, kuvaa tai valmisesinettä –, joka ”valtuuttaa kuvittelua”. Fiktion valtuutuksella kuviteltuja propositioita Walton pitää fiktiivisinä, ja sitä, että jokin propositio on fiktiivinen, hän pitää fiktiivisenä totuutena. Fiktiivinen maailma puolestaan koostuu fiktiivisten totuuksien joukosta: se, mikä on fiktiivistä, on fiktiivistä jossakin maailmassa. (Emt., 69.) Walton (emt., 51) väittää, että kaikki representatiiviset taideteokset – romaanit, elokuvat, maalaukset, näytelmät, veistokset, tanssi- ja musiikkiteokset – valtuuttavat kuvittelua ja tuottavat näin fiktiivisen maailman. *Mimesis*-teosta myöhemmässä kirjoituksessaan Walton (1993, 39) erottaa vielä kaksi kuvittelun muotoa: sisältöön keskittyvän kuvittelun, joka kohdistuu fiktiiviseen

maailmaan, ja kuvittelun, joka kohdistuu itse välineeseen, esimerkiksi metaforaan.

Niin ikään vuonna 1990 julkaistussa teoksessaan *The Nature of Fiction* Gregory Currie väittää, että teoksen fiktiivisyys määrittyy sen tekijän taroituksen perusteella. Hänen mielestään Waltonin funktionalistinen fiktion määritelmä on riittämätön, koska siinä ei tehdä eroa niihin objekteihin, jotka ovat fiktiota, ja niihin, jotka toimivat fiktiona, eikä teoria näin pysty erottamaan fiktiivisiä ja ei-fiktiivisiä teoksia (ks. Currie 1990, 35–41)³³. Currie korostaa tekijän pyrkimyksiä: fiktiota laativa kirjailija tuottaa fiktiivisiä lausumia toteuttaakseen fiktiiviset intentionensa (emt., 11). Kirjailijan fiktiivinen intentio on, että hänen yleisönsä omaksuu kuvittelevan asenteen fiktiivisessä lausumassa esitettyihin propositioneihin ja kuvittelee, että lausumassa esitetty tarina on totta (emt., 22, 24, 30, 197)³⁴. Malli perustuu Paul Grice'n merkityksen teoriaan. Currien grice-laisen käsityksen mukaan kirjailijan pyrkimys saada lukijat kuvittelemaan fiktiivisen lausuman propositionit toteutuu (ainakin osittain) sen vuoksi, että lukijat tunnistavat kirjailijan pyrkimyksen saada heidät toimimaan näin – mikä tapahtuu esimerkiksi tunnistamalla fiktiivisen kerronnan konventioita. (Emt., 25–26, 31, 36–38, 43.)

Currien teoriassa fiktioteosten lukemiseen tai katsomiseen liittyvä kuvitteleva asenne on propositionaalinen asenne. *Nature of Fiction* -teoksessaan Currie väittää, että lukijoiden suhtautuminen ei-fiktioon ja fiktion eroaa näiden propositionaalisessa asenteessa teosten sisältöjä kohtaan: ei-fiktion lukeminen on uskomista tai ei-uskomista, fiktion lukeminen kuvittelua. Siinä missä fiktiota tuottava kirjailija jäljittelee ei-fiktion kirjoittajaa ja todellisuuden kuvaamista, fiktion lukija jäljittelee ei-fiktion lukijaa ja uskomista. Myöhemmin Currie on selittänyt lukijoiden fiktiivistä asennetta psykologiasta lainaamansa mentaalisen simulaation käsitteen avulla. Fiktioon sovelletussa simulaatioteoriassa lukijan ajatellaan simuloivan uskomusten omaksumista eli kuvittelevan omaksuvansa faktatietoa (Currie 1995, 148)³⁵. Kuten monien muidenkin analyttisten

33 Waltonin erottelusta fiktiivisiin ja ei-fiktiivisiin teoksiin, ks. Walton (1990, 70–72).

34 Käännän *make-believen* kirjoituksessani ”kuvitteluksi”, vaikka suomenkielinen termi ei nähdäkseni täysin vastaa alkukielistä termiä.

35 Mentaalisesta simulaatiosta, ks. Martin Daviesin ja Tony Stonen toimittama

kirjallisuusfilosofien, myös Currien kirjallisuuskäsitys on vahvasti realistinen. Hän toteaa, että ihmiset nauttivat mimesiksestä ja fiktio menestyy tarjoamalla heille mimeettis-kuvitteellista nautintoa (Currie 1997, 37).

Fiktio ja mimesis

Peter Lamarque ja Stein Haugom Olsenin kirjoittavat poikkeuksellisen laajasti ja perusteellisesti fiktion luonteesta teoksessaan *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective* (1994). Myös heidän fiktion teoriansa rakentuu fregeläiselle mieli–merkitys-jaottelulle ja gricelaiselle merkityksen teorialle. He kuitenkin painottavat fiktiivisen ja ei-fiktiivisten puhetapojen institutionaalista määräytymistä ja korostavat ”sepiteellisen tarinankerronnan käytännön” merkitystä fiktioteosten tulkinnaassa. Lamarque ja Olsen käsittelevät fiktiota ja kirjallisuutta erillisesti. He ymmärtävät fiktion yksinkertaisesti ei-väittäväksi puhetavaksi, kun taas kirjallisuutta he pitävät esteettisesti arvottavana terminä ja institutionaalisesti määräytyvänä statuksena.

Lamarque ja Olsen puolustavat ”mimeettistä kirjallisuuskäsitystä”, jonka mukaan esteettisesti arvokkaat kaunokirjalliset teokset tematisoivat ihmiselämän yleisiä kysymyksiä. Lamarquen ja Olsenin kirjallisuusteorian ytimessä ovat ”temaattiset käsitteet”: yleiset käsitteet, jotka muodostavat teoksen teeman eli abstraktin idean (Lamarque & Olsen 1994, 401–402)³⁶. Temaattiset käsitteet ovat ikuisia tai ajankohtaisia; ikuisia

teos *Mental Simulation* (1994). Myös ei-fiktiivisten teosten, kuten historia-teosten tai sanomalehtiartikkeleiden, lukemiseen liittyy (kirjoittajan tavoittelemaa) kuvittelua, ja siksi on väitetty, ettei fiktioita ja ei-fiktioita voi erottaa toisistaan *kuvitteluun* viittaamalla. Currie on myöhemmin korvannut asenteeseen perustuvan jaottelun kuvittelun muotoihin ja voimakkuuteen perustuvalla jaottelulla. Hän sanoo, että ”kuvittelut vaihtelevat suuresti havainnollisessa ja emotiivisessa vahvuudessaan” ja että ”tuntuu uskottavalta olettaa, että arvostelmamme jonkin teoksen fiktiivisestä statuksesta perustuu osittain teoksen herättämän kuvittelun voimakkuuteen”. (Ks. Currie 2014, 361.)

36 Teos voi myös esittää eksplisiittisen tai implisiittisen temaattisen väittämän käsittelemästään aiheesta. Lamarquen ja Olsenin kirjallisuuskäsityksen taustalla on Beardsleyn (1958) näkemys kaunokirjallisen teoksen aiheesta, tee-

teemoja ovat esimerkiksi vapaus, vastuu, tahdon heikkous, syyllisyys tai anteeksianto, ajankohtaiset teemat puolestaan ”muotoiluja kysymyksistä ja asioista, jotka ovat erityisen kiinnostuksen kohteena jollekin ihmisryhmälle (yhteiskunnalle, luokalle, uskonnolliselle ryhmälle, poliittiselle ryhmälle, sosiaaliselle ryhmälle tai jollekin erityiselle intressiryhmälle) jonakin hetkenä” (emt., 425).

Lamarquen ja Olsen (emt., 402, 406, 409, 410) korostavat kuinka kirjallisuuden tulkinnassa, erityisesti arvostamisessa, tarkastellaan sitä, miten teos tulkitsee ja kehittää yleisiä teemojaan, erityisesti ikuisia teemoja eli kulttuurin perimmäisiä kysymyksiä³⁷. Swiftin *Gulliverin matkat* (1726) on heidän mielestään Malcolm Bradburyn *Ajan miestä* (1975) arvokkaampi teos siksi, että se käsittelee (paremmin) ikuisia teemojaan: *Gulliverin matkojen* ”ylpeyden” ja ”ihmisluonnon julmien ja raakojen puolien” kaltaisilla ikuisilla temaattisilla käsitteillä on enemmän yleistä inhimillistä kiinnostavuutta kuin *Ajan miehen* paikallisella, aikaansa sidotulla teemalla ”intellektuaalisten standardien puute nykyaikaisten akateemisten ihmisten keskuudessa” (emt., 417–426). Kirjallisuuden tulkinnassa pyritään tarkastelemaan teosta sellaisen teeman valossa, joka maksimoi siitä saatavan esteettisen arvon; ikuisille temaattisille käsitteille perustuva tulkinta on rikkaampi kuin paikallisille temaattisille käsitteille perustuva, koska edellinen tarjoaa rikkaamman ja palkitsevamman kokemuksen teoksesta (emt., 427)³⁸. Jos ikuisille teemoille perustuva luenta tuntuu keinotekoiselta tai epäuskottavalta, Lamarque ja Olsen katsovat vian johtuvan teoksesta. Lamarque ja Olsen huomauttavat, että paikallinen teema voi tulkinnassa toimia ponnahtauslautana ikuiseen teemaan – kuten heidän esimerkissään William Goldingin *Näkyvässä pimeydessä* (1979) –, mutta jos ikuiseen teemaan päästään vain paikallisen teeman avulla, kuten Bradburyn *Ajan miehessä*, teoksen kiinnostavuus on rajallinen.

Mimeettisyydellä Lamarque ja Olsen (emt., 261–265) eivät kuitenkaan tarkoita, että esteettisesti arvokas kirjallisuus kuvaisi maailmaa tai

masta ja teesistä.

37 Ikuisen teeman esimerkkinä Lamarque ja Olsen mainitsevat länsimaisessa kulttuurissa keskeisen teeman vapaan tahdon ja determinismin suhteesta.

38 Lamarquen kirjallisuuden arvottamista koskevista näkemyksistä laajemmin, ks. Lamarque 2009, kappale 4.

pyrkisi todenkaltaisuuteen. Mimesis ei tarkoita sisällön tai esitystavan ”realistisuutta” vaan sisällön inhimillistä kiinnostavuutta. Lisäksi kirjallisuuden esteettinen arvo koostuu *mimesiksestä* ja *poiesiksesta*, inhimillisesti kiinnostavista aiheista ja niille annetusta muodosta (*mimesis*) sekä kirjallisuuden luovasta ja mielikuvituksellisesta puolesta (*poiesis*).

Kirjailijat eivät vain kerro uudestaan vanhoja tarinoita tai tarjoa uusia näkökulmia historiallisiin tapahtumiin. He keksivät uusia tarinoita, konflikteja, juonia ja, todellakin, jos heidän mielikuvituksensa on riittävän rikas, kuten Shakespearilla, Dickensillä tai Scottilla, uusia maailmoja. (Emt., 262.)

Mimeettisyys liittyy myös kysymykseen kirjallisuuden kontribuutiosta lukijan ymmärrykseen todellisuudesta ja itsestään. Lamarque ja Olsen ovat huolissaan näkemyksistä, jotka samastavat kaunokirjallisuuden ja tosielämän kertomukset. Kirjallisuuden kiinnostavuus ja vaikuttavuus saa monet ajattelemaan totuusjohdannaisin käsittein: onhan humanistisessa perinteessä ajateltu, että kirjallisuuden intellektuaalinen arvo palautuu tietoon ja totuuteen. Lamarque ja Olsen kuitenkin alleviivaavat kirjallisuuden ”läpikuultamattomuutta” (*opacity*) eli sitä, miten se johtaa huomion esitystapaansa. Lamarque tiivistää toisaalla, kuinka läpikuultamattomuus –

kulkee syvällä kerronnallisessa esittämisessä: sävy, ironia, huumori, konnotaatio, alluusio, kertojajääni ja muut esittämisen näkökulmat kaikki värittävät kirjallisuudeksi pyrkivää kertomusta. Tai tarkemmin ottaen lukijat lähestyvät kirjallisia teoksia odottaen, että tällainen kerronnallinen näkökulma on keskeinen ja esittämisen muodot merkittäviä. (Lamarque 2014, 166.)³⁹

Lamarque myöntää, että kaunokirjalliset kertomukset voisivat tarjota lukijoille tietoa tai malleja arjen kertomuksille, *jos* niitä luettaisiin pinta-

39 Ks. myös emt., 4–8, jossa Lamarque taustoittaa läpikuultamattomuuden käsitettään ”referentiaalisella” tai viittaavalla läpikuultamattomuudella (Quine) ja ”representaationaalisella” tai esittävällä läpikuultamattomuudella (valokuvan filosofia).

puolisesti tai ”läpinäkyvästi”, ”teoksina joiden läpi katsotaan mutta joita itseään ei katsota”. Läpikuultamattomassa katsannossa kirjallisuuden ja arkielämän kertomukset ovat laadullisesti erilaisia. (Emt., viii–ix.) Jos fiktiivisiä hahmoja ajatellaan tavallisina ihmisinä ja niiden elämää elämämme kaltaisena, sivuutetaan kaikki teosten olennaisesti kaunokirjalliset piirteet ja teokset palautetaan arkikertomustemme tasolle. Kun Hamletia tai Don Quijoteta pidetään abstraktioina ja sovelletaan todelliseen elämään, hahmot siirretään pois kirjallisesta yhteydestään ja niistä menetetään kaikki kirjallisuudellisuus. (Emt., 68.) Yhteiskuntatieteissä muodikas tapa nähdä kaunokirjalliset kertomukset arjen kertomusten esikuvina tai malleina on potentiaalisesti vaarallinen ja voi vääristää ymmärrystämme todellisuudesta ja itsestämme. Se saattaa johtaa meidät etsimään merkitystä sattumasta, korvaamaan rationaalinen päätöksenteko formaaleilla rakenteilla (kertomuksen dramaattinen muoto), estetisoimaan elämämme ja langettamaan elämäämme siihen kuulumatonta tarkoitusta (emt., ix, 30).

Lopuksi

Mimesis tai jäljittely on monin tavoin läsnä analyttisessä estetiikassa. Analyttisen estetiikan perinteinen realismiin painottuva taidekäsitelmä johtuu oletettavasti fiktion teorioista, joissa seipitteellisen esittämisen ajatellaan jäljittelevän arkista viittaavaa esitystapaa. Otaksuttavasti seipitteet todellisuudelle ja viittaavuudelle alistava käsitelmä selittää edelleen monet analyttiset ajatukset: näkemyksen, että kaunokirjallisessa kokemuksessa syntyvät tunteet ovat ”kvasitunteita” (ks. Walton 1990, 195–204), tai käsityksen, että kirjallisuuden kognitiivinen arvo on teosten tarjoamissa todenkaltaisissa kokemuksissa (ks. esim. Nussbaum 1990; Currie 1997; Robinson 2005). Monien mielestä teoriaperinteessä on ajateltu liikaa fiktion *representatiivisuutta* ja liian vähän sen *produktiivisuutta* (ks. esim. Prado 1984 ja Gibson 2007). Tutkimuksen on toivottu arvioivan taidetta taiteena, sen erityispiirteisiin keskittyen.

Lähteet

- Beaney, M. (2007). The Analytic Turn in Early Twentieth-Century Philosophy. Teoksessa M. Beaney (toim.) *The Analytic Turn: Analysis in Early Analytic Philosophy and Phenomenology*. New York: Routledge, 1–30.
- Beardsley, M. C. (1981/1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Second edition. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Black, M. (1972). How Do Pictures Represent? Teoksessa E. G. Gombrich, J. Hochburg & M. Black, *Art, Perception, and Reality*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Currie, G. (1990). *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Currie, G. (1997/1995). The Moral Psychology of Fiction. Teoksessa S. Davies (toim.) *Art and Its Messages*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 49–58.
- Currie, G. (2010). *Narratives & Narrators: A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford University Press.
- Currie, G. (2014). Standing in the Last Ditch: On the Communicative Intentions of Fiction Makers. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72 (4), 351–363.
- Danto, A. C. (1981). *Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Davies, M. & Stone, T. (1995). *Mental Simulation: Evaluations and Applications*. Oxford: Blackwell.
- Frege, G. (1892). Über Sinn und Bedeutung. *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100, 25–50.
- Frege, G. (1918). Der Gedanke. Eine logische Untersuchung. Teoksessa A. Hoffmann-Erfurt & H. Engert-Plauen (toim.) *Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus*. Erfurt: Verlag der Keyfer'schen Buchhandlung, 58–77.
- Frege, G. (1997). Mielestä ja merkityksestä. Suom. T. Aho. Teoksessa P. Raatikainen (toim.) *Ajattelu, kieli, merkitys. Analyttisen filosofian avainkirjoituksia*. Helsinki: Gaudeamus, 41–56.
- Føllesdal, D. (1997/1993). Analytic Philosophy: What is It and Why Should One Engage in It? Teoksessa H.-J. Glock (toim.) *The Rise of Analytic Philosophy*. Oxford: Blackwell, 1–16.
- Gibson, J. (2007). *Fiction and the Weave of Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Gombrich, E. H. (1968/1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press.
- Gombrich, E. H. (1963/1951). Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form. Teoksessa *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on*

- the Theory of Art*. London: Phaidon Press, 1–11.
- Gombrich, E. H. (1981). Image and Code: Scope and Limits of Conventiona-
lism in Pictorial Representation. Teoksessa W. Steiner (toim.) *Image and
Code*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 11–42.
- Goodman, N. (1988/1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Sym-
bols*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Isenberg, A. (1987/1950). Analytic Philosophy and the Study of Art. *Journal of
Aesthetics and Art Criticism* 46 (3), 125–136.
- Lamarque, P. (2013). Analytic Aesthetics. Teoksessa M. Beaney (toim.) *Oxford
Handbook of the History of Analytic Philosophy*. Oxford: Oxford University
Press, 770–794.
- Lamarque, P. (2014). *The Opacity of Narrative*. London: Rowman & Littlefield
International.
- Lamarque, P. (2009). *Philosophy of Literature*. Oxford: Blackwell.
- Lamarque, P. & Olsen, S. H. (1994). *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical
Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Lamarque, P. & Olsen, S. H. (2004). General Introduction. Teoksessa P. Lamar-
que & S. H. Olsen (toim) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic
Tradition*. Malden: Blackwell, 1–5.
- Lammenranta, M. (2010). Taiteiden kielet ja maailmojen tekeminen. Teoksessa
T. Knuutila & A. P. Lehtinen (toim.) *Representaatio: tiedon kivijalasta tie-
teiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 109–131.
- Lewis, D. (1978). Truth in Fiction. *American Philosophical Quarterly* 15, 37–46.
- Nussbaum, M. (1990). *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*.
New York: Oxford University Press.
- Ohmann, R. (1971). Speech Acts and the Definition of Literature. *Philosophy
and Rhetoric* 4 (1), 1–19.
- Ohmann, R. (1972). Speech, Literature, and the Space between. *New Literary
History* 1 (1), 47–63.
- Prado, C. G. (1984). *Making Believe: Philosophical Reflections on Fiction*. West-
port: Greenwood Press.
- Preston, A. (2007). *Analytic Philosophy: The History of An Illusion*. London: Con-
tinuum.
- Robinson, J. (2006). *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature,
Music, and Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Searle, J. R. (1975). The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary His-
tory* 6 (2), 319–332.
- Shusterman, R. (1989). Introduction: Analysing Analytic Aesthetics. Teoksessa
Richard Shusterman (toim.) *Analytic Aesthetics*. London: Blackwell, 1–19.

- Silvers, A. (1987). Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear? *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (3), 137–149.
- Walton, K. L. (1990). *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press.
- Walton, K. L. (1993). Metaphor and Prop Oriented Make-Believe. *European Journal of Philosophy* 1 (1), 39–57.
- Wolterstorff, N. (1980). *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.

Antti Salminen

Kirjallinen mimesis: teoria, kritiikki, topos

Kirjallisen teoksen, oli se sitten runoutta tai proosaa, jäljittelevyyden tapa ja kuvausvoima on ratkaisevasti erilaista kuin kuvallisen tai musiikillisen ilmaisun. Kirjallisuudelle ominaisen mimesiksen kysymys on säilynyt poetiikan, stilistiikan, retoriikan ja esteettis-polittisten problematiikkojen keskiössä Aristoteleesta alkaen. Kirjallisen mimesiksen jäännöksetön määrittäminen ei tee oikeutta sen moniselitteisyydelle. Siitä huolimatta voidaan todeta, että kirjallinen mimesis on nimi sille kytkökselle (ja erolle), joka asemoi tekstin maailmasuhteen ja siitä piirtyvien kuvausten ja merkitysten ontologian.⁴⁰

Tässä artikkelissa nostetaan esiin kirjallisuushistoriallisia esimerkkejä, jotka ovat keskeisillä tavoin hahmottaneet, muuttaneet ja kritisoineet kirjallista mimesistä joko teoreettisin tai kaunokirjallisin keinoin. Kertomus ei ole lineaarinen: kirjallisuushistoriallisesti mimesissuhde ei

40 Koska mimesis kuuluu kirjallisuusteoreettisiin avainkäsitteisiin, tämä artikkeli rajautuu väistämättä vain joihinkin kirjallisen mimesiksen puoliin – käsittelemättä jäävät esimerkiksi postmodernit mimesiskritiikit ja uudelleenkäsitteellistykset, joiden sijaan painotetaan mimesiskritiikin varhaisempia ja usein marginaalin unohtuvia keskeisilmiöitä. Kirjoittaja luottaa muiden antologian artikkelin kuitenkin ristivalottavan monia teemoja, joita tässä ei tilanpuutteen tähden voida käsitellä.

ole suoraviivaista edistystä naiivista objektiivisuuteen pyrkivästä todellisuudenkuvauksesta⁴¹ terveeseen epäluuloon yksinkertaisesti ymmärrettyä mimeettisyyttä kohtaan. Päinvastoin, erilaiset mimesissuhteet ovat olleet historiallisesti rinnakkaisia, kerrostuneita ja limittäisiä. Kuten huomataan, toisinaan eri aikakausien väliset yhteydet vaikuttavat suorastaan anakronistisilta.

Intuitiivisesti ajatellen kielenkäytön ja kirjallisuuden mimeettisyys on kenties sopimuksenvaraisempaa ja keinotekoisempaa kuin kuvataiteen, jonka mimesissuhdetta on perinteisesti havainnollistettu peili- ja heijastusmetaforilla. Kirjallinen mimesis ei silti ole sen epäluonnollisempaa tai keinotekoisempaa kuin kuvallinen tai musiikillinenkaan, toisin kuin esimerkiksi Matthew Potolsky (2006, 102) väittää. ”Luonnollista” tai ”alkuperäistä” mimesistä ei ole – niin maalaustaiteen kuin valokuvauksenkin representoivuus perustuu historiallisesti muuttuviin ja sopimuksenvaraisiin tulkinnallisiin ja teknis-materiaalisiin konventioihin. Niin ikään kirjallisuudella on monta tapaa jäljitellä ympäristöä. Troopit ja figuurit ovat näistä keinoista kenties ”kirjallisuudellisimpia”, jos kohta kuvallisella ja äänellisellä jäljittelyllä on käyttönsä etenkin runoudessa. Esimerkiksi onomatopoeettisuus on ilmiö, jossa kielellinen äänneasu pyrkii jäljittelemään kohdettaan. Tämäkään muistuttavuus ei silti ole yleispätevää vaan historiallista ja kielisidonnaista: Aristofaneen näytelmässä *Sammakot* (405 eaa.) helleenikonnien kuoro ei suinkaan kurnuta vaan äänтелеe ”brekekekex koax koax”. Samaa mimesiksen universaalittomuutta löydetään kirjallisuuden kuvallisuudesta: Japanilaisen taideronouden piktoigrammien kuvavaihteiden tai monien asemisten runojen tulkitseminen vaatii usein niiden tunnusomaisten historiallis-kulttuuristen piirteiden tuntemusta.

Mimesiksen käsitteen alaa kirjallisuudessa ja kirjallisuustieteessä on mielekästä hahmottaa kahden sukukulaiskäsitteen kautta. Kirjallisesta ”representaatiosta” se eroaa käsitehistoriansa ja toisaalta käyttönsä perusteella. Ensinnäkin mimesis on käsitteenä paljon representaatiota van-

41 ”Todellisuudenkuvaus” kirjallisuudesta puhuttaessa on jo toki sinänsä ongelmallinen sana: on jokseenkin teoskohtaista eikä mitenkään varmaa, onko mimesiksen kohde esimerkiksi jokin todellisuus sinänsä, kokemus siitä (elämiss maailma), luonto jossakin merkityksessä vai aiemmat todellisuutta koskevat kuvaukset.

hempi, ja se on alun perin liitetty erottamattomasti tiettyihin taidelajityyppisiin kuten Aristoteleen *Poetiikassa* tragediaan, komediaan sekä luuttu- ja huilumusiikkiin⁴². Toisekseen, mimesiksen käsite ei sisällä representaatioon sisältyvää uudelleen (re) esittämisen (presentoida) kaksoisrakennetta. Kolmanneksi, mimesis eroaa Aristoteleella ja käsitehistoriallisesti *diegesiksen* käsitteestä, joka viittaa kerrontaan mimeettisen näyttämisen, jäljentämisen ja osoittamisen sijaan, usein tosin siihen punoutuen. Aristoteleella eepinen runous on näiden yhdistelmä.

Mimesis kirjallisuustieteessä

Erich Auerbachin *Mimesis: todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa* (1946) on länsimaisen kirjallisuushistorian mimesissuhteen suuri kertomus, jonka merkitys II maailmansodan jälkeisen kirjallisuushistorian ja -teorian mimesiskäsityksille on eittämätön. Teoksen kaksoisjuuri on yhtäältä *Raamatussa* ja toisaalta Homeroksen *Odyssiassa*. Näiden erisyntyisten jäljittelytapojen alkuperiä Auerbach ei käsittele vaan rajaa teosten syntyhistorian käsittelynsä ulkopuolelle. Raamattu edustaa Auerbachille psykologisesti realistista todellisuudenkuvausta, kun taas Homeroksen runoelma on tyyliään voimakkaan retorinen ja henkilöähahmoinhin ulkokohtaisesti suhtautuva. Teosten kuvaustapojen erot Auerbach summaa näin:

Nämä kaksi tyyliä ovat vastakkaisuudessaan todellisuudenkuvauksen perustyytit: [Homeroksella] tyyppillistä on yksityiskohtainen kuvaus, tasainen valaistus, aukoton yhtenäisyys, vapaa ilmaisu, tapahtumien sijoittaminen etualalle, selkeys, historiallisen kehityksen ja inhimillisten ongelmien pohdiskelun vähäisyys; [Raamatussa] taas eräiden osien korostaminen, toisten hämärtäminen, katkelmallisuus, sanomatta jätetyn suggestiivinen vaikutus, tapahtumien syvätaustaisuus, moniselitteisyys ja tulkinnan tarve, maailmanhistoriallisen pätevyyden vaatimus, historiallisen kehityksen konsepti ja ongelmien syvälinen pohdinta. (Auerbach 1992, 42.)

42 Aristoteleen mimesis-käsitykseen ei pureuduta tässä. Ks. Oiva Kuisman artikkeli.

Auerbachin tutkimus on itsessään lähestulkoon juonellinen kertomus, jossa länsimaiselle romaanitaiteelle ominainen mimesis rakentuu juutalaisen ja helleenisen kulttuurin representaatiotavan kamppailuna ja neuvotteluna.⁴³ Paradigmaattisuudessaan teos ei sisällä juurikaan kokeelliselle kirjallisuudelle tyypillistä kritiikkiä itse mimesiksen käsitettä ja siitä juontuvia esteettis-poliittisia sitoumuksia kohtaan. Auerbach ei liioin kritisoi oman teoksensa mimesistä suhteessa käsittelemiinsä teoksiin: Homeroksesta Virginia Woolfiin hän esittää teokset kahden eri mimesissuhteen ristivalossa ja perustelee teosanalyysillä ydinajatusta länsimaisen kirjallisen mimesiksen universaalista kahtalaisuudesta. Näin auerbachilainen ”länsimainen realismi” näyttäytyy korkean ja matalan kuvaustavan ”sekatyylinä”, joka muodostuu dialektisesta jännitteestä subliimin ja arkipäiväisen välillä sekä näiden yhtyessä (esimerkiksi evankeliumien ristiinnaulitsemiskuvauksissa). (Ks. Doran 2007.)

Näistä syistä Auerbachin klassikko on tyylipuhtain esimerkki modernistisen kirjallisuusteorian mimesissuhteen reflektiosta, joka ei huomioi ennen toista maailmansotaa vaikuttaneiden antirepresentationaalisten mimesiskriittisten kirjailijoiden työtä, puhumattakaan pitkistä antimimeettisen kirjallisuuden juonteista, jotka ulottuvat vähintään yhtä pitkälle historiaan kuin Auerbachin juutalais-kristillinen kaksoisjuuri.

Jälkiauerbachilaista mimesistutkimusta värittävät yhtäältä Martin Heideggerin ja Jacques Derridan kriittiset uudelleentulkinnat mimesiksen merkityksestä.⁴⁴ Heideggerin antimimeettisessä tulkinnassa mimeettinen jäljentäminen, niin kirjallisuudessa kuin laajemmin ajattelussa, on ”asioiden itsensä” pettämistä ja lankeamista olemisen unohtamiseen (*Seinsvergessenheit*) ja pelkistävään virhepäätelmään, että ainutkertaiset ilmiöt ja oliot ovat jäännöksettä korvattavissa ja käännettävissä representaatioiksi ja lopulta Heideggerin kammoamiksi fiktioiksi. ”Jonkin selittäminen jonakin” on Heideggerille olennainen ellei perustavin metafysiikan olemista kätkevä rakenne. Siinä missä runous on Heideggerille totuus kielestä, mimeettinen fiktio ja kerronnallistaminen on tämän totuuden

43 *Mimesiksen* romaanimaisuus selittyy osin sillä, että Auerbach työsti teosta pääasiallisena lähteenään oma muistinsa Istanbulissa, jonne natsit karkottivat hänet Marburgin yliopiston romaanisen filologian professuurista.

44 Ks. erit. Heideggerin *Johdatus metafysiikkaan* (160) ja Derridan teoksen *La Dissémination* jakso ”La double séance”.

aktiivista unohtamista. Toisin sanoen mimesis on pahanlaatuisen ellei peräti nihilistisen metafysiikan läpituokema maailmanjäsenitys. Derridan kritiikki vuorostaan pohjaa (osaltaan tosin Heideggerilta perittyyn) huomioon, että mitään alkuperäistä jäljiteltävää luontoa ei koskaan ole ollutkaan ja että välittömimmältäkin vaikuttava havainto ja kuvaus on aina välitetty, osittainen, toisintoistuva ja ”jälkijättöinen”: erottamattomissa aiempien mimeettisten merkityksenantojen kaiuista ja merkityslaa-huksista. Näin ollen yksinkertaisintakaan aristoteelista mimesistä ei luonnehdi alkuperäisen ja läsnäolevan luonnon jäljittely. Derridalle mimesis on lähtökohtaisesti tuomittu tavoittamaan alkuperäisluonnon sijasta vain oma toistumisensa (*répétition*). Näin mimeettinen suhde todellisuuteen on aina jo valmiiksi monimutkaisesti kerrostunut ellei peräti sotkeutunut johonkin aina jo poissaolleeeseen ja omiin jäljittelyn keinoihinsa.⁴⁵

Tiiviistikin avattuina Heideggerin ja Derridan mimesiskritiikit rokotavat vähintään kolmenlaisia kirjallisen mimesiksen yksinkertaistuksia vastaan:

1. Kirjallisuus ei viittaa luontoon tai muuhun ei-kirjalliseen todellisuuteen milloinkaan suoraan vastaavasti ”maailman peilinä”. Kirjallisuuden luomat vastaavuussuhteet, missä määrin niitä on, ovat enemmän tai vähemmän implisiittisten oheismerkitysten raskauttamia, jolloin vastaavuus on aina jäännöksellinen.
2. Kirjallisuus ei ole ei-kirjallisen symmetrinen vastakohta vaan nämä ovat laskostuneet monipolvisesti toisiinsa. Yhtäältä kirjallisuus ei ole toissijaista, ”vain fiktiota”, toisaalta mimeettinen suhde voi tuoda lukijan koettavaksi vain kuvauksen kohteen poissaolon, siis kohteen simulaation ja kielellisen kerrannaisen.
3. Näistä syistä fiktio ei voi ottaa vastuuta mimeettisten suhteidensa universaaliudesta, vakaudesta ja jäljittelyn merkityksistä. Vilpittömyyttään, objektiivisuuttaan tai realistisuuttaan korostava fiktio on jo rakenteellisesti epäluotettavaa ja (vähintään) kaksinkertaisen keinote-koista, ei-objektiivista ja antirealistista.

45 Heideggerin ja Derridan mimesiskäsitysten vertailusta, ks. Melberg, *Theories of Mimesis*, 161–170.

Modernistinen mimesiskritiikki

1800-luvun moderni (ja 1900-luvulla modernistinen) mimesiskritiikki syntyi saksalaisen ja brittiläisen romantiikan, varhaisten yksittäisten esi-avantgardistien (eritoten ranskalaisten, kuten Alfred Jarryn ja Isidore Ducassen), estetiimin ja symbolismin voimakentässä. Rationaalisen representationaalinen, selkeän kuvaava, neutraali ja objektiivinen kieli joutui toissavuosisadan jälkipuolella lukuisten esteettis-poliittisten protestien kohteeksi: Ranskassa runoilijat kuten Stéphane Mallarmé ja Arthur Rimbaud kohdistivat poeettiset iskunsa porvarilliseksi ja tasapäistäväksi kokemaansa kielenkäyttöön ja taideproosaan, joka oli antautunut väli-neelliseksi ja tarkoitushaluiseksi todellisuuden kuvajaiseksi. Runouden mimeettisyyden korostamisen koettiin olevan avantgardistisen ajattelun, runouden ja politiikan vihollinen. Sen sijaan kieli oli ensisijaistettava suhteessa maailmaan, jota kielellä aiemmin oli vain tyydytty kuvaamaan. Esimerkiksi Mallarmén mukaan moderniteetin alkuehtona voidaan pitää sitä, että taiteilija pyrkii hylkäämään representationaalisuuden. Rimbaud meni tunnetusti vielä pidemmällä hylätessään tyystin runouden ja kau-nokirjallisuuden pelkän elämisen hyväksi.

1900-luvun kirjallisia avantgardisteja ja kokeellisia liikkeitä leimasi kamppailu kielestä, sen käytön rajoista ja etenkin sen todellisuussuh-teesta. Monet liikkeet aina italialaisista futuristeista ja Berliinin dadais-teista lettristeihin ja situationisteihin pyrkivät, eri syistä ja erilaisin pää-määrin, kielenkäytön autonomiaan ja anarkiaan. Porvarillinen veretön individualismi ja toisaalta konsumeristinen massayhteiskunta oli kah-lehtinut kielenkäytön markkina- ja sotavoimien palvelukseen. Toivoa oli runoudessa, joka ei enää tyytyisi toistamaan vallitsevia maailmankuvia, vaan raastaisi ne rikki. Ei siksi ole yllättävää, että tässä ikonoklastisessa hengessä useat kokeellisen kirjoittamisen keinot perustuivat mimesik-sen uudelleenteoretisoinnille ja luovalle käytölle. Niin ikään vimmainen uutuuden etsintä ei sallinut enää kirjallisen tradition jäljittelyä, jos kohta useimmat kirjallisen avantgarden liikkeet olivat samalla äärimmäisen tra-ditiotietoisia ja taitavia sitä tulkitsemaan.

Harry Redner (1994, 288) toteaaakin jopa, että kaikessa moninaisuu-dessaan modernia taidetta yhdistää antirepresentationaalisuus ja näin muodo-in antimimeettisyys. Näin jyrkkää kantaa vastaan on helppo keksiä

poikkeuksia, mutta eittämätöntä on, että käsitykset kirjallisesta mimesiksestä koeteltiin läpikotaisen sadassa vuodessa 1800-luvun jälkimmäisellä ja 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Tätä taustaa vasten Auerbachin *Mimesis* näyttäytyy likipitään kulttuurikonservatiivisena vastaiskuna luodessaan uudenlaisen suuren kertomuksen mimesiksestä ja sen tarpeellisuudesta kirjallisuushistoriallisten päälinjojen ymmärtämiseksi.

Ankara antimimeettisyys oli (ja on) vähintäänkin kertovalle kirjallisuudelle tietenkin vaikea jollei mahdoton kanta, ja kuten René Girard (2008, 242) toteaa, avantgarden kamppailu mimesistä vastaan oli viime kädessä itsetuhoinen projekti. Radikaali mimesiskritiikki puree itseään usein häntään, koska jos kielen ajatellaan olevan perusluonteeltaan jäljittelevää, mimesiksen diskursiivinen kritiikki on yhtä kaikki mimeettistä. Siksi monet liikkeet käyttivät kirjallisia keinoja korkeintaan manifestiensa kirjoittamiseen ja etsivät kirjoittamattomia ja sanattomia poetiikkoja: italialaisille futuristeille se tarkoitti militanttia ja koneellistunutta hybristä retoriikkaa, Berliinin dadaisteille *nonsense*-perinteen arvonalautusta ja sanattomia performansseja, lettristeille koko kielijärjestelmän uudelleenteoretisointia. Siinä missä korkeamodernistinen kuvataide kehitti 1910-luvulla abstraktin maalaustaiteen teoriansa, kirjallinen abstraktio jäi harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta vain maininnalle. Poikkeukset, kuten vaikkapa lettristisen liikkeen abstraktit runokielet, jäivät kaikesta huolimatta hyvin marginaalisiksi. Toisaalta esimerkiksi kokeellisen kirjallisuuden merkkipaalu, James Joycen *Finnegans Wake* (1939), pyrki kaikkiin keinoihin vaihtoehtoiseen mimesikseen, jossa ilmeisten viittaussuhteiden sijaan teoksen sisäinen todellisuus rakentuu ristikkäisten alluusioiden, uudissanojen, syntaksin purkamisen, onomatopoeettisuuden ja äärimilleen kehitetyn tajunnanvirtatekniikan varaan. Muun muassa näiden keinojen avulla Joyce pystyi laajentamaan ja kritisoimaan romaanigenren totunnaisia maailmankuvauksen tapoja.

Kun ennen II maailmansotaa mimesiskritiikki oli tullut pääosin taiteilijoilta itseltään, toisen maailmansodan jälkeen ainakin hetken vaikutti siltä, että kielen kuvausvoima sinänsä ei pystynyt enää aikaistodellisuuteen. Nopeasti sodan traumaista, etenkin holokaustista, tuli antimimeettinen topos: Theodor Adorno kuuluisasti tokaisi runouden kirjoittamisen tulleen mahdottomaksi Auschwitzin jälkeen. Vaikka Adorno myöhemmin sanoutui irti lausumastaan, se heijastui ratkaisevasti II maailmanso-

dan jälkeisiin poetiikkoihin, joille kuvaamattomuuden ja mahdottomuuden kategoriat eivät olleet enää runollisia anomalioita, vaan runouden kirjoittamisen ja kokemisen alkuehtoja. Vastaava ele ei toki tapahtunut yksin runoudessa. II maailmansodan jälkeisessä kuvataiteessa, vaikkapa Anselm Kieferin monumentaalitöissä, maailman jäljittely muuttuu jäljelle jääneiden todellisuudensirpaleiden keräilyksi ja vaivalloiseksi uudelleensommitteluksi tilanteessa, jossa totunnaisen maailman mukana kyky suhtautua siihen on romahtanut.

Jälkimoderni mimesiskritiikki on painottanut representaatiosuhteen ja näin muodoin kirjallisen vallankäytön väistämättömyyttä ja sen poliittisia kytköksiä. Dekonstruktivistiset, postkolonialistiset ja feministiset mimesiskäsitukset ovat pyrkineet kukin tavallaan hahmottamaan tekstuaalisen esittämisen ja edustamisen lainalaisuuksia, historiallista muuntuvuutta ja representaatiosuhteiden muodostamia valta-asetelmia sekä niiden vastustamista. Niin ikään myös populaarikirjallisuuden mimesissuhteisiin on kiinnitetty yhä enenevässä määrin huomiota, koska se on ymmärretty yhtä lailla kuin taidekirjallisuus sosiaalisen todellisuuden muokkauksena, ja sellaisena jopa korkeakirjallisuutta tehokkaampana.

Jälkimodernissa mimesiskritiikissä painottuu, että kullakin aikakaudella on käsityksensä realistisen kerronnan ja kuvauksen konventioista, joita vasten poikkeukset erottuvat. Esimerkiksi Joycen *Finnegans Wakea* voidaan lukea näennäisessä läpitunkemattomuudessaankin *realistisena* proosana, koska se onnistuu kuvaamaan tarvittavalla monimutkaisuudella aikansa kehittyneimmän tieteellis-maailmankuvallisen (psykoanalyysi ja kvanttifysiikka⁴⁶) ymmärryksen mukaan (uni)tajunnan toimintaa ja rakentumista, samaan tapaan kuin Auerbachille Woolfin *Aallot* edusti modernistista tajunnankuvauksen realismia. Toisaalta *Wake*, jos Samuel Beckettia on uskomisen, murtaa mimesissuhteet kuvaamalla jotain selaista, minkä ainut esitys se itse on:

Valitatte, että tätä juttua ei ole kirjoitettu englanniksi. Ei sitä ole kirjoitettu. Se ei ole luettavaksi – tai oikeammin se ei ole vain luettavaksi.

46 Duszenko (1994) osoittaa, että Joycen teoksella on voimakkaita rakenteellisia ja temaattisia yhtymäkohtia Niels Bohrin ja Werner Heisenbergin kehittämään Kööpenhaminan tulkintana (1927) tunnettuun teoriakokonaisuuteen, josta käytyä debattia Joyce seurasi kirjoittaessaan teostaan.

Se on katsottavaksi ja kuunneltavaksi. Hänen kirjoituksensa ei kerro jostakin; *se on itse se jokin*. (Beckett 2006, 503.)

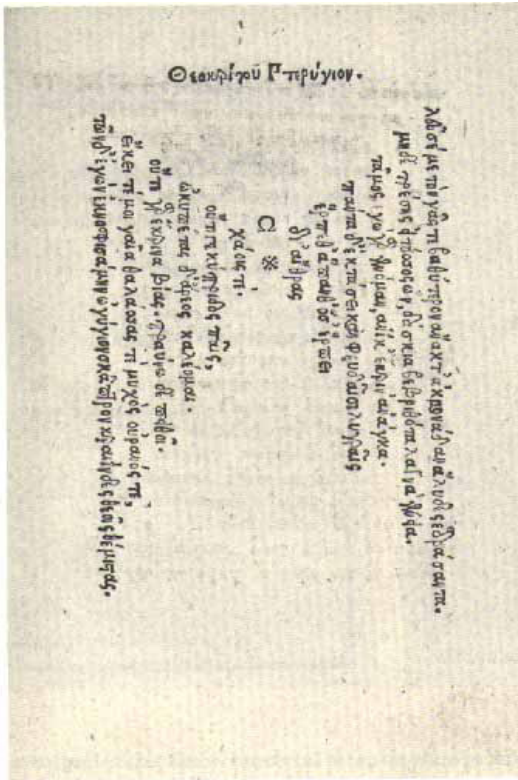
Niin ikään historiallisen avantgarden liikkeet varioivat mimesiskritiikkiä omiin tarpeisiinsa. Esimerkiksi Pariisin surrealistit eivät suinkaan pyrkineet runoudessaan antimimeettisyyteen vaan laajentamaan realismin alaa uusin keinoin ja ylittämään vanhat sopimuksenvaraisiksi ymmärretyt realismin vaateet. ”Surrealistinen realismi” tarkoitti André Bretonille mimeettisen suhteen uudelleen neuvottelua kokemuksellisen intensiteetin perusteella, ja näin hän päätyi pitämään esimerkiksi Dostojevskin *Rikoksen ja rangaistuksen* kuvaustapaa tyystin epäuskottavana; katkelma on *Surrealismen I manifestista* (1924):

En ole valmis myöntämään, että mieli edes ohimennen askartelisi tällaisissa *aibeissa*. Voidaan väittää, että tämä pikkutarkka piirros on yhteydestä irrallaan ja että tällä kohden kirjaa tekijällä on syynsä säilyttää nämä asiat minulle. Siitä huolimatta hän hukkaa aikaansa, sillä minä en astu hänen huoneeseensa. [...] Olen sitä mieltä, että on vaiettava, kun on lakannut tuntemasta. (Breton 1996, 19.)

Modernistinen mimesiskritiikki laajenee myös kirjallisuuden visuaalisuuteen ja esimerkiksi konkreettiseen runouteen (puhumattakaan kuvitetuista kirjoista ja sarjakuvista), jossa kielen materiaalisuus sivulla aseteluineen ja fontteineen on usein visuaalis-mimeettistä. Esimerkiksi jo Stéphane Mallarmén runossa *Nopanheitto* (1897), jota pidetään visuaalisen runouden ja avantgardelyriikan varhaisena avainteoksena, nämä kummatkin keinot ovat käytössä. Itse asiassa jo keskiajalla käsikirjoitukset toimivat yhtä kaikki visuaalis-auditiivisin tavoin, koska niitä luettiin tyypillisesti ääneen ja usein käsikirjoitukset koristeltiin emblemeillä ja typografialla. Näin ollen kirjallisuuden mimesissuhde on monin tavoin historiallisesti kietoutunut kuvataiteellisen ja äänellisen mimesiksen kehitykseen. Esimerkkinä kuvallisen ja sanallisen mimesiksen varhaisesta yhteenkietoutumisesta runouteen mainittakoon Simias Rhodiuksen runokuva ”Eroksen siivet” (*Eidullia theokritou triakonta*)⁴⁷ noin vuodelta

47 Rhodiuksenkaan runo ei toki ole mikään ”ensimmäinen visuaalinen runo”. Jo muinaisegyptiläisissä pikto- ja ideogrammisissa hieroglyfeissä on saman-

325 eaa., joka käyttää hyväkseen yleensä moderneina ymmärrettyjä visuaalisen runouden esittämiskeinoja:



Runon kirjaimilla on ilmeinen kuvallinen funktio, vaikka runo on silti luettavissa. Kirjainten korostettu materiaalisuus saa huomaamaan, että kirjainten ja sanojen sopimuksenvaraisuus ei tarkoita niistä syntyvän mimesissuhteen sattumanvaraisuutta. Kirjoitettu kirjain on aina myös kuva, ja sen kuvallisuutta määrittävät typografian (Rhodiuksella myös käsialan) ja ladonnan kaltaiset seikat, jotka kirjallista mimesistä käsiteltäessä usein sulkeistetaan. Kirjallinen mimesis ei siis tulkintojen rikkautta

tyypistä ja usein huomattavasti monimutkaisempaa visuaalis-kirjoituksellista merkityksenantoa.

uhraamatta jäännöksettä palaudu lauseiden tai säkeiden propositionaaliiseen ulottuvuuteen, vaan mimesis syntyy ja elää tietyllä aikakaudella tyyppillisten kirjallisten konventioiden summasta. Esimerkiksi tietyt tyyli- ja vaikkapa virkerakenteiden polveilevuus tai iskevä sanonta, voivat olla jo itsessään hahmotuksia kuvattuna maailman (sisäisen tai ulkoisen) toiminnasta ja rakenteista.

Lienee lisäksi tarpeellista huomauttaa, että mimesiskritiikki ei toki ole avantgardistisen modernismin erikoispiirre. Representaatiokritiikin ydin on sisäänkirjoitettuna jo juutalais-kristilliseen kulttuurin ytimeen, Mooseksen toiseen käskyyn, joka kieltää lausumasta turhaan Jumalan nimeä. Sitä mikä on merkityksellistä ei pidä suotta esittää, ja esittäminen on tavalla tai toisella vaarassa turmella esitettävän. Sama eetos resonoi läpi keskiajan negatiivisen teologian (*via negativa*) hengellis-kirjallisessa perinteessä, joka hylkäsi kategorisesti mahdollisuuden tietää Jumalasta tai kuvata tätä oikein.

Mimesis topoksena ja metafiktiossa

Mimesis ei ole kirjallisuudessa yksin teoreettinen käsite, vaan jo romaanin alusta saakka se on ollut tärkeä kirjallinen *topos*. Jo Cervantesin *Don Quijoten* (1605 ja 1615) keskeisteenä on jäljittely ja taidetta jäljittelevä todellisuus. Tunnetusti Don Quijote haluaa alkaa matkia parhaan ymmärryksensä mukaan vaeltavan ritarin elämää luettuaan Amadis de Gaulen ritariromansseja, mutta tämän ilmimerkityksen varjolla Cervantesin teoksessa mimesiksen eri tasoja ja merkityksiä käsitellään hyvin moninaisesti ja rikkaasti. Nimenomaan mimesiksen ottaminen teoksen johtomotiiviksi on taannut Don Quijotelle keskeisen paikan länsimaisessa kaanonissa, ja näin ollen se on luonut kaunokirjallisen ontologisen perustan ja epistemologisen mittatikun koko romaanin genrelle.

Toinen olennainen mimesistopos on mimeettisen suhteen nurinkääntö. Dialogissaan *Valehtelun rappio* (1889) Oscar Wilde esittää protagonistinsa Cyrilin suulla kuuluisan väittämän, jonka mukaan elämä jäljittelee taidetta ja luo kirjallisia hahmoja, jotka historia tekee todeksi:

Schopenhauer on analysoinut meidän aikamme ajattelua leimaavaa pessimismiiä, mutta Hamlet keksi sen. Maailma on muuttunut surul-

liseksi, koska muuan nukke oli kerran alakuloinen. Nihilisti, tuo outo marttyyri, jolta puuttuu usko, joka nousee mestauslavalle vailla innoitusta ja kuolee epäilemättä asian vuoksi on puhtaasti kirjallinen tuote. Hänet keksi Turgenev ja teki valmiiksi Dostojevski. Robespierre ilmaantui Rousseauin sivuilta yhtä varmasti kuin Kansojen palatsi nousi jonkin romaanin tähteistä. Kirjallisuus ennakoi aina elämää. Se ei jäljennä sitä, vaan muokkaa omiin tarkoituksiinsa. Yhdeksästoista vuosisata sellaisena kuin me sen tunnemme on pitkälti Balzacin keksintöä. (Wilde 1998, 49.)

Jos Cyriliin on rahtuakaan uskominen, kirjallisuus kykenee luomaan skeemoja ja topoksia, jotka muokkaavat ratkaisevasti ymmärrystä historiasta ja inhimillisestä toiminnasta. Usein Wilden ajatellaan tämän ajatuksen perusteella kannattavan ilmaisun antimimeettisyyttä kuten monet hänen jälkeensä tulevat avantgardekirjailijat. Wilden dialogi ei kuitenkaan suuntaudu mimesistä vastaan, vaan nimenomaiseen haluun kääntää mimesissuhde ympäri.

Vaikka Wilden toteamuksessa on toki roimasti ironista kärkevyyttä, hänen nurinkääntönsä ei sekään ole vailla edeltäjiä – kuten esimerkiksi Terry Eagleton (1995, 334; viite 39) on todennut, todellisuuden taidettajäljittelevyyden idea on kehitteillä viimeistään Johannes Scotus Eriugenan (n. 815–877) teoksessa *De divisione naturae*. Eriugenalla luotu maailma on Jumalan taideteos, jota ihminen omilla teoksillaan jäljittelee. Tavalla ja toisella mimesiksen kaksisuuntaisuus on tunnettu siis viimeistään varhaiskeskiajalta saakka. Kenties kuuluisin empiirinen esimerkki mimesiksen kääntymisestä on niin kutsuttu nykypsykiatriassakin tunnettu ”Werther-efekti” – itsemurha (mahdollisesti fiktiivistä) esikuvaa seuraten. Goethen kirjeroomaanin *Nuoren Wertherin kärsimykset* (1774) innoittamana saksalaisnuorukaiset alkoivat pukeutua keltaisiin housuihin, avokauluksisiin paitoihin ja sinisiin takkeihin sekä tekivät esikuvansa tapaan enemmän tai vähemmän todellisen intohimonsa ajamana itsemurhan. Kirjallisuudentutkija Harold Bloom vie vielä huomattavasti pidemmälle ajatuksen todellisuuden taidettajäljittelevyydestä kirjassaan *Shakespeare: Invention of the Human* (1998) väittämillä, että Shakespeare keksii draamoissaan modernin ihmisen kokemusmaailman ja viimekädessä luo tuntemamme ihmisyiden arkkityypit (ks. myös Bloom 1997, xxviii.) Bloomin kanta vuorostaan vertautuu Sigmund Freudin tapaan johtaa vaikutushistoriallisesti massiivinen Oidipuskompleksin teoria Sofokleen tragedioista.

René Girardin lanseeraama ”mimeettisen halun” (*le désir mimétique*) käsite kääntää niin ikään mimesissuhteen ympäri. Girard väittää, että kirjailijat kuten Marcel Proust ovat kyenneet löytämään antropologisesti päteviä ihmisten välisiä halurakenteita, jotka perustuvat halun kolmipaikkaisuuteen. Proustin henkilöt eivät halua itse asiaa, vaan kolmatta, nimittäin sitä, mitä muutkin haluavat. Halu sinänsä on siis jäljittelevää, ja tämä huomio ajaa Girardin mukaan myös esimerkiksi Dostojevskin ja Flaubertin romaanihenkilöiden toimintaa. Näin ollen myös romaanille tyypillinen jäljittelevyys ei ole yksinkertaisesti subjektin ja objektin tai presentaation tai representaation välistä, vaan tekijänä on yleinen mimeettinen halu, joka fokusoi ja solmii yksittäiset jäljittelevät eleet yhdeksi mimeettiseksi malliksi. (Girard 2008, 56–70.)

Mimeettisen halun on ajateltu toimivan myös kirjallisuusinstituution sisällä ja reitittävän kirjallisten traditioiden ja kaanonien muodostumista. Bloomin ”vaikutusahdistusteorian” (*anxiety of influence*) mukaan mimeettisyys ei ole ainoastaan representaation kysymys, vaan se muotoilee oleellisesti myös kirjallista luomisprosessia ja kirjallista kaanonia. Bloomin freudilais-kabbalistisen teorian ytimessä on ajatus, että uusi kirjallinen keino ja teema syntyy tarpeesta ylittää jäljittelemällä edeltäjä. Tähän jäljittelyyn ajaa ahdistus, joka syntyy omaperäisyyden pakon ja jäljittelyn välttämättömyyden jännitteestä. Näin mimesis on Bloomille freudilaisesti latautunut suhdekäsite, johon kirjailijoiden välinen perhe-suhteita laajempi oidipaalinainen jännite (edeltäjä seuraajansa ylitettävänä isänä) keskittyy.

Tälläkin mimesis-variaatiolla on varhaiset edeltäjänsä. Bloomin ajatus on jäljitettävissä Dionysios Halikarnassolaisen (60–7 eaa.) muotoilemaan imitaatioteoriaan, joka haastoi Platonin ja Aristoteleen klassiset teoriat painottamalla kirjailijoiden välistä imitiaatiota ja kamppailua luonnon (tai ideamaailman) jäljittelyn sijaan. Dionysioksen käsite *imitatio* korvasikin keskiajan *poetrioissa* eli runousopeissa platonilais-aristoteelisen mimesiksiksen käsitteen. (Ks. Gebauer & Wolf, luku 6.)

Esittämisen esittämisen, jäljittelyn jäljittelyn ja näiden kerrannaisten tulkinta monimutkaistaa kirjallisen teoksen mimeettisyyttä. Metafiktio on kirjoitetun mimesiksen erityiskysymys, joka on korostunut etenkin jälkimodernissa taideproosassa, jos kohta metafiktion keinovalikoima on romaanitaiteessa käytössä sen alusta asti: jo *Don Quijote* kehittää metafik-

tiiviset keinot pitkälle. Niin ikään esimerkiksi jo monissa antiikin komeedioissa (esimerkiksi mainitussa *Sammakoissa*) on verraten monimutkaisia ja hienostuneita metafiktiorakenteita. Näin ollen metafiktiivinenkään mimesiskritiikki ei ole mikään myöhäsyntyinen tai ulkokohtainen teoreettinen asetelma, vaan alun perin keskeinen osa kirjallisen ilmaisun ydinrepertuaaria. Mimesiskritiikkiä ja kielen kuvausvoimien epäilyä voidaan siis lähtökohtaisesti pitää länsimaisen kirjallisuuden elimellisenä osana.

Tästä syystä metafiktio ei ole suoranaisesti mimeettisen vastaisen kirjoittamisen ele, vaan tapa työstää ja uudelleenmääritellä teoksen mimesis- ja kirjallisen esittämisen todellisuussuhdetta. Siksi kirjalliseen muotoonsa ja rakentumisensa tapoihin keskittyvää teosta on älyllisesti laiskaa syyttää yks'kantaan vaikkapa todellisuuspakoisuudesta tai sisäänpäinkääntyneestä maailmattomuudesta. Muotoaan ja rakennettaan tutkiva teos kartoittaa pienoisuudessa mimesiksen, jäljittelyn ja representaation yleisiä ongelmia, joilla – kuten tämänkin teoksen artikkeleista monet osoittavat – on merkitystä niin yhteiskunnallisesti kuin inhimillisen kokemuksen koko kirjolle. Jos jokin, nimenomaan realistisen romaanin perinne on ideologisesti raskautettu ja epäilyttävä mahdottomassa vaatimuksessaan jäljitellä todellisuutta ”sellaisenaan”. Realismin konventiot ja sopimustenvaraisuudet ovat vain yksi vakiintunut tapa esittää ”neutraalia” kerontaa ja kuvausta – mitään annetusti luonnollista niissä ei ole.

Kirjallisen realismin ankarakaan kritiikki ei vielä suoralta kädeltä tarkoita mimeettisyyden vastaisuutta, sillä mimeettisyys ei katoa, vaikka selkeät tekstuaaliset vastaavuus- ja viittaussuhteet hylättäisiinkin naiveina. Kielen mimeettisiä sopimuksia voidaan häiritä monin tavoin, mutta koska negatiivista mimesistä ei ole, kirjailijan kieli on aina jo erottamaton osa ympäröivää todellisuutta. Oli kirjallinen teos millainen hyvänsä, se herättää tulkinnassa mielle yhtymiä ja analogioita ei-kirjalliseen usein jopa ei-sanalliseen kokemukseen. Jos nämä yhteydet ovat ennakoimattomia ja voimakkaita, kirjallisuus voi – keinotekoisesti tai tahattomasti – luoda totutusta poikkeavia merkitysrakenteita ja osaltaan rakentaa maailmaa sen kuvaamisen sijaan.

Kootusti: kirjallinen mimesis ei ole passiivista tai objektiivista toistamista ja jäljittelyä, vaan muokkaavaa, vääristävää ja luovaa todellisuussuhteen jatkuvaa arviointia ja punnitsemista. Lisäksi se on vääjäämättä vähintään kaksisuuntaista: kaunokirjallinen merkityksenanto, pyrkiessään kuvamaan kohdettaan, muuttaa myös sitä merkityksellistämällä uusintaen tai toisin. Gebauerin ja Wulfin (1995, 23) sanoin yhtäältä ”kirjallisuus työstää mimeettistä materiaalia” ja toisaalta ”kirjallisuudesta voi tulla mimeettistä materiaalia”. Tästä kaksisuuntaisuudesta johtuen kirjallinen representaatio ei siis koskaan ole neutraali peili, vaan sillä on mahdollisuus ja lupa muokata näyttää oma totuutensa, joka sekin määräytyy viime kädessä vasta lukijan tulkinnoissa ja tulkintojen edelleentulkinnissa. Platonilaisten heijastusten sijaan kirjalliset keinot tarjoavat linsien, prismojen, kalvojen ja peilaavien pintojen monisärmäisen optiikan, joka ei näytä todellisuutta sellaisena kuin se on, vaan erilaisten näkökulmien ja horisonttien vuorovaikutuksena ja kamppailukenttänä. Kirjallinen mimesis ei ole näin ollen yksinomaan eikä ensijassa teorettinen käsite. Se on kirjallisuustieteellisesti avoin ja kirjallisuushistoriallisesti määräytynyt monipolvinen sidos, jonka avulla neuvotellaan kirjallisuuden esittämisen perusehdoista ja kulloisellekin ajalle tyypillisen realismin rajoista. Mimesiskäsityksiin kerrostuvat ne tavat, joilla kirjallisuus on yrittänyt ymmärtää itseään, muuttaa todellisuuttaan ja muuttua sen mukana.

Lähteet

- Auerbach, E. (1992). *Mimesis: Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. (Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946.) Suom. O. Suominen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 562. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Aristoteles (1997). *Retoriikka; Runousoppi*. (Rhetorica; Poetica.) Suom. P. Hohti, Päivi Myllykoski (Retoriikka), Paavo Hohti (Runousoppi). Teoksessa *Teokset IX*. Helsinki: Gaudeamus.
- Beckett, S. (2006). Dante... Bruno. Vico.. Joyce. Teoksessa *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition IV*. New York: Grove Press, 495–510.

- Bloom, H. (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Breton, A. (1996). *Surrealism in manifesti: ensimmäinen manifesti. (Manifeste du surréalisme, 1924.)* Suom. V. Kirstinä. Helsinki: Taide.
- Doran, R. (2007). Literary History and the Sublime in Erich Auerbach's *Mimesis*. *New Literary History* 38 (2), 353–369.
- Duszenko, A. (1994). The Joyce of Science: Quantum Physics in *Finnegans Wake*. *Irish University Review* 24 (2), 272–282.
- Eagleton, T. (1995). *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*. New York: Verso.
- Gebauer, G. & Wulf, C. (1992). *Mimesis. Culture – Art – Society*. (Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft, 1992.) Käänt. D. Reneau. Berkeley: University of California Press.
- Girard, R. (2008). *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953–2005*. Toim. R. Doran. Stanford: Stanford University Press.
- Heidegger, M. (2010). *Johdatus metafysiikkaan. (Einführung in die Metaphysik, 1935.)* Suom. J. Backman. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. New York: Routledge.
- Melberg, A. (1995). *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Redner, H. (1994). *A New Science of Representation: Towards an Integrated Theory of Representation in Science, Politics, and Art*. Boulder: Westview Press.
- Wilde, O. (1998). *Valehtelun rappio: Tarkastelma. (The Decay of Lying, 1889.)* Suom. M. Anhava. Helsinki: Otava.

Saara Hacklin

Mimesis kuvataiteessa

”Niin yksityiskohtaisen tarkat urut, että maalauksen perusteella on rakennettu kopio”

– *Peter Schjeldahl* (2010, 43)

”Sanalla ’kuva’ on huono maine, koska harkitsemattomasti on ajateltu, että piirros on siirtokuva, kopio, toinen esine [...]”

– *Maurice Merleau-Ponty* (2012, 425)

Kirjallisuus tuntee antiikista nykypäivään lukuisia kuvataiteilijoihin liittyviä myyttejä, joissa taiteilijan tekemä teos ja todellisuus sekoittuvat: esimerkiksi Ovidiuksen (1997, X: 327–328) kertomus Pygmalionista, jonka veistämä patsas herää henkiin, Plinius vanhemman (1968, XXXV: 79–97) ylistävät kuvaukset maalari Apellesista⁴⁸ tai Balzacin (2002) novelli vanhasta mestari Frenhoferista, joka tavoittelee täydellistä maalausta. Taidehistorioitsija Michael Ann Holly onkin todennut, että Leon Battista Albertin *Maalaustaiteesta* (1435) loi aikoinaan maalauksen

48 Plinius kertoo myös tarinan Zeuxiksen ja Parrhasiuksen kilpailusta, ks. kirja XXV, 65; ks. myös Moxey 2009, 56. Antiikin käsitys mimesiksestä poikkeaa oman aikamme käsityksestä; tuolloin mimesis ymmärrettiin paljon laajemmin (ks. IJsselling 1997, 22; ks. myös Oiva Kuisman artikkeli tässä teoksessa).

perustavan myytin. Siinä maalauksen kangas toimii ikään kuin avoimena ikkunana maailmaan. (Holly 1996, 15; Alberti 1998, 81 [I § 19].) Kuten tämän kirjan artikkelit osoittavat, mimesis on eri aikoina ymmärretty eri tavoin. Albertin ajoista kuvataiteen suhde mimesikseen on käynyt läpi muodonmuutoksia. Platonin *Valtio*-dialogia on pitkään pidetty perustana ajattelulle, jossa kuvataide sijoittuu taiteiden hierarkiassa alemmaksi kuin esimerkiksi musiikki, sillä siinä kopioidaan kopioita, ja maalarin työ on kolmannen asteen näennäisolioiden tuottamista. Vaikka antiikin Kreikasta juontava tulkinta kuvataiteesta ei enää olisikaan ajankohtainen – esimerkiksi Aristoteleen käsitys mimesiksestä luonnon uskollisena jäljittelynä on siirtynyt taka-alalle (Halliwell 2002, 351)⁴⁹ – se on pitkään leimannut tapaa, jolla kuvaa on ajateltu. Kuvan toissijaisuus heijastuu esimerkiksi ranskalaisfilosofi Maurice Merleau-Pontyn edellä esitetyssä taidetta käsittelevässä sitaatissa, jossa pyritään torjumaan ajatus kuvasta pelkkänä kopiona.

Nykyperspektiivistä on helppoa ajatella, että täydellinen näköisyys on toisaalta mahdollista uusien kuvateknologioiden myötä ja toisaalta aina saavuttamattomissa, koska mikään kuva ei voi toisintaa todellisuutta. Nykytaiteen kannalta keskeinen murros on liitetty 1960-lukuun ja modernismiin, jonka myötä esittävyys ja kuvallisuus eivät enää riittäneet taiteelle (Iitiä 2008, 57). Täydellisen näköisyyden tavoittelun sijaan taide kääntyi kohti abstraktia. Tässä kehityksessä vaikuttajana toimi esimerkiksi yhdysvaltalainen kriitikko Clement Greenberg, joka korosti välineen autonomiaa: teoksen ei pidä yrittää välittää jotain sille ulkopuolista, vaan keskittyä omaan välineeseen, sen muodon tutkimukseen. Tällainen muotoon kiinnittyvä lähestymistapa kohtasi kuitenkin myöhemmin myös kritiikkiä ja muodon ”viattomuus” karisi (Belting 1987, 60). Mimesis ei kuitenkaan ole kadonnut nykytaiteesta. Vaikka nykykeskustelussa maalauksen tai veistoksen ihanteeksi ei enää aseteta näköisyyttä, ihailun kohteena on silti usein taiteen tarkkuus, sen kyky tallentaa todellisuutta, kuten toisessa artikkelini alun sitaatissa *New Yorker* -lehden taidekriitikko Peter Schjeldahl kommentoi van Eyckien valmistaman Gentin alttaritaulua.

49 Esimerkiksi Ernst Gombrich määritteli *Art and Illusion* -teoksessaan (1960) maalauksen havainnon tallentamiseksi. Norman Bryson (1988) nimittää tällaista ”luonnolliseksi asenteeksi, joka unohtaa havainnon olevan aina konstruoitu”.

Mimesikseen liittyvää monisyistä problematiikkaa voi jäljittää edelleen oman aikamme kuvataiteesta (Halliwell 2002, 381). Kuten filosofi Samuel IJsseling (1997, 23) on esittänyt, laajasti ottaen mimesikseen voi törmätä lähes missä tahansa, missä on kyse suhteista. Tämä artikkeli ei ole taidehistoriallinen katsaus mimesiksen käsitteeseen kuvataiteessa, vaan keskityn tekstissäni avaamaan jäljittelyn tematiikkaa valikoidusta näkökulmista, jotka ilmentävät erilaisia tapoja hahmottaa mimesistä taiteessa. Valitsemani esimerkit peilaavat kuvataiteen ja mimesiksen eri vaiheita: painopiste on nykytaiteessa, mutta käsittelen 1700-luvun salonki-maalausta, valokuvaa nykytaiteessa sekä liikkuvan kuvan installaatiota. Esimerkit heijastavat perinteisesti kuvallisen ajattelun murroksiksi miellettyjä vaiheita, joissa valokuvan ajateltiin syrjäyttävän maalauksen ja vastaavasti liikkuvan kuvan miellettiin haastavan valokuvaa.

Kopion ja korvauksen välissä

Näköisyyden tavoittelun sijaan nykytaiteen keskusteluja leimaa ajatus alkuperäisen ja kopion käsitteiden liudentumisesta. Tämä kehityskulku yhdistyy muun muassa poststrukturalismiin ja dekonstruktioon. Tuon seuraavassa esiin tästä perinteestä ammentavan ranskalaisen filosofin ja historioitsijan Louis Marinin (1931–1992) tulkinnan mimesiksestä. Vaikka Marin käsittelee 1600-luvulla laadittua teosta ja näkökulma on rajattu, hänen lähestymistapa on hyödyllinen tarkasteltaessa myös artikkelin myöhempiä, nykytaiteen teoksia. Esitän, että Marinin tapa purkaa mimesiksen käsitettä auttaa asemoimaan käsittelemieni esimerkkien jännitteistä suhdetta todellisuuden jäljentämiseen. Tämä alkuperäisen kyseenalaistava lähestymistapa on erityisen tyypillistä postmodernismin innoittamalle nykytaiteelle. Marinin näkemyksen mukaan mimesis sisältää kopion ja alkuperäisen välisen jännitteen. Hänen mielestään mimesis edellyttää yhtä aikaa sekä kopion synnyttämistä että alkuperäisen korvaamista jollain toisella. Hän kirjoittaa, kuinka maalauksen synnyttämään todellisuusvaikutelmaan liittyy ajatus siitä, että katsoja ikään kuin katsoo maalauksen materiaalisuuden ohitse. Ikkunan lailla maalaus tuntuu katoavan antaakseen tietä siinä avautuvalle todellisuudelle. Ja kuitenkin tuottaa kuvaa ei voisi olla ilman maalausta. Syntyy paradoksaalinen

tilanne, jossa maalauksen materiaalisuuden näkymättömyys on ehto esitetyn maailman näkyvyydelle. (Ks. Marin 1995, 47.)

Mimeettisen esittämiseen kuuluu ajatus siitä, että maalaus luo niin uskollisen kopion, että se on yhtä kuin esitetty asia, mutta kankaalla. Maalauksen esitys ei kuitenkaan ole koskaan täysin kohteensa identtinen kopio, vaan sisältää aina summittaisuuksia. Tavoitteena on saada katsoja uskomaan siihen, mitä maalauksessa ei ole – pilviin, esineisiin, liikkeeseen. Mimeettisen järjestelmän toinen piirre liittyy ajatukseen representaatiosta sijaisena tai korvikkeena. Marin ajattelee erilaisten samankaltaisuuksien määrittävän teosta. Representaatio on sekä monistamista että täydennystä. Hän ehdottaa, että mimeettisen esittämisen ytimessä on tietty jännite. Representaatio on aina yhtä aikaa esitys toisesta ja toisaalta myös esitys itsestä. (Marin 2001, 254–255; ks. myös Marin 1995, 11.) Siihen sisältyy ajatus korvaamisesta: representaatiossa poissaoleva korvataan läsnäolevalla, samalla kun poissaoleva kuitenkin auktorisoi läsnäolevan⁵⁰. Esimerkkinä ilmiöstä käy vaikkapa edustaminen (vrt. englannin *represent*), jossa lähettiläs korvaa poissaolevan kuninkaan. Representaatio sisältää myös ajatuksen esittämisestä ja näyttämisestä.

Toisin sanoen, representoiminen merkitsee itsen esittämistä jonain representoivana, ja jokainen representaatio, jokainen merkki tai representaationaalinen prosessi, sisältää kahtalaisen ulottuvuuden – refleksiivisen ulottuvuuden, itsen esittämisen sekä transitiivisen ulottuvuuden, jonkin esittämisen – ja kahtalaisen vaikutuksen, subjekti- ja objektivaikutukset. (Marin 2001, 256.)

Ajatus mimesiksestä ja kuvailusta perustuu Marinin mielestä maalauksen *transitiiviseen* representaatioon, että esitetään jotain muuta. Sen sijaan maalausten *refleksiivinen* ulottuvuus, itsen esittäminen, unohdetaan kokonaan. Maalatun kuvan mimesis avaa tien sanoista kuviin. Sillä samoin kuin sanat, transitiivisessa ajattelussa myös kuvat ovat asioiden

50 Marin viittaa Antoine Furetièren (1619–1688) vuonna kokoamaan, postuumisti julkaistuun ranskan kielen sanakirjaan *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, englanniksi *Universal Dictionary Containing All French Words* (1690).

nimiä. Näin katsojan ja maalauksen välissä olisi aina jo kieli, sillä myös maalauksen esineitä nimitään ja niillä on ominaisuuksia. (Marin 2001, 256–257⁵¹.) Tätä tilannetta on vaikea välttää, mutta Marin tarkastelee tapausta, jossa teoksen elementtien nimeämistä venytetään äärimmilleen. Esimerkkinään Philippe de Champaignen (1602–1674) asetelma pääkallolla (*Vanité*, 1644) Marin (2001, 261) toteaa, että siinä teoksen musta tausta ei esitä mitään eli siten ”[...] esittää itsensä ei-minään, [...], se esittää itsensä”. Tätä nimeämätöntä taustaa vasten erottuvat maalauksen kolme objektiä – tulppaani, pääkallo ja tiimalasi –, ja siinä kuvaileva katse kohtaa läpikuultamattomuuden ja läpinäkyvyyden hajaannuksen, representationaalinen merkki leikkautuu irti transitiivisuudesta. Marinin luennassa musta, jota ei voida nimetä, on taustan ja pinnan, maalauksen ja representaation, ristiriitainen yhdistelmä. Marin uskoo myös, että kirjoittamalla teoksesta hän kuvailee sitä ja samalla hallitsee sitä transitiivisesti – kuitenkin hänen tavoitteensa on erilaisilla käsitteillä artikuloidea representaation presentaation läpikuultamattomuutta. (Marin 2001, 261–262.)

Marinin lähestymistapa tarjoaa välineitä hahmottaa maalauksen jännitteinen suhde esittämiseen. Artikkelin ensimmäisenä esimerkkinä käsitelen Denis Diderot’n hieroglyfien kautta maalauksen mimesis-problematiikkaa. Toisena esimerkkinä esittelen mimesiksen ideaa valottavia nykyvalokuvaajia. Kolmantena esimerkkinä käännyin mediataiteen puoleen ja tarkastelen katsojan sisäänsä sulkevaa teoksia suhteessa mimesikseen. Artikkelin lopussa esittelen ajatuksen mimesiksen rajasta taiteen ja todellisuuden sekoituessa. Ajatus liittyy nykyaikaisen moninaiseen kenttään ja erityisesti siihen, miten taideobjektin kyseenalaistaminen muun muassa maataiteessa ja performanssissa on tuonut dokumentaation taiteeseen. Tämä kehityskulku on omiaan hämärtämään teoksen ja todellisuuden, esityksen ja elämän rajoja.

51 Marin käsittelee tekstissään kriittisesti muun muassa Erwin Panofskyn ajatusta kuvailusta. Kysymys kuvailun ja mimesiksen suhteesta on laaja, enkä voi käsitellä sitä tässä. Kuvan ja sanan suhdetta on tarkastellut perusteellisesti Kai Mikkonen teoksessaan *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonotekstissä* (2005).

Esimerkki 1: maalauksen esitys

Denis Diderot (1713–1784) kirjoitti Pariisiin salongeista teoskuvauksia Euroopan kruunupäille suunnattuun *Correspondance littéraire* -lehteen⁵². Pariisin taideakatemia salonkinäyttelyiden kuvauksissa hän pyrki kehittämään uutta kirjoitusmenetelmää, hieroglyfiä⁵³. Kuvaamalla teoksen mahdollisimman taidokkaasti lukijat saisivat muodostettua siitä mentaalisen kuvan, taulun. Käytännössä menetelmä sisälsi runsaasti variaatiota. Parhaimmillaan teokset innoittivat Diderot'a laajoihin kuvauksiin ja jopa dialogin sijoittamiseen maalaukseen. Toisinaan Diderot saattoi sivuuttaa maalauksen toteamalla esimerkiksi: ”Vernet. Merimaisema auringon laskiessa. Jos olette nähnyt meren kello viisi syksyisenä iltana, tunnette tämän maalauksen.” (Diderot 1984/95; 139/7.)

Diderot'n käsitys luonnosta oli monimerkityksellinen⁵⁴. Valistusajan ajattelulle oli omaleimaista luonnon ihannointi. Jean-Jacques Rousseau lailla myös Diderot piti luontoa esimerkillisenä. Diderot (2009, 360) kirjoitti, miten ”luonto ei tee mitään väärin”. Pohtiessaan maalaustaiteen opetusta Diderot korosti kääntymistä pois perinteen ääreltä kohti todellista maailmaa ja luontoa. ”Jos luontoa vain jäljiteltäisiin pikkutarkasti, ei olisi teennäistä piirustusta tai maalausta. Teennäisyys on peräisin opettajilta, akatemiasta, piirustuskouluista ja loppujen lopuksi antiikista”, hän toteaa. (Emt., 365.⁵⁵) Ajan sanastossa taiteesta puhuttiin nimenomaan jäljittelynä tai imitaationa. Kuten kirjallisuudentutkija Teemu Ikonen (2000, 9) huomauttaa, tapa periytyy klassisesta runousopista. Diderot hyödynsi Johann Joachim Winckelmannin taideteoriaa, jossa korostuu ajatus antiikin taiteesta luonnon ylittäjänä: ”Kreikkalaisten teosten tuntijat ja jäljittelijät eivät löydä heidän mestariteostään ainoastaan mitä kauneinta luontoa, vaan myös jotain enemmän kuin luonto, toisin sanoen

52 Friedrich Melchior von Grimmin toimittama pienen piirin julkaisu, ensimmäinen numero julkaistiin vuonna 1753. Ks. Grootenboer 2005, 23.

53 Diderot kirjoitti kielestä varhaisemmassa tekstissä *La Lettre sur les sourds et muets* (1751).

54 Teemu Ikonen (2000, 29) toteaa, että Diderot'n käsityksestä taiteesta luonnon imitaationa muuttuvat tämän ajattelun mukana.

55 Ikonen (2000, 29) kirjoittaa: ”Klassismista poiketen Diderot asetti kyseenalaiseksi taiteen, joka noudatti valmiita sääntöjä tai 'metodia'.”

luonnon tiettyjä ideaalisia kauneuksia” (Winckelmann 1992, 45; ks. myös Ikonen 2000, 39). Myös Diderot’n näkökulmasta taiteen piti jäljitellä luontoa, mutta tehdä siitä vielä kauniimpi. Tämä käsitys nousee esiin erityisesti myöhemmissä kirjoituksissa, kuten vuoden 1767 Pariisin salonkia käsittelevissä teksteissä. (Ikonen 2000, 39, 41.)

Diderot’n yritykset kuvata maalauksia avaavat hänen suhdettaan kuvataiteisiin. Taidehistorioitsija Hanneke Grootenboer on nostanut esiin Diderot’n kuvauksista kiinnostavan poikkeuksen, Jean-Baptiste-Siméon Chardinin (1699–1779) asetelmamaalauksen vuoden 1765 salongissa. Diderot on teoksen edessä sanaton, eikä oikeastaan kykene toteamaan asetelman esineistä muuta kuin että ne ovat taulussa. (Grootenboer 2005, 24–25.) Maalaus siis samastuu kuvattavaan näkymään. Mimesiksen näkökulmasta tämä on kiinnostavaa: Diderot’lle maalaus synnyttää niin uskollisen kopion, että siitä tulee asia itse, kankaalla. Kun tarkastellaan Diderot’n hieroglyfejä Marinin tekemän erottelun valossa, niissä korostuu transitiivinen ulottuvuus – maalausta ei ikään kuin olekaan olemassa.⁵⁶ Näin maalauksen kahtalaisesta ulottuvuudesta itsen esittäminen sivuutetaan. Kiinnostavasti kuitenkin edes ”jonkin esittäminen” ei tee teoksen kuvailusta helppoa Diderot’lle. Erityisen usein esimerkiksi asetelma- tai maisemamaalauksen kohdalla Diderot ei onnistu sanomaan mitään muuta kuin nimeämään teoksessa näkyvät objektit, eikä toisinaan edes sitä. Kuten Grootenboer osoittaa, näyttää siltä, että tällaiset täydelliseen jäljittelyyn pyrkivät teokset eivät kiinnosta Diderot’a, koska teoksista puuttuu ”*peripeteia*”. Termi juontaa juurensa draaman käännekohtasta; tässä se viittaa maalauksen kykyyn tiivistää yhteen kuvaan jähmetetty hetki. Grootenboer esittää, että asetelmamaalauksesta voi ajatella puuttuvan peripeteian, sillä siinä aika ei tunnu kuluvan lainkaan. (Grootenboer 2005, 24–25.) On tärkeää muistaa, että Diderot’n tulkinta taiteen mimesiksestä korostaa sen uutta tuottavaa ulottuvuutta. Hänelle mimesis sisältää mahdollisuuden aktiivisuuteen – luonnosta on jäljiteltävä myös uuden luomisen ajatus (Porttikivi 1995, 11–12; Ikonen 2000, 40).

Diderot’n tapa sivuuttaa muutamat maalaukset vain lyhyillä selostavilla toteamuksilla yhdistyy toiseen ajalle tyypilliseen ilmiöön, *trompe*

56 Marinin ajatus kielen ja kuvailun kysymyksistä mimesikselle on keskeinen, mutta en tässä tekstissä avaa kuvailuun liittyvää ongelmaKenttää.

l'œil -maalauksiin, joissa näkemisen tuomaa varmuutta horjutetaan⁵⁷. Tähän jo antiikissakin suosittuun maalaustyyppiin liittyi ajatus visuaalisen kokemuksen puhtaasta tallentamisesta. Grootenboer huomauttaa, että *trompe l'œil* -maalaus näyttää pyrkivän lakkauttamaan mallin ja kopion välisen etäisyyden, joka puolestaan on representaatiolle välttämätön – Marinin ajatusta mukaillen tällaisissa teoksissa muunnetaan poissaolon mielipaha läsnäolon nautinnoksi (Grootenboer 2005, 47). Maalaustyyppi nimi viittaa silmän harhauttamiseen, mutta *trompe l'œil* -maalauksia tutkinut Marie Louise D'Orange Mastai korostaa, että maalauksen ”illusionismi on kuviteltua, samaan tapaan kuin teatteriesitys. Se vaatii poikkeuksetta katsojan halukasta osallistumista, siinä määrin, että se edellyttää rikoskumppanuutta taiteilijan kanssa” (Mastai 1976, 11). Silti maalaustyyppiin yhdistyy voimakkaasti epäluulo teoksen haluun huiputtaa katsojaansa (Leppert 1996, 21).

Esimerkki 2: valokuvan musta laatikko – unohdettu ja näkyväksi tekevä

1800-luvun lopulla valokuvatekniikan kehittyminen synnytti mimeis-tematiikan kannalta kiinnostavia muutoksia. Tuohon aikaan akateemiamaalauksen tilalle syntyi ensin realismin ja sittemmin naturalistiset suuntaukset, jotka kiinnittivät huomion ympäröivään todellisuuteen, nykyhetkeen ja sen todenmukaiseen kuvaukseen (Nochlin, 1990, 32; Halliwell 2002, 367–68). 19. vuosisadan loppupuolen eurooppalaisessa kuvataiteissa maalauksen mimeettisen tehtävän keskiössä olleet syvyyden ja valon esittämisen kysymyksien lisäksi realistinen maalaus keskittyi tarkastelemaan sitä, millaisia vaikutuksia teoksilla oli (Harrison, Wood & Geiger 1998, 529). Keskusteluissa korostui myös toisaalta kysymys taiteesta yhteiskunnasta itsenäisenä ja toisaalta ajatus taiteesta jonkin asian näkyväksi tekevänä. Perinteisen tulkinnan mukaan juuri 1870- ja 80-luvuille on sijoitettu modernin murrosvaihe, realismin ja naturalismin synty, sekä irtautuminen renessanssista ja lineaariperspektiivin tavasta jäsentää näkemistä, joka perustuu perspektiivitilaan ja mimeetti-

57 Maalaustyyppi liittyi myös asetelmaperinteeseen, ks. Stewen 2004.

siin koodeihin. Tähän näkemisen jatkumoon yhdistetään usein valokuva ja elokuva⁵⁸.

Varhaisen valokuvan ajateltiin tarjoavan keinon tavoittaa ympäröivä maailma ja kokemuksemme siitä. Valokuvateknologian kehittyminen askarrutti erityisesti 1900-luvun alussa, jolloin valokuva- ja varhainen elokuvateknologia olivat monien ajattelijoiden kiinnostuksen kohteena. Filosofit Hubert Damisch (1978, 71) kiteyttää yhden valokuvaan liittyvän ambivalenssin: ”Eikö valokuvauksen taide, tai pikemminkin taito, osaltaan koostukin siitä, että se antaa meidän unohtaa, ettei musta laatikko ole ’neutraali’ tai sen rakenne puolueeton?” Damischin viittaama unohdus on ”historiallinen petos”, joka liittyy yhtäältä ajatukseen valokuvasta suorana kopiona, dokumenttina todellisuudesta ja toisaalta siihen, miten taidokkaasti valokuva liittyy osaksi varhaisempia kuvallisia ja tilallisia konventioita (ks. myös Laakso 2003, 163). Yksi valokuvan esiin nostama kysymys liittyy siihen, miten valokuvan välittämä kuva on fysiologisesti ”väärä” eli ihmissilmän tavoittamattomissa: esimerkiksi liikkeen kuvaamisessa valokuvan olisi kyettävä välittämään tiettyä epäselvyyttä, maksimaalisen tarkkuuden sijaan (Merleau-Ponty 1999, 78; Doane 2002, 82). Ja kuitenkin kuvassa oli juuri kiehtovaa sen kyky ylittää arkinen. Tällaista kuvan kykyä tuoda esiin jotain meille uutta – kuten kävelyn eri vaiheet⁵⁹ –, arkihavainnoin tavoittamattomissa olevaa, Walter Benjamin (1989, 122–123) nimittää ”optiseksi tiedostamattomaksi”.

Mimesiksen näkökulmasta tärkeä kysymys liittyy ajatukseen valokuvasta maailman kopiona – valokuvan ajatellaan hakevan statuksensa kopiosuhteesta ulkoisen maailmaan. Valokuva on mielletty yhtä aikaa ikoniseksi ja indeksiseksi. Ikoninen merkki kuvaa kohdetta omien ominaisuuksiensa avulla, kuten muotokuvamaalaus voi muistuttaa kohdettaan. Indeksinen merkki taas on kausaalisuhteessa kohteeseen; valokuvassa tätä kausaalisuutta ajatellaan valon jättämänä jälkenä siitä, mitä

58 Tämä luenta ei kuitenkaan ole ongelmaton. Esimerkiksi Jonathan Crary (1992, 4) on pyrkinyt osoittamaan, että moderni edellyttää edelleen vanhan mallin mukaan ruumiitonta katsojaa, siinä missä Crary haluaa omassa tutkimuksessaan osoittaa katsojuuden muutoksen juontavan jo varhaisemmalta ajalta, 1820-luvulta.

59 Ajattelen tässä esimerkiksi Étienne-Jules Mareyn varhaisia kokeita.

on ollut. (Laakso 2003, 95–102.)⁶⁰ Vaikka valokuvan todistusvoimaan suhtauduttiin myös kriittisesti, tietty suoruuden ajatus vaikutti vielä 1980-luvulla esimerkiksi filosofian piirissä mekaanisen kopioimisen korostuksena, jossa kuvaa käsiteltiin suorana kuvauksena maailmasta, siis dokumentin kaltaisena⁶¹. Seuraavassa tarkastelen muutamia teoksia, jotka tarjoavat valokuvaan ja mimesikseen toisenlaisia näkökulmia.

Ensimmäisenä esimerkkinä mainitsen yhdysvaltalaisen taiteilijan Sherrie Levinen (s. 1947) kuvasarjan *After Walker Evans* (1981). Se sisältää Levinen ottamia valokuvia Walker Evansin (1903–1975) kuvista. Evansin ikoninen sarja kuvasi yhdysvaltalaisten maanviljelijöiden elämää 1930-luvun lamavuosina. Levinen teos syntyi, kun hän kuvasi Evansin *First and Last* -luettelon kuvat ja esitti ne ominaan, loukaten näin Evansin tekijänoikeutta. Levinen käsitetaiteellinen ele⁶² – joka ei suinkaan ollut ainoa laatuaan – herätti kysymyksen muun muassa tekijyydestä, kopiosta ja alkuperästä, identiteetistä ja kuvien poliittisuudesta. Douglas Crimp on nähnyt Levinen teokset osana autenttisuutta ja auraa purkavaa valokuvan uudenlaista lähestymistapaa. Hänen mukaansa tämä on nimenomaan valokuvan postmodernia strategiaa, joka korostaa, että valokuvat ovat aina toisintoja, re-presentaatiota (Crimp 1980, 97–98). Rosalind Krauss on todennut, että Levinen teos kyseenalaistaa ”alkuperän” ja ”alkuperäisyyden” käsitteet ja asettuu modernia vastaan. Levinen postmoderni ele on kuitenkin kopion lailla suhteessa moderniin, eikä se Kraussin (1986, 168–170) mukaan siten voi olla avantgardea. Craig Owens (1992, 75, 115, 125) yhdistää luennassaan Levinen laittoman teoksen feminismiin ja esittää sen puhuvan alkuperäisyyden vaikeudesta aikamme visuaalisessa kulttuurissa; toisintamisen ele purkaa myös luonnon ja kulttuurin vastakkainasetteluja.

Marinin korostaman mimesis-tulkinnan valossa Levinen teosta voi ajatella demonstraationa monistamisen ja täydennyksen välisestä jännitteestä. Näennäisesti Levine ei tuo kuviin mitään uutta, ja kuitenkin

60 Kuten Laakso huomauttaa, valokuvan teknologian murros on herättänyt runsaasti keskustelua valokuvan ja jäljen suhteesta.

61 Muun muassa Roger Scrutonilla (1981) valokuva näyttää avaavan Albertin lailla ikkunan maailmaan.

62 Käsitetaide pyrkii eroon taideobjektien ainutkertaisuudesta tekemällä ”ideoiden taidetta” (Sakari 2000, 26).

hän nosti keskusteluun uusia näkökulmia. Marinin mimesis-käsityksen valossa huomio kiinnittyy siihen tapaan, jolla toisintamisen ele tuo meille läsnäolevaksi ”alkuperäisen” kuvan, jota itsessään voi yksinkertaisesti ajatella jo kopiona, nimittäin maailmasta⁶³. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Levinen kuvista löytyy jännite: niissä esitys itsestä ja toisesta sattuvat niin lähelle toisiaan, ettei eroa niiden väliltä löydy. Toisaalta Levinen teoksissa voi ajatella tapahtuvan representaation siinä merkityksessä, että Evansin kuvien tuleminen kuviksi tapahtuisi juuri näyttämisen kautta – tämä liittyy myös siihen, että Levinen omien kuvien löytäminen on jälkikäteen vaikeaa. Näkeekö katsoja Levinen vai Evansin valokuvan? Teos sekä katoaa näkyvistä että pakotetaan katsojan katseen kohteeksi korostamalla tekijyyttä.

Valokuvan kopioluonnetta ja mimesiken kysymystä ovat vieneet hieman toiseen suuntaan muun muassa Thomas Demand (s. 1964) ja Hiroshi Sugimoto (s. 1948), kaksi valokuvaajaa, joita taidehistorioitsija Keith Moxey (2009) on tarkastellut mimeettisyyden näkökulmasta. Demand tunnetaan valokuvista, jotka näyttävät esittävän jotain, esimerkiksi ikkunaa (*Window*, 1998) tai lasia (*Glass*, 2002). Valokuvien näkymät eivät kuitenkaan ole todellisia tiloja, vaan huolellisesti valokuvien mukaan paperista rakennettuja malleja, jotka Demand sitten kuvaa. Lopuksi taiteilija tuhoaa rakentamansa mallit – tässä mielessä teoksista voi löytää ajatuksen valokuvasta suremisena, kun kuvattu on kirjaimellisesti menetetty (Richter 2010, xxxii). Demandin huolellinen käsityötaito, pyrkimys todellisen näkymän simulointiin ja tallentamiseen herättää kysymyksen jäljittelyn ja uutta luovan suhteesta: poimimalla teostensa aiheeksi yksityiskohtia, Demand ei ainoastaan uskollisesti dokumentoi kuvaa, mutta myös nostaa huomion kohteeksi jotain muutoin katseelta kätkeytyvää. Tietyissä mielessä Demandin katseen voi mieltää mimeettiseksi katseeksi, sillä hän yhtäältä purkaa alkuperäisen kohteensa palasiksi ja toisaalta rakentaa sen valitsemallaan tavalla uudelleen. Toisaalta valokuvien taustalla olevat rakennetut mallit myös ammentavan platonlaisesta ajatuksesta kuvista kopion kopioimisena.

63 Levinen työhön voi liittää myös keskusteluun saavutettavuudesta ja aurasta – ainakin siinä määrin, missä Walter Benjamin (1989, 143–144) korostaa, että valokuva ja muut uusintamistekniikat myös sallivat teoksen levittämisen laajemmalle yleisölle.

Hiroshi Sugimoton valokuviissa tarkastellaan usein aikaan ja historiaan liittyviä kuvia. Sugimoton teos *Henrik VIII* (1999) näyttää aluksi mustavalkoiselta kovalta Hans Holbein nuoremman (1498–1543) maalaamasta kuninkaan muotokuvasta (n. 1540). Kuten Moxey huomauttaa, Holbein oli tunnettu nimenomaan taidokkuudestaan luoda elävän kaltaista vaikutelmaa renessanssi-ihanteiden mukaisesti⁶⁴. Jos Holbeinin maalaus koetaan erityisen taidokkaana läsnäolon vaikutelman synnyttäjänä,⁶⁵ valokuvat kuitenkin tuovat tähän asetelmaan jotain uutta. Sugimoton kuva Henrik VIII:sta on otettu hieman sivusta – tämän voi ajatella liittyvän läsnäolon illuusioon. Juuri kuvakulma paljastaa sen, että valokuvan lähökohtana ei ole ollut Holbeinin maalaus, vaan se perustuu Madame Tussauds’n museossa esillä olevaan vahamalliin. Mitä teoksessa sitten tapahtuu? Siinä missä Holbein on voinut työskennellä mallinsa kanssa, vahamallin tekijä taas on perustanut työnsä maalaukseen ja yrittänyt loihkia elävän kaltaisen kolmiulotteisen mallin. Sugimoton valinta, viistokulma kohti kuningasta ja maalauksen valaistuksen toistaminen, ovat omiaan korostamaan vaikutelmaa siitä, että katsoja olisi astunut sisään teoksen maailmaan. Tässä valokuva ei olisikaan kuoleman ja poissaolon väline, vaan toisi teoksen elämään. Sugimoton teos tuntuu sisältävän eri aikakausien käsityksiä taiteilijan suhteesta mimesikseen: Holbeinin aika-kausi haki innoituksensa antiikista, vahamuseon malli liittyy yritykseen tallentaa katoavaa ja tehdä sitä eläväksi ja läsnolevaksi katsojalle, kun taas Sugimoto hyödyntää kameran mahdollisuuksia.

Kummankaan kuvaajan, Demandin tai Sugimoton, teokset eivät ole kuvia kuvista, kuten Levinen tapauksessa, vaan huolellisesti valmistetuista malleista. Tarkoitukseni ei tässä ole samastaa kolmen taiteilijan erilaisia eleitä, vaan tuoda esiin, miten missään näistä kolmesta esimerkiksi mime-sis ei suuntaudu ”luontoon” tai alkuperäiseen. Teokset toisintavat malleja, jotka jo itsessään ovat kopion kopioita liudentaen siten eroa kopion ja alkuperäisen, luonnon ja kulttuurin välillä. Tässä valokuvat ovat esityksiä jostain toisesta toisesta – jota ei voi tavoittaa kuin näissä kuvissa. Marinin mimesis-huomioiden valossa voidaan ajatella, että kuvissa kat-

64 Tämä taito oli Euroopassa myös tuhoisa uskonpuhdistukseen liittyneen kuvainraaston aikana, ks. Moxey 2009, 67.

65 Moxey (2009, 56) toteaa taidehistorian tutkimuksen korostavan Hans Holbeinin saaneen innoitusta Plinius vanhemman *Naturalis historia* -teoksesta.

sotaan jotain, jota ei olisi mahdollista tavoittaa ilman välissä olevaa välinettä, joka on yhtä aikaa sekä näkyvissä että näkymätön.

Esimerkki 3: liikkuvan kuvan katsoja mimesiksen verkossa

Kuten valokuvan käsittelyn yhteydessä kävi ilmi, uudet teknologiat mahdollistavat yhä laajemman ja tarkemman kuvatuotannon. Kuvataiteen murros sijoitetaan usein 1960-luvulle ja uusien taidemuotojen, kuten käsitetaiteen, performanssin ja valokuvauksen, tuloon taidekentälle. Murros liittyy myös eri välineiden sekoittumiseen, taidelajien välisten erojen sekä kuvan ja kielen jyrkän kahtiajaon purkamiseen – lisäksi uusia taitteita on leimannut ristiriitainen suhde representaatioon. (Potts 2004; Johansson 2010, 197.) Myös näistä uusista representaatioita haastavista teoksista on mahdollista jäljittää mimesikseen kuuluvaa jännitettä.

Filosofisen estetiikan piirissä nykyaikaisen taiteen kannalta keskeinen mimesis-tematiikkaan liittyvä keskustelu koskee Andy Warholin (1928–1987) Brillo-laatikoita (1964). Arthur Danto väitti, että Warholin teokset merkitsevät katkosta taiteen traditioon, taiteen loppua. Danton tulkintaa on myös laajalti kritisoitu, mutta hänen väitteensä tiivistää hyvin yhden mimesikseen liittyvän näkökulman. Uudessa tilanteessa taiteen ja ei-taiteen, todellisuuden ja sen imitoinnin väliset erot alkavat liudentua. Keskiöön nousee kysymys siitä, mikä oikeastaan tekee taiteen taiteeksi. Koska sitä ei voi erottaa pelkästään katsomalla, aistikokemusta tärkeämmäksi nousee ajattelu. (Danto 1992, 5–6.) Taide siis ikään kuin naamioutuu joksikin muuksi ja samalla nostaa filosofiseen keskusteluun siitä, mikä oikeastaan on taidetta.

Filosofi Jennifer Anna Gosetti-Ferencei ehdottaa, että toisin kuin Danto esittää, Warholin Brillo-laatikoita on mahdollista ajatella aivan erityisesti kuvataiteen mimesistä ja *trompe l'œil* -perinnettä jatkavana. Gosetti-Ferencei näkee Brillo-laatikoiden yhdistyvän asetelmaperinteeseen. Asetelmissa oli kyse vähäpätöisten asioiden kuvaamisesta (*rhopografia*). *Trompe l'œil* -teosten vähäpätöiset aiheet kiinnittivät huomion arkiseen. Warholin Brillo-teos voisi näin tulkittuna asettua taiteen jatku-moon, ei katkaista sitä. (Gosetti-Ferencei 2005, 92.)

1960-luvun myötä taidekäsitys haastoi ajattelua. Myös teknologia toi

taiteen piiriin uusia välineitä. Artikkelin kolmantena esimerkkinä käytän liikkuvan kuvan mimesistä. Vaikka katsojia kuvatilaan upottavia teoksia on tehty jo pitkään, mediataiteen installaatioiden myötä ilmiö, jossa houkutellaan katsojaa unohtamaan presentaation ja representaation välinen ero, on tullut yhä tutummaksi. (Kivinen 2013, 109.) Tällaista mimesiksen käyttöä liittyy Markus Kähren (s. 1969) teokseen *Pidot* (2010). Teos on Galleria Sculptoriin rakennettu kokonaisuus, jossa katsojan eteen avautuu galleriatilan sijaan hämyinen ravintola. Kähren tuotannolle on tyypillistä katsojan aistihavaintojen koettelu. Taiteilijan aiemmassa teoksessa (*Nimetön*, 1996) katsoja johdatetaan pieneen huoneeseen, jossa näyttäisi olevan pöytä, tuoli ja peili. Peiliin kurkistaessa katsoja ei näekään omaa kuvajaistaan. Se, mikä näytti peililtä, paljastuu auki seinässä. Teokset saavat katsojan kiinnittämään huomion tiettyihin havaintoon liittyviin ennako-odotuksiin. *Pidot*-installaatiossa kokonainen ravintolan sisustus on rakennettu galleriatilaan videotyökaluja käyttäen. Kyse on huolella tehdystä katsojan sisäänsä sulkevasta mediataiteen installaatiosta. Kähren ”ravintolassa” on koko joukko asiakkaita: tilaan on heijastettu useita kahden hengen seurueita ja kaksi yksinäistä vierasta, kaikki syventyneenä puhumaan rakkaudesta Platonin *Pitöjen* teemalle uskollisena.

Kähre on kuvanveistäjä, mutta *Pidot* voi yhdistää myös tiettyyn mediataiteen perinteeseen, jossa galleriatilan valkoisesta kuutiosta on siirrytty mustaan laatikkoon. Tällaisissa teoksissa pyritään lähentymään elokuvaalista kokemuksesta, katsojan upottamista tilanteeseen niin, että esitystilanteen kehys, oli se galleria tai elokuvateatteri, katoaisi taustalle⁶⁶. Teoksille on tyypillistä myös se, että katsojan ja visuaalisen representaation välinen raja hämärtyy: katsojan rooli sekoittuu näyttelijän rooliin. Teosta on usein vaikea hahmottaa kunnolla kokonaisuudessaan. Jos valkoisen kuution yhdistettiin ajatus pyhydestä tai laboratoriomaisuudesta, mustaan laatikkoon liittyy ajatus taikuudesta, speaktaakkelista, jossa voi olla mukana ilman, että vaarantaa oman turvallisuutensa (Frohne 2008, 356–357).

Kähren *Pitöjen* esikuvaksi voi hahmottaa myös varhaiset panoraama-alaukset, joissa katsojalle pyrittiin luomaan illuusio toisesta todellisuudesta.

66 Näennäisesti kysymys on siis erilaisesta prosessista, jonka esimerkiksi Craig Owens (1992, 126) liittyy postmoderniin lähestymistapaan: siinä huomio kiinnitetään juuri kehukseen ja kontekstiin.

desta. Panoraamamaalausten aiheita saattoivat olla kuuluisat taistelut tai paikat. Teokset ylittivät maalauksen rajat, sillä panoraamamaalauksissa saattoi olla rekvisiittaa: jos aiheena oli vaikkapa merenranta, vaikutelmaa oli vahvistamassa maalauksen ja katsojan väliin sijoitetut, ”valerannalle” heitetyt hiekkasäkit. Mediataiteessa panoraamamaalauksen perinteeseen yhdistyvät kokonaisvaltaiset tilat: esimerkiksi Pippilotti Ristin kaltaiset taiteilijat, jotka luovat uppottavia liikkuvan kuvan, äänen ja tilan kokonaisuuksia. Myös teokset, jotka pyrkivät luomaan virtuaalisia todellisuuksia, voidaan liittää panoraamamaalausten perinteeseen. (Grau 2003, 5) Kähren teoksen toinen todellisuus ei ole Ristin teosten lailla surrealistinen, eikä teos toisaalta luo immersiiivistä kolmiulotteista vaikutelmaa. *Pidot*-teoksen ravintolamiljöö muistuttaa yksinkertaista ja arkista ravintolaa, jossa on hiven menneen maailman viehätystä.

Pidot-installaatiossa katsojaa varten tilaan on jätetty muutamia tuoleja. Ne korostavat vanhojen panoraamamaalausten lailla tilan jatkumista heijastuksesta katsojan tilaan, ja toisin päin: ilman että katsojalla ja teoksen maailmalla olisi sanottavaa eroa. Ikään kuin katsoja voisi ottaa yhden tuoleista ja asettua kuulemaan, mitä pöytäseurueet oikein puhuvat. Marinin ajatus mimesikseen sisältyvästä jännitteestä nousee Kähren teoksen kohdalla esiin erityisesti yksityiskohdissa. Milloin videoprojisoinneilla rakennettu kuva osuu yksin tilan kanssa, käytävälle sijoitettu tuoli ja tuolin kuva – tässä voi nähdä viitteen käsitetaiteen pioneerin Joseph Kosuthin *Yksi ja kolme tuolia* -teokseen (1965) – muuttuvat katsojan silmissä samaksi? Entä milloin projisoidun ravintolaseinän maalipinta näyttää muuttuvan todelliseksi maalatuksi pinnaksi?

Jo nimessään teos viittaa Platonin *Pidot*-dialogiin, jonka aiheena on rakkaus. Kähren valitsema tilanne on kuitenkin tyystin erilainen kuin antiikin pidot. Hänen teoksessaan ei ole yhteisiä juhlia, vaan yksittäisten ihmisten monologeja. Edes kahden hengen seurueissa ei keskustella, sillä toinen hahmo on aina taiteilijaa itseään muistuttava hiljainen kuuntelija. Ravintolassa pidetään puheenvuoroja siitä, mitä rakkaus on. Jokainen puhuu hieman eri näkökulmasta, nostaa esiin esimerkiksi eroottisen halun, sukupuoliroolit, ympäröivän yhteiskunnan heteronormatiivisuuden tai runouden... Teoksessa on kuitenkin yksi mimesiksen tematiikkaan liittyvä piirre, jolla on myös yhteys Platonin *Pitoihin*: Galleriatilaan sisään astuessa katsoja voi nähdä ”ravintolan eteisessä” pienen ravintola-

miljöötä kuvaavaan taulun. Installaation sisällä voi huomata, että tuon pienen maalauksen tila toimii itse asiassa galleriatilaan rakennetun ravintolan mallina. Yksi tapa ajatella asetelmaa onkin todeta, että teoksessa katsojaa ei viedä ravintolaan – vaan *maalaukseen* ravintolasta. Samalla tavalla Platonin *Pidot* on rakennettu kehyskertomuksen sisään. Lukija ei suoraan seuraa dialogissa Agathonin pitoja, vaan Apollodoroksen selontekoa niistä. Myös Kähren teoksessa taiteilijan jäljittely leikittelee liikuvan kuvan, maalauksen ja todellisuuden eri kerrostumilla. Teos myös muistuttaa Platonin mimesis-käsityksestä, jossa taiteilijaa pidettiin vähärvoisena, koska tämä tuotti kopioita kopiosta.

On selvää, ettei Kähren teoksessa ole kyse ”pelkästä” jäljittelystä. Marinin ajatusta mimeettisen toiminnan jännitteestä voi ajatella esimerkiksi maalauksen seinän ja maalatun seinän välisenä jännitteenä – kumpaa projisoinnin on tarkoitus välittää? Ja onko teoksessa kohtaa, jossa seinän heijastus ei olisikaan kopio mistään, vaan esittäisi vain itseään? Teos ja erityisesti sen toteutustapa yhdistyy myös mimesis-teorioissa tapahtuneeseen painopisteen muutokseen: nyttemmin korostetaan kokemukSELLISUUTTA. Esimerkiksi antropologi Michael Taussig on huomauttanut, miten mimesikseen ajatellaan liittyvän kontaktin, että katsomisen kautta katsoja on yhteydessä teokseen. Taussig nojaa teoriassaan Walter Benjaminiin, joka on kirjoittanut ihmisen mimeettisestä kyvystä, muinaisesta jäänteestä käyttäytyä toisen kaltaisesti. (Benjamin 1989, 51; ks. myös Caillois 1935.) Vaikka Kähren teoksessa ei olisikaan samalla tavalla kyse katsojan pyrkimyksestä ”tavoittaa jotain kaltaisuudella”, kuten Taussig (1993, 21) esittää, niin tahattomasti tilanteeseen vedetty katsoja kohtaa mimesiksen kopiona ja kontaktina, sillä Taussigin mukaan mimesistä tarkasteleva törmää väistämättä ”kopion ja kontaktin tarttuviin verkkoihin, kuvan ja kuvan katsojan ruumiilliseen osallistumiseen” (emt.).

Lopuksi

Olen artikkelissani tarkastellut kuvataidetta – painopisteenäni erityisesti nykyaide – rajatusta näkökulmasta. Luennassani olen halunnut korostaa Marinin ajatusta mimeettisen esittämisen ytimessä olevasta jännitteestä: representaatio on aina yhtä aikaa esitys toisesta ja esitys itsestä. Repre-

sentaatiokriittisyydestä huolimatta näyttää siltä, että 2000-luvun kuva-
taidekeskustelussa mimesiksen kysymys ei ole menettänyt merkitystään,
se vain saa eri muotoja. Representaatioon ja alkuperäiseen kriittisesti suh-
tautuva nykytaide näyttää edelleen tutkivan Marinin osoittamaa mime-
sikseen liittyvää jännitettä alkuperäisen ja kopion, läsnäolon ja poissa-
olon, välillä.

Artikkelini loppuksi haluan nostaa esiin ehdotuksia, jotka työstävät
kopion ja alkuperäisen, teoksen ja todellisuuden raja-aitaa. Kuvataiteilija
Denise Ziegleria (s. 1965) on kiinnostanut erilaiset arkiset tarkemmin
määrittelemättömät eleet, kuten kirjekuoren aukaiseminen tai kalenterin
kulman repäisy, joita hän on työstänyt teoksiksi (ks. lisää Ziegler 2010).
Zieglerin lähtökohtana on ollut nimenomaan Aristoteleen mimesis-käsi-
tys. Ziegler muuntaa arkisen eleen näkyväksi jäljittämällä sen merkkejä:
avattuja kirjekuoria tai lattialla lojuvia revittyjä kalenterinkulmia. Teok-
sissa arkiset eleet ovat esillä esimerkiksi jättikokoisina vanerista tehtyinä
kalenterin kulmina – ja näin teokset demonstroivat mimesistä esiintu-
lemisena. Nykytaiteessa kiinnostava mimesis-kysymys on myös Boris
Groysin ”biopoliittisen taiteen” käsite. Groysilla taide on yhtä kuin elä-
mänmuoto: se ei siis tuota objekteja vaan samastuu elämään – ja toisaalta
näyttelysaleihin päätyy vain jäänteitä siitä, mitä on tehty: ”Elävän ja kei-
notekoisien välillä olisi siten yksinomaan narratiivinen ero. [...] Taidedo-
kumentaation kautta keinoitekoisista asioista voi tehdä eläviä [...]” (Groys
2002). Viime kädessä voitaisiin sanoa, että myös Groysin luonnosteles-
massa tilassa mimesiksen logiikka on yhä vahvasti läsnä: representaatio
korvaa poissaolevan, tekee jotain näkyväksi ja samalla representaation ele
on se, mikä synnyttää tuon jonkin identiteetin. Ilman representaatiota ei
olisi näytettävää.

Lähteet

- Alberti, L. B. (1998). *Maalaustaiteesta*. (Della pittura, 1435.) Suom. M. Itko-
nen-Kaila. Helsinki: Kustannusosaekyhtiö Taide.
- Balzac, H. de (2002). *Tuntematon mestariteos ja muita novelleja*. (Le chef-œuvre
inconnu, 1831.) Suom. V. Hämeen-Anttila. Helsinki: Basam Books.
- Baudrillard, J. (1988). The Trompe-l’Oeil. Teoksessa N. Bryson (toim.) Baud-
rillard, *Calligram. Essays in New Art History from France*. Cambridge: Cam-

- bridge University Press, 53–62.
- Belting, H. (1987). *The End of the History of Art?* Käänt. C. S. Wood. Chicago: The University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (1989). *Messiaanisen sirpaleita: kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta.* (Teossarjasta Gesammelte Schriften, 1972–1999.) Suom. R. Sironen. Toim. M. Koski et al. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto & Tutkijaliitto.
- Caillois, R. (1935). *Mimicry and Legendary Psychiastena.* (Alun perin *Minatoure*, 7, 1935.) Internet: <http://www.generation-online.org/p/fpcaillois.htm>.
- Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* Cambridge: The MIT Press.
- Crimp, D. (1980). The Photographic Activity of Postmodernism. *October* 15, Winter 1980, 91–101.
- Damisch, H. (1978). Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. *October* 5, Summer 1978, 70–72.
- Danto, A. (1992). *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective.* Berkeley: University of California Press.
- Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive.* Cambridge: Harvard University Press.
- Diderot, D. (1984). *Salon de 1765. Essais sur la peinture. Beaux-Arts I.* Paris: Hermann.
- Diderot, D. (1995). *Diderot on Art. Volume I.* New Haven: Yale University Press.
- Diderot, D. (2009). Huomautuksia maalaustaiteesta. (Essai sur la peinture, 1796.) Suom. M. Heikkilä. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin.* Helsinki: Gaudeamus, 360–370.
- Frohne, U. (2008). Dissolution of the Frame: Immersion and Participation in Video Installations. Teoksessa T. Leighton (toim.) *Art and the Moving Image. A Critical Reader.* London: Tate Publishing, 355–370.
- Furetiere, A. (1690). *Dictionnaire universel: contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts.* La Haye & Rotterdam: Chez A. & R. Leers.
- Gosetti-Ferencei, J. A. (2005). *Trompe l'oeil* and the Mimetic Tradition in Aesthetics. Teoksessa Anna-Teresa Tymieniecka (toim.) *Human Creation Between Reality and Illusion. Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research.* Vol. LXXXVII. Dodrecht: Springer, 79–93.
- Grau, O. (2003). *Virtual Art: From Illusion to Immersion.* Cambridge: The MIT Press.
- Groys, B. (2002). Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documen-

- tation. (Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation, 2002.) Käänt. S. Lindberg. Teoksessa *Documenta 11*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 108–114.
- Grootenboer, H. (2005). *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-life Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Harrison, C., Wood, P. & Geiger, J. (toim.) (1998). *Art in Theory 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.
- Holly, M. A. (1996). *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ijsseling, S. (1997). *Mimesis. On Appearing and Being*. (Mimesis: over schijn en zijn, 1990.) Käänt. H. Ijsseling & J. Bloechi. Kampen: KOK Pharos Publishing House.
- Iitiä, I. (2008). *Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan – maalaustaide ja nykytaiteen historia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Ikonen, T. (2000). *Imitaation rajoilla. Täydentävä kirjoitus Denis Diderot'n tuotannossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Johansson, H. (2010). Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representatio. Teoksessa T. Knuuttila & A. P. Lehtinen (toim.) *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 196–213.
- Kivinen, K. (2013). *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Kuvataiteen keskusarkisto 26. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Krauss, R. (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press.
- Laakso, H. (2003). *Valokuvan tapahtuma*. Helsinki: Tutkijaliitto & Taideteollinen korkeakoulu.
- Leppert, R. (1996). *Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery*. Boulder: Westview Press.
- Marin, L. (1995). *To Destroy Painting*. (Détruire la peinture, 1977.) Käänt. M. Hjort. Chicago: The University of Chicago Press.
- Marin, L. (2001). *On Representation*. (De la représentation, 1993.) Käänt. C. Porter. Stanford: Stanford University Press.
- Mastai, M. L. D'Orange (1976). *Illusion in art: trompe l'oeil: a history of pictorial illusionism*. London: Secker & Warburg.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *L'Œil et l'Esprit*. Collection folio / essais. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Filosofisia kirjoituksia*. Suom. M. Luoto & T. Roi-

- nila. Helsinki: Nemo.
- Nochlin, L. (1990). *Realism. Style and Civilization*. London: Penguin Books.
- Moxey, K. (2009). Mimesis and Iconoclasm. *Art History* 32 (1), 52–77.
- Ovidius Naso, P. (1997). *Muodonmuutoksia*. (Metamorphöseön libri, 8 jaa.). Suom. A. Rönty. Helsinki: WSOY.
- Owens, C. (1992). *Beyond Recognition. Representation, Power, Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Plinius (1968). *Natural History. IX. Libri XXXIII–XXXV*. (Naturalis Historia, 77–79 jaa.). Käänt. H. Rackham. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press.
- Porttikivi, J. (1995). Mimesiksen paradoksi, eli, Diderot teatterissa. *Nuori Voima* 1/1995, 9–14.
- Potts, A. (2004). Tactility: The Interrogation of Medium in Art of the 1960s. *Art History* 27 (2), 282–304.
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. New York: Routledge.
- Richter, G. (2010). Between Translation and Invention: The Photograph in Deconstruction. Teoksessa G. Richter (toim.) *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press. ix–xxxviii.
- Sakari, M. (2000). *Käsitetaiteen etiikka. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Valtion taidemuseon tieteellinen sarja.
- Schjeldahl, P. (2010). The Flip Side. The Secrets of Conserving The Wood Behind an Early Masterpiece. *New Yorker*, Nov 29, 2010, 42–47.
- Scruton, R. (1981). Photography and Representation. *Critical Inquiry*, 7 (3), 577–603.
- Stewen, R. & Santala, S. (2004). *Esineiden maailma*. Helsinki: Suomen Taideyhdistys.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- Winckelmann, J. J. (1993). *Jalosta yksinkertaisuudesta. Kirjoituksia antiikin taiteesta ja arkkitehtuurista*. Suom. V. Oittinen. Helsinki: VAPK-Kustannus & Kuvataideakatemia.
- Ziegler, D. (2010). *Poettisen piirteistä. Kuvataiteilijan mimeettinen työskentelytapa*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Elina Packalén

Mimesis musiikissa

Huoneessa helähtelevät tutun viulusonaatin sävelet. Viulisti soittaa valoisan teeman, johon pianisti vastaa; pian kuullaan rytmikäs sivuteema, musiikin sävyt ja tunnelmat vaihtelevat... Miksi kuuntelen tätä sävellystä ties monettako kertaa? Onko syynä sonaatin kauneus ja sen tuottama mielihyvä? Vai voisiko tämä musiikki kuvata ja välittää minulle jotakin teoksen maailmasta tai musiikin ulkopuolisesta todellisuudesta ja olla näin muutakin kuin soivien sävelkuvioiden sarjoja?

Musiikin koetaan usein esittävän tai ilmentävän tunteita ja käsitteitä – toisinaan jotakin konkreettista mutta joskus jotakin sellaista-kin, mitä ei voi sanoin kuvailla. Tällaista musiikin suhdetta johonkin ei-musiikilliseen voidaan tarkastella mimesis-käsitteen pohjalta. Termin latinankielisen muodon *imitatio* perusteella mimesiksestä on usein puhuttu imitaationa tai jäljittelyä. Esimerkiksi Charles Batteux (1746) piti jäljittelyä eri kaunotaitoja yhdistävänä seikkana:

Näitä taitoja kutsutaan varsinaisiksi kaunotaidoiksi, ja niitä ovat musiikki, runous, maalaustaide ja kuvanveisto sekä eleiden taide, tanssi. [...] Kaikki todisteemme siis viittaavat siihen, että kauniin luonnon jäljittely on kaunotaitojen päämäärä. (Batteux 2009, 252–253.)

Batteux ei kuitenkaan tarkoittanut todenmukaisuutta tavoittelevaa kopioivaa jäljittelyä, koska hän piti kaunotaitoja nimenomaan kauniin ja

näin ollen ehkä idealisoidun luonnon jäljittelynä.

Mimesiksen historian tarkastelu paljastaa käsitteen moninaisuuden. Antiikin Kreikassa ennen Platonin (427–347 eKr.) aikaa mimesistä ja siihen liittyviä termejä on käytetty monenlaisissa yhteyksissä, esimerkiksi puhuttaessa visuaalisesta muistuttamisesta, käyttäytymisen jäljittelystä ja musiikin ekspressiivisistä rakenteista (Halliwell 2002, 15–16). Göran Sörbomin mukaan erottelu todellisten objektien ja olioiden ja toisaalta *mimemojen* eli mimesis-toiminnan tulosten välillä on antiikin mimesisteoriassa perustava. Esimerkiksi talo on todellinen objekti, mutta maalaus talosta on *mimema*; surullinen musiikki on mimesiksen tulos, joka kuulijalle antaa vaikutelman todellisesta surusta (Sörbom 2002, 20). Mimesiksen tarkoitus on tuottaa sellaisia objekteja, jotka aikaansaavat mielikuvia asioista, joita nuo objektit sellaisinaan eivät ole (emt., 22).

Yksi ensimmäisistä mimesiksen sävelilmaisuun liittäneistä ajatteli-joista oli 400-luvulla eKr. elänyt Demokritos, jonka mukaan mimesis on luonnon toiminnan imitointia: kutominen on hämähäkin, rakentaminen pääskysen ja laulaminen joutsenen ja satakielen imitointia (Tatarkiewicz 1980, 267). Platon esittää, että sävelillä voidaan jäljitellä ihmisten ääniä, ja Aristoteles korostaa sitä, että sävelmissä on luonteen jäljittelyä, kun taas kuvat ja värit eivät suoraan esitä luonnetta, vaan ovat pikemminkin sen merkkejä (Platon, *Valtio*, 399a; Aristoteles, *Politiikka*, VIII kirja, 5. luku).

Keskityn artikkelissani yhteen mimesiksen muotoon, jota nimitän ”kuvaavaksi esittämiseksi”, ”kuvaavaksi representoinniksi” tai vain ”kuvaamiseksi” ja musiikin yhteydessä myös ”musiikilliseksi kuvaamiseksi”. Voidaanko musiikissa esittää kuvaavasti musiikin ulkopuolisia asioita? Ovatko esimerkiksi Debussyn *Images*-pianosarjan osat todellakin kuvia niiden nimissä mainituista aiheista? Musiikillisista kuvista puhuminen voi tuntua oudolta, sillä usein kuvia pidetään ensisijaisesti visuaalisina esityksinä. ”Kuva” on kuitenkin ymmärrettävissä laajemmin. Tämä tulee esille muun muassa Platonin *Sofistissa*, kun etsitään kuvan luonnehdintaa sellaisenkin henkilön hyväksyttäväksi, jolla ”silmit olisivat kiinni tai ei silmiä ollenkaan” (Platon, *Sofisti*, 239e). Sörbom (1994, 40) sanoo antiikin kuvakäsityksestä, että siinä kuva on ihmisen tekemä objekti, jolla on harmonisuuteen, rytmiin ja sopusuhtaisuuteen liittyviä ominaisuuksia ja joka voi saada aikaan mielikuvan jostakin sellaisesta, mitä se ei itses-

sään ole. Tämän luonnehdinnan mukaan kuvaaminen ja mimesis ovat käsitteinä lähellä toisiaan, eikä kuvaamisen tulos ole väistämättä visuaalinen.

Vaikka rajaan tarkasteluni kuvaavaan esittämiseen, on huomattava, että musiikin kuvaavuuden, imitoivuuden, esittävyuden ja ekspressiivisyyden eli ilmaisevuuden käsitteitä ei aina ole eroteltu toisistaan. Tämä nähdään seuraavista 1700-luvulla kirjoitettujen tekstien sitaateista. Niistä ensimmäisessä André Morellet ei tee erottelua, mutta jälkimmäisessä Charles Avison erottaa imitoivan tyylin ekspressiosta:

Pidän synonyymisinä [...] termejä *ilmaista* ja *kuvata* [...]; ja koska kaikki kuvaaminen on imitointia, niin kysymys siitä, onko musiikilla ilmaisua ja mistä tuo ilmaisu koostuu, on sama kuin kysymys, imitoiko musiikki ja miten (Morellet 1986, 269)⁶⁷.

Näin sävelten asteittaisia nousuja ja laskuja pitkinä jonoina on usein käytetty tarkoittamaan jonkinlaisia [muita] nousemisia ja laskemisia [...]. Kaikki tällaiset minä lukisin imitoivan ennemminkin kuin ekspression tyyliin kuuluviksi, koska minusta näyttää, että niiden taipumuksena on pikemminkin kiinnittää kuulijan huomio sävelten ja kuvailtujen asioiden samankaltaisuuteen [...]. (Avison 1986, 190.)

Nykyisin ”kuvaavaa esittävyttä” ja ”ilmaisevuutta” pidetään eri käsitteinä. Kuvaavasti esittävä teos on esitys jostakin itsensä ulkopuolisesta, joten sellaisen teoksen tarkastelu herättää yleensä ajatuksia esityksen kohteesta (ks. esim. Scruton 1997, 123; Eldridge 2003, 25). Katsottaessa Eero Järnefeltin maalausta *Maisema Kolilta* (1928) mieleen tulee ehkä ajatus tuosta seudusta tai siitä, millaisena suomalainen maisema on teoksessa esitetty. Sen sijaan teoksen ilmaisevuus perustuu enemmän teoksen omiin ominaisuuksiin: jos joku tai jokin *X* on ominaisuutta *A* ilmaiseva, niin *X*:ssä *itsessään* on ominaisuus *A* (Tormey 1971, 58). Vaikkapa iloiseksi luonnehditussa musiikissa voidaan siis havaita – jollakin tavalla – iloisuuden ominaisuus (ks. esim. Kivy 2002, luku 3)⁶⁸.

67 Sitaattien suomennokset kirjoittajan, jos toisin ei ole mainittu.

68 Ekspressiivistä musiikkia kuvaillaan usein sanoilla, joita käytetään pääasiassa ihmisten mielialoista. Musiikin kuvailussa esimerkiksi ”raivoisaksi” voikin

Viimeaikaisessa musiikin filosofiassa on painotettu enemmän ilmaisevuutta kuin kuvaavuutta. Länsimaisen taidemusiikin teosnimistössä on kuitenkin runsaasti viittauksia kuviin (esimerkiksi *Études-tableaux*, *Картинки с выставки*, *Mirois*, *Visions fugitives*, *Kinderszenen*). Säveltäjän itsensä antamasta nimestä voidaan arvella hänen intentionsa musiikin luonteen suhteen, joten kuvamaisuus ei ehkä ole kategorisesti väärä ominaisuus musiikissa.

Tarkastelen muutamia viime vuosikymmenten aikana esitettyjä näkemyksiä musiikillisesta kuvaavuudesta. Ensimmäisen jakson aihe on niin kutsutulle *hearing-in* -ominaisuudelle perustuva näkemys, ja toisessa jaksossa esittelen sellaisia käsityksiä, joiden taustalla on Nelson Goodmanin teoria representaatiosta.

Kuvaavan esittämisen kriteerit ja ”kuulla jossakin”

Katsoessaan figuratiivista maalausta miltei kuka tahansa voi sanoa esityksen sisällöstä jotakin tietämättä sen teosnimeä. Esimerkiksi Gallen-Kallelan maalauksessa *Poika ja varis* (1884) nähdään oitis poika katsomassa varista; maalauksen nimi vahvistaa sen, että tarkoituksena on ollut kuvata poika ja varis. Entä onko tällainen kuvaaminen ja kuvatun tunnistaminen mahdollista musiikissa – jopa ilman teosnimen tai muiden kielellisten viittausten tukea? Tämän kysymyksen pohtimista varten on hyvä ottaa esille piirteitä, joita visuaalisella kuvaavalla esittämisellä on.

Gallen-Kallelan maalauksessa poika ja varis on esitetty realistiseen tapaan, joten esitykset muistuttavat aiheiden luonnollisia vastineita, kunhan teosta katsotaan nimenomaan representaationa eikä vain kehystettynä kankaana. *Muistuttavuudella* tarkoitetaan tässä sitä, että kuvalla ja kuvatulla asialla on yhteisiä ominaisuuksia, joiden perusteella kuvalla on luonnollinen yhteys aiheeseen. Maalauksessa ei silti ole tavoiteltu illuusiota pojan ja variksen läsnäolosta, sillä kangas, värit, viivat ja tausta huomataan niiksi välineiksi, joihin katsojan kokemus perustuu. Katsojan huomio voi samanaikaisesti kohdistua kuvattuun aiheeseen ja kuvaamisen välineisiin, jolloin aihe erottuu ja nähdään taustassaan. Tämä on

näin olla viittaus musiikin ulkopuolelle, jolloin ero ekspressiivisyyden ja representoiavuuden välillä ei ole niin ilmeinen.

maalauksen katsomista *seeing-in* -tavalla, joka on ominainen representaatioiden katsomiselle muun muassa Richard Wollheimin (1980, 213 mukaan⁶⁹).

Havaintokokemukset eivät kuitenkaan ole vain näkö- tai kuulokokemuksissa saatuja aistimuksia (Gombrich 1977, 12). Katsojan mieli ei ole passiivinen, vaan se toimii odotusten sekä havaitsemista ohjaavien sisäistettyjen muotojen ja rakenteiden pohjalta. Kuvaamisessa onkin periaatteita ja *konventioita*, joiden mukainen kuvaaminen tekee esityksestä ymmärrettävän⁷⁰.

Konventiot ovat toiminnan säännönmukaisuuksia: tapoja, joilla asioita yleensä tehdään. Miltei jokainen yhteisössä noudattaa ja uskoo myös muiden noudattavan konventioita, mikä on usein yksittäiselle henkilölle syy toimia samoin. Yksi esimerkki konventiosta on pyrkimys käyttää kielen ilmaisuja totuudenmukaisesti ja vastavuoroisesti vastaanottajan luottamus niiden totuudenmukaisuuteen. Myös kuvaamisen konventiot vaikuttavat tällä tavoin kahdensuuntaisesti, kuten Stephen Daviesin näkemys visuaalisen kuvan *representationaalisesta luonteesta* valaisevasti osoittaa (Davies 1994, 56; Davies 1982, 71). Representationaalisuus määräytyy sen perusteella, mitä katsojat näkevät kuvan esittävän sisäistämiesä kuvaamisen konventioiden ja muistuttavuuden pohjalta. Kuvan representationaalisen luonteen uskotaan paljastavan tekijän intentiot representaation sisällön suhteen, sillä tekijä on tietoinen esitystavan todennäköisistä tulkinnoista. Kuitenkin se, että A on nimenomaan *tarkoitettu* esittämään B:tä, on Daviesin yksi ehto A:lle B:n representaationa (Davies 1994, 53). Useimmiten representationaalinen luonne ja tekijän intentio käyvät yksiin, mutta ne voivat myös erota, kuten sellaisessa kuvassa, jonka katsoja näkee esittävän lumiukkoa talvimaisemassa, mutta jonka

69 Wollheimin *Seeing-in* ja *seeing-as* -erottelusta, ks. alaviite 30 Mikkosen artikkelissa; ks. myös Wollheim 2004, 400.

70 David Novitz (1976) jakaa kuvaamisen konventiot ”sateenvarjokonventioihin” ja ”konventionaalisiin skeemoihin”. Sateenvarjokonventiot ovat niitä kuvaamisen tapoja ja tyyliin vaikuttavia seikkoja, joiden perusteella kuva tunnustetaan esimerkiksi faaroiden Egyptin aikaiseksi tai renessanssia edustavaksi teokseksi (mt., 325). Konventionaaliset skeemat koskevat yksittäisten objektien kuvaamista, esimerkiksi tapoja kuvata ihmiskasvot, lintu, puu ja niin edelleen (mt., 326).

nimi ”Mies lumimyrskyn jälkeen” ilmaisee tekijän intention ja representoidun aiheen.⁷¹

Davies (1994, 53) esittelee visuaaliselle kuvaavalle esittämislle neljä ehtoa, jotka perustuvat representaation katsomisen *seeing-in* -tapaan. Jos musiikkia pidetään kuvaavasti esittävänä, ehtojen tulee Daviesin mukaan toteutua myös musiikissa (emt., 52). Musiikilliset kuvat havaitaan silloin ”kuulla jossakin” -tavalla musiikin antamassa taustassa. Jotta musiikki olisi kuvaavaa, (i) musiikin kokemuksen tulisi muistuttaa kokemusta esitetystä aiheesta, kun musiikkia kuunnellaan musiikillisen kuvaamisen konventioiden pohjalta (*resemblance between perceptual experiences*, muistuttamiseksi); (ii) kuvaavuuden kuuleminen edellyttää näiden konventioiden jonkinasteista tuntemista (*conventions*, konventioehto) (emt., 59, 77). (iii) Musiikissa kuvatun aiheen on erotettava kuvaamisen välineenä olevasta musiikista (*medium/content distinction*, erotettavuusehto), (iv) eikä musiikki voi esittää kuvaavasti mitä tahansa sisältöjä, vaan ainoastaan tarkoituksellisesti kuvattuja sisältöjä (*intention*, intentionaalisuusehto) (emt. 58, 53). Keskityn tässä muistuttamis- ja erotettavuusehtoihin (i, iii).

Muistuttamisedon valossa otollisimpia kuvaamisen kohteita musiikissa ovat äänet ja liike eri ilmentymineen⁷². Edward Lippmanin (1953, 557) mukaan musiikki voi jäljitellä kaikenlaisia kuultavia tapahtumia, ja soittimilla voidaan jäljitellä myös muita soittimia, esimerkiksi viulujen pizzicatoilla luuttua tai kitaraa. Peter Kivy (2002, 184) puolestaan rajoittaa musiikillisen kuvaamisen kohteet juuri äänitapahtumiin: jos musiikki esittää *kuvaavasti* jotakin, niin tämä jokin *kuullaan*. Äänitapahtumia onkin kuvattu musiikissa paljon. Lintujen ääniä kuulemme esimerkiksi joissakin Jean-Philippe Rameaun (1683–1764) ja Ottorino Respighin (1879–1936) teoksissa ja taistelun ääniä joissakin William Byrdin (noin

71 Kuvan representationaalisen luonteen ja tekijän tarkoittaman esityskohteen erottaminen voi olla myös tarkoituksellista ja osa kuvan sisältöä (esim. jotkin pilakuvat).

72 Muistuttavuus ei ole kuvaavuuden riittävä ehto, sillä objektien välinen muistuttavuus on symmetrinen, kun taas kuvaavuus on asymmetrinen suhde. Maalaus voi siis kuvata maisemaa, mutta maisema ei kuvaa maalausta. Fiktiivisten hahmojen kuvissa muistuttavuus vaatii lisätarkastelua, koska hahmot eivät ole olemassa. (Ks. Davies 1994, 61–64.)

1540–1623) teoksissa. Metsä humisee Franz Lisztin *Waldesrauschen*-etydissä (1862), puro solisee Edvard Griegin kappaleessa *Bekken* (1893–1895) ja Charles Ivesin *Central Park in the Dark* (1906) kuvaa öisen kaupungin ääniä. Esitetty asia tunnistettaisiin ehkä muistuttavuuden perusteella, mutta usein kuuntelemista avitetaan teosnimellä tai partituurimerkinnoilla, kuten Pjotr Tšaikovskin teoksessa *Alkusoitto 1812* (vuodelta 1880) sekä Sibeliuksen *Kurkikohtauksessa* (1906).

Voidaan kuitenkin pohtia sitä, mitä musiikissa oikeastaan kuvataan ääniä jäljiteltäessä. Esimerkkinä olkoon Olivier Messiaenin sävellys huilulle ja pianolle, *Le merle noir* (1952). Teosnimi ohjaa kuulijan tunnistamaan sävelistä mustarastaan, mutta kuvaako musiikki itse lintua vai pikemmin linnun laulua, jota huilistin osuus muistuttaa? Daviesin (1994, 91, 96) mukaan lintua tosin voidaan esittää jäljittelemällä sen laulua, sillä äänet identifioidaan usein niiden tyyppillisten aiheuttajien kanssa.

Myöskään erotettavuusehdon toteutuminen ei ole itsestäänselvyys kuvattaessa äänitapahtumia. Kuvattavat äänet saattavat peittää kuvaamisen välineenä olevan musiikin, ja toisaalta ne voivat myös sulautua musiikin rakenteisiin ja aiheiden kehittelyyn. Tällöin kuvaamisen huomaaminen jää musiikissa kuultujen viittausten tuottaman assosiaation varaan, eikä ole ilmeistä, että musiikki on *tietystä aiheesta*, joka kuvataan jostakin näkökulmasta jonkinlaisena. Roger Scruton (1997, 126–128) toteaa näin tapahtuvan muun muassa Beethovenin linnuille *Pastoraalisinfonian* (1808) toisessa osassa.

Musiikissa itsessään oleva liike mahdollistaa muistuttamishdon toteutumisen liiketapahtumien esittämisessä, koska kokemukset musiikillisesta ja toisaalta fyysisestä liikkeestä muistuttavat toisiaan liikkeiden muodon yhtäläisyyksien vuoksi (Lippman 1953, 560). Musiikillisen liikkeen perusta on sellaisissa musiikin ominaisuuksissa kuin esimerkiksi syke, rytmit, nousevat ja laskevat melodiset kulut sekä harmoniset jännitteet ja niiden laukeamiset. Kokemus musiikin liikkeestä voi tuottaa kuulijassa tunteen liikkeestä, mutta myös kehon liikkeitä ja mielikuvia fyysisistä liikkeistä. (Carroll & Moore 2008, 419.) Musiikissa liikettä onkin kuvattu paljon meren aaltoilusta kimalaisen lentoon asti: yksi lukuisista esimerkeistä on Schubertin *Die Forelle* -liedin (1817) piano-osuus, jossa taimenen liikehdintää purossa esitetään liikkeen muotoa mukailevilla analogisilla sävelkuvioidilla.

Toisenlainen rakenteen tai muodon analogiaan perustuva esittämisen laji on ”rakenteellinen representointi” (*structural representation*), joksi Kivy nimittää erityisesti barokkimusiikissa yleistä laulettua tekstin käsitteiden ilmentämistä musiikissa. Tällaisessa representoinnissa musiikkiin liittyvän tekstin käsitettä vastaa musiikissa jokin rakenteellisesti analoginen seikka. (Kivy 2002, 190.) J. S. Bachin urkukoraalissa *Dies sind die heil’gen zehn Gebot* BWV 635 (1713) ja *Johannes-passion* (1724) kuorossa *Wir dürfen niemand töten* on sellaista musiikillisen aiheen merkille pantavaa toistoa, jonka voidaan tulkita tarkoittavan koraalin nimessä mainittuja ja passion tekstiin liittyviä kymmentä käskyä.

Rakenteellinen representointi voisi jäädä huomaamatta ilman musiikkiin liittyvää tekstiä. Kivyn mukaan sellainen esittäminen onkin aina kielellisesti avustettua, mutta ehkä kielen apua tarvitaan yleisemminkin. Kuulemmeko esimerkiksi Sibeliuksen pianokappaleessa *Yksinäinen honka* (1914) nimenomaan puun ja Mikalojus Čiurlioniksen orkesterirunossa *Jūra* (1903–1907) meren? Ilman näitä teosnimiä musiikki jättäisi tilaa kuulla muitakin aiheita, eikä säveltäjän mahdollisesti tarkoittamien aiheiden tunnistettavuus olisi varmaa. Sopiiko kuvaavan esittämisen käsitteeseen kuitenkin se, että kuvattun aiheen tunnistaminen riippuu teosnimestä tai muusta tekstistä?

Myös visuaalisten teosten ymmärtämisessä teosnimet ovat joskus tärkeitä. Davies huomauttaa, että visuaalisesti samanlaisissa mutta erinimissä maalauksissa voidaan nähdä eri ominaisuuksia (Davies 1994, 112). Erityisen kiinnostavia ovat sellaiset abstrahoidut mutta silti kuvaavat maalaukset, joiden nimet saavat katsojan oivaltamaan kuvattun aiheen ja kuvaamisen tavan. Piet Mondrianin *Kukkiva omenapuu* (1912) saattaa teoksen nimeä tietämättömälle katsojalle olla abstrakti teos, mutta nimi saa katsojan löytämään kuvattun aiheen ja ymmärtämään kuvaustavan. Nimi sinänsä ei tosin tee maalauksesta kuvaavasti esittävää, ellei kuvattu aihe ole siinä mitenkään havaittavissa, ei edes nimen avustuksella (emt. 100, 110).

Entä onko sävellyksen nimi samalla tavoin kuuntelijaa ohjaava? Tietysti musiikissakin nimet vaikuttavat siihen, mitä *ominaisuuksia* kuulija musiikissa kokee ja mitä assosiaatioita teos hänessä herättää. (Emt., 111.) Davies kuitenkin painottaa, että musiikkiteoksen nimi ei johda kuvaamisen tavan ja kuvattun asian oivaltamiseen, koska ei ole olemassa vakiintu-

neita tapoja esittää ulkoisen maailman asioita musiikin ominaisuuksilla ja muodoilla (emt., 85, 110).

Daviesin sanoma siis on, että ilman niitä konventioita asian kuvaamiselle, joiden mukaan se yleensä kuvataan ja joiden ansiosta kuva ymmärretään ehkä teosnimettäkin, ei ole myöskään teosnimen avulla ymmärrettävää tapaa kuvata tuo asia. Vaikka Sibeliuksen kappaleessa kuultavat ominaisuudet voivat teosnimen kanssa aiheuttaa kuulijassa mielikuvan yksinäisestä hongasta, sävellyks ei silti ole musiikillinen *kuva*. Daviesin argumentti herättää kuitenkin kysymyksiä: eikö musiikissa ole lainkaan kuvaamisen konventioita, ja ovatko konventiot niin oleellisia kuvaamisessa kuin mitä argumentissa oletetaan?

Musiikki ei ole täysin vailla tapoja esittää asioita. Esimerkiksi musiikin renessanssikaudella alettiin kiinnittää enemmän huomiota musiikin ja kielen yhtäläisyyksiin, ja retoriikan opit alkoivat vaikuttaa musiikisakin. Musiikin säännöissä voitiin nyt tehdä lievennyksiä, jotta laulettu musiikin käsitteet ja tunteet tulisivat paremmin ilmaistuksi. (Lippman 1992, 27.) Syntyi esittämisen sävelkuvioita ja käytäntöjä, joita nykyisin kutsutaan barokin kuvio- ja affektiopeiksi⁷³. Ne koskivat laulettu tekstin käsitteiden ja affektien esittämiseen sopivia sävellajeja ja -kuvioita, tanssirytmeyttä ja muita musiikin piirteitä, joita vähitellen alettiin käyttää myös soitinmusiikissa (Lippman 1953, 564; Harnoncourt 1986, 173, 197–198). Esimerkiksi sävelkuviossa *kyklosis* melodia kiertää samanlaisin aika-arvoin yhden sävelen ympärillä ja tarkoittaa ympäröimistä, sormusta, kruunua tai käärmettä; *katabasis* taas on hitaasti asteittain aleneva liike, jonka merkitys on liittynyt muun muassa nöyryytykseen ja kuolemaan (Benestadt 1994, 117). Ennen tasavireisyyden yleistymistä myös eri sävellajeilla ajateltiin olevan oma luonteensa, vaikkakaan yksimielisyttä niistä ei ollut. Johann Mattheson piti a-mollia kunniallisena, valittavana ja jopa nukuttavana, mutta J. J. Quantz ajatteli sen ilmentävän

73 Thurston Dartin (1964, 294–296) mukaan affekti- ja kuvio-opit vaikuttivat 1500–1700 -luvulla. Alkuvaiheessa opit ilmenivät laulettu tekstin parempana huomioon ottamisena musiikissa. Myöhemmin painotettiin sitä, että musiikin tulee esittää tunnetiloja, affekteja; esitykset olivat sillä tavoin staatistia, että sävellyksen tai sen osan odotettiin olevan vain yhdestä affektista. 1700-luvun alkupuolella alettiin korostaa affektien musiikillisen esittämisen lisäksi myös tunteiden herättämistä kuulijassa.

surua erityisesti hitaissa tempoissa (Forsblom 1994, 113–115)⁷⁴.

Ajatukset musiikin ulkopuolelle viittaavista musiikillisista seikoista eivät kuitenkaan muodostuneet yhtenäiseksi opiksi (emt., 17). Lisäksi ne koskevat vain osaa länsimaisesta musiikista, ja voidaan myös pohtia, ovatko kuvio- ja affektiopit Daviesin konventioehdon mukaisia *kuvaavan* esittämisen konventioita vai onko niissä pikemminkin kyse kielellisten ilmaisujen omaisista symboleista eri asioille – ainakin nykykuuntelijan kannalta.

Kuvaamisen tavat vaikuttavat siihen, mitä kuvan koetaan muistuttavan ja esittävän, mutta konventioehdon rinnalle ja ohikin voi nostaa muistuttamishdon. Kahden objektin välinen muistuttavuus refleksiivisenä ja symmetrisenä suhteena ei sinänsä ole representointia. Jokainen objekti muistuttaa itseään, mikä on muistuttavuuden refleksiivisyyttä; muistuttavuuden symmetrisyys merkitsee, että yhden objektin ollessa toisen kaltainen näin on myös toisin päin. Vaikkapa tulitikkurasian tikut muistuttavat toisiaan, mutta ne eivät silti representoi toisiaan. Muistuttavuus ei näet tuota representoinnissa olennaista viittausta esitettävään asiaan, kuten Nelson Goodman (1976, 5) huomauttaa. Tästä huolimatta viime vuosina on painotettu intuitiivisestikin tärkeää muistuttavuuden osuutta representaation sisällön ymmärtämisessä⁷⁵.

Jos viime kädessä juuri muistuttavuus on tärkeää kuvattavan asian välittyemisessä, voimme katsoa aiempaa esimerkkiä abstrahoidusta, mutta silti kuvaavasta maalauksesta uudestaan. Jos Mondrianin *Kukkiva omenapuu* vaikuttaa abstraktilta nimeä tietämättömälle ja jos nimen tietäminen saa katsojan näkemään siinä omenapuun, perustuuko tämä väistämättä aiemmista konventioista poikkeavan uuden maalaustavan huomaimiseen? Yksinkertaisempi selitys on katsojan kokemana muistuttavuus nimessä annetun aiheen ja maalauksessa nähdyn esityksen välillä. Tässä tapauksessa muistuttavuus koskee vain joitakin seikkoja – kukkien väriä, rungon, latvan ja oksien muotoa – mutta se on kuitenkin huomattavissa.

74 Johann Mattheson (1681–1764) oli saksalainen musiikkiteoreetikko, säveltäjä ja diplomaatti. J. J. Quantz (1697–1773) oli saksalainen huilisti ja säveltäjä.

75 Ks. esim. Blumson 2009, joka argumentoi H. P. Gricen kielen puhujamerkitystä koskevan teorian pohjalta, että muistuttaminen ei ole satunnaista kuvien representoivuudelle.

Kuvaavasta esittävydestä kuvailuun

Entä voiko sävellyksen *Yksinäinen honka* kuuntelija havaita nimetyn aiheen samaan tapaan kuin Mondrianin maalauksen katsoja? Teosnimen tietävä kuulija voi kokea pianistin soittamissa verkkaisissa soinnuissa hongan jyllän pystysuoruuden sekä pääosin sekunti-intervallein liikkuvan melodian karuudessa tyhjyyden ja yksinäisyyden. Eikö kuuntelijakin voi ”löytää” nimetyn aiheen?

Ehdotukseni mahdollinen kriitikko osoittaa luultavasti ainakin kaksi eroa Mondrianin ja Sibeliuksen teosten kokemisissa. Ensinnäkin maalauksessa *nähdään* ominaisuuksia, jotka myös todellisessa puussa *nähtäisiin*, kun taas Sibeliuksen kappaleessa pitäisi *kuulla* sellaisia piirteitä, jotka luonnon puissa *nähdään*⁷⁶. Sellaiset musiikissa toisinaan koetut ominaisuudet, jotka ovat ensisijaisesti visuaalisia, liittyvät laajempaan kysymykseen musiikissa kuultavista ei-musiikillisista ominaisuuksista: Mihin perustuu musiikin kuvailu vaikkapa melankoliseksi, valoisaksi, kimaltelevaksi, synkäksi tai kiivaaksi? Lippman selittää asiaa sellaisilla reaktioilla, jotka perustuvat psykologisiin ja fysiologisiin yhteyksiin kuulon ja näön tai kuulon ja kosketuksen välillä (Lippman 1953, 561–562)⁷⁷. Kyseessä voi olla *synesthesia* eli ”yhdessä aistiminen”: yhdellä aistilla saatu ärsyke aiheuttaa aistimuksen toisen aistin alalta, esimerkiksi tietty ääni tuottaa näköhavainnon tietystä väristä. Aito synesthesia on todentuntuinen ja pysyvä aistien välinen yhteys, joka ei ole tahdonalainen (Cytowic 2002, 67–68). On kuitenkin myös metaforista synesthesiaa, joka on tahdonalaista, eri aistimusten analogioihin perustuvaa kokemista ja sen kuvailua. Kathleen Higgins huomauttaa, että musiikkia kuvailtaessa musiikki assosioidaan monenlaisiin aistimuksiin, myös tuoksuihin ja makuihin. Tämä vahvistaa osaltaan sitä oletusta, että aistit eivät ilmeisesti toimi täysin erillisesti. Kuulolla, tuntoaistilla ja liikkeen aistimisella on mahdollisesti evoluutioperäinen yhteys, mutta kaikki aistit ovat jossain määrin yhteydessä toisiinsa (Higgins 2011, 485). Yksi metaforisen synesthesian kokemuksia

76 Vastaavasti maalauksessa voi kuvata ääniä vain epäsuorasti niiden visuaalisten aiheuttajien tai niiden aiheuttamien nähtävien reaktioiden avulla.

77 Emotionaalisten ominaisuuksien osalta, ks. myös Packalén 2008. Yleisemmin *amodaalisesta* eli aistien rajat ylittävästä havaitsemisesta, ks. Stern 1985, 50–51; Rechartd 1991, 21–23; Cytowic 2002.

mahdollisesti aiheuttava teos on Debussyn *Reflets dans l'eau* (ensimmäisestä *Images*-sarjasta): kuuntelija saattaa paitsi nähdä veden heijastuksia myös tuntea ihollaan veden ja sen viileyden.

Toinen kuvaamisen käsitteen kannalta merkittävä ero Mondrianin ja Sibeliuksen teosten välillä on, että maalauksessa voidaan nähdä ominaisuuksien lisäksi olio, jolla nuo ominaisuudet ovat, mutta musiikissa kuullaan lähinnä vain ominaisuuksia. Onko pelkästään musiikin keinoin edes mahdollista esittää subjekteja, joilla musiikissa koetut ominaisuudet ovat⁷⁸? Tällaisia musiikin subjekteja voisivat olla ilman kielen apua tunnistettavat ääni- ja liiketapahtumat, kuten kurjen ääntely ja myrskyvän meren aaltoilu. Toinen ehdokas musiikissa koettujen ominaisuuksien kantajaksi on musiikillinen johtoaihe. Johtoaiheet ovat musiikillisia olioita, jotka vaikkapa oopperassa ilmentävät draaman henkilöitä, esineitä, abstraktioita tai tunnetiloja. (Harri 2005, 41.) Esimerkiksi Richard Wagnerin *Parsifal*-oopperassa (1882) on useita johtoaiheita, muun muassa ehtoollisen ja Graalin johtoaiheet. Johtoaiheen merkitys on kuitenkin siinä määrin sidoksissa draaman sisältöön ja tekstiin, että se ei puhtaasti musiikin keinoin esitä yksilöä tai asiaa.

Musiikissa on siis suhteellisen vähän kuulemalla tunnistettavia subjekteja. Vaikka musiikissa koetaan monenlaisia ominaisuuksia, nuo kokemukset eivät täytä edellä mainittua kuvaamisen muistuttamiseksi: missä on esimerkiksi se kaihoisuuden ominaisuus, johon musiikissa koetua kaihoisuutta verrataan ja jota musiikki muistuttaa? ”Kuulla jossakin”-teorian sijaan musiikillista kuvaavuutta voidaan kuitenkin pohtia toisenlaisesta lähtökohdasta. Goodman (1976) pitää kuvaavasti esittäviä teoksia kielellisten ilmaisujen omaisina symboleina. Tässä teoriassa representaation eli symbolin ja merkityksen suhde määräytyy muistuttavuuden sijaan sen symbolisysteemin syntaktisista ja semanttisista ominaisuuksista, johon symboli kuuluu (emt., 226). Goodmanin mukaan tavallisesta musiikkinotaatiosta määrittävä teoksen esitys ei ole representoiva⁷⁹. Hänen teoriansa pohjalta on kuitenkin esitetty näkemyksiä, jotka laajen-

78 Tässä ei tarkoiteta sellaisia musiikin yksiköitä kuin aihe, säe tai teema, jotka kuuluvat musiikkiin representoinnin välineenä, vaan musiikin (mahdollisesti) representoiman sisällön yksilöitä.

79 Näin on siksi, että tällaisen musiikkinotaation määrittämät esitykset eivät kuulu *tiheisiin* symbolisysteemeihin, ks. Goodman 1976, 232.

tavat näkökulmaa musiikilliseen esittävyYTEEN. Menemättä yksityiskoh-
taisemmin tähän teoriaan tarkastelen lyhyesti sitä Goodman-vaikutteista
ajatusta, että musiikki on pikemminkin *kuvailevaa* kuin kuvaavasti esi-
tävää.

Goodman rinnastaa kuvat usein kielen ilmaisuihin, missä hän ei John
G. Bennettin mukaan täysin onnistu. Esimerkiksi lauseessa ”Tuo talo on
punainen” predikatiivi ”punainen” kuvailee subjektia ”tuo talo”, ja lause
voi olla tosi tai epätosi. Bennett huomauttaa, että toisin kuin kielen väite-
lauseet, kuvat sinänsä eivät ole totuusarvoisia. Kuva voi kuitenkin olla *osa*
jotakin sellaista, mikä on tosi tai epätosi. (Bennett 1974, 259.) Kuva ja
teosnimi voivat yhdessä muodostaa totuusarvoisen kokonaisuuden, jossa
kuva on *kuvaileva* symboli, jonkinlainen predikatiivi. Kuva Napoleonista
hevosen selässä on kuvailu sellaisessa todessa tai epätodessa ilmaisussa,
jonka subjekti ilmaistaan kuvan otsikossa ”Napoleon Bonaparte” (emt.,
263). Totuusarvo ei tietenkään ole ainoa katsojaa kiinnostava seikka,
mutta representaatioksi jostakin asiasta kuvan tekee se, että kuva on osa
eräänlaista väitelausesta tuosta asiasta (emt., 267).

Jenefer Robinson soveltaa Bennettin ajatuksia musiikkiin (Robin-
son 1987; ks. myös Robinson 1981). Kritiikkinä Goodmanin teorialle
Robinson huomauttaa, että muistuttavuutta kuvan ja kuvatun asian
välillä ei voi poistaa kuvaavan esittämisen käsitteestä. Näin on muun
muassa siksi, että kuvia koskevien intuitioittemme mukaan kuvat eivät
ole sellaisia puhtaasti konventionaalisia merkkejä maailman asioille kuin
valtaosa kielen sanoista on (Robinson 1987, 171). Teosnimi ei myöskään
yksin määritä teoksessa esitettyä asiaa, vaan nimi osoittaa sen, mitä teok-
sessa mahdollisesti havaittavista asioista teos esittää (emt., 176).

Kuvaavan representoivuuden käsitteeseen tulee siis sisältyä *seeing-in* tai
hearing-in -havaitsemisen mukainen ehto. Visuaalisissa teoksissa se usein
toteutuu, mutta musiikissa vastaava *hearing-in* -ominaisuus toteutuu har-
voin: lukuun ottamatta käen kukunnan kaltaisia tapahtumia ja niiden
subjekteja musiikista sellaisenaan ei juuri eroteta yksilöitä (emt., 184–
186). Musiikki ei siis ole kuvaavasti esittävää. Mutta kuten Bennett pitää
visuaalisia kuvia kuvailuina teosnimissä esitetyille asioille, myös Robin-
son sanoo musiikin voivan olla osa sellaista *kuvailevaa lausetta*, jonka sub-
jekti annetaan teosnimen tai muiden kielellisten ilmaisujen avulla (emt.,
180). Esimerkiksi Debussyn preludi *Pellavattukkainen tyttö* (*La Fille aux*

Cheveux de Lin, 1909–1910) on musiikillinen kuvailu preludin nimen osoittamasta aiheesta. Tämä sävellys ei silti ole kuvaavasti esittävä, koska musiikissa ei kuulla itse tyttöä, siis preludin subjektia.

Kuvia ja mielikuvia

Olen esitellyt artikkelissani ajatuksia kuvaavasta esittävydestä. Näiden näkemysten perusteella kuvaavasti esittävän teoksen aihe on havaittavissa ja erotettavissa kuvaamisen välineestä tai materiasta. Kuva ei myöskään jää vain vihjaukseksi aiheesta, vaan kuvan aihe esitetään kuulijalle tai katsojalle *jonkinlaisena*. Kuvaavasti esittävässä teoksessa voi näin ollen havaita välineestä erottuvia entiteettejä ominaisuuksineen ja suhteineen.

Musiikissa sellaisiksi entiteeteiksi soveltuvat lähinnä jotkin äänitapahumat. Kuvaavan esittämisen kriteerien mukaisia kuvia on siis musiikissa suhteellisen vähän, vaikkakin rakenteellinen representaatio ja kielellisillä viitteillä annettujen aiheiden kuvailu ovat musiikissa yleisiä.

Jos kuitenkin voisimme kysyä vaikkapa Robert Schumannilta (1810–1856) hänen ajatuksiaan musiikin ja kuvan suhteesta, hän saattaisi toistaa aikoinaan esittämänsä sanat: ”maalari muuttaa runon kuvaksi, muusikko asettaa maalauksen säveliksi. – Yhden taiteenlajin estetiikka on sama kuin toisen; vain materiaali on erilainen” (Schumann 1998, 4).

Schumann ei siis epäilisi kuvan muutettavuutta säveliksi ja luultavasti hän uskoisi musiikin mahdollisuuteen olla kuva. Schumannin sanoissa saattaa tosin heijastua se romantiikan kaudelle ominainen ajatus, että eri taiteiden välillä on vahva yhteys – minkä myös humisevan metsän säveltänyt Franz Liszt olisi jakanut. Aikakausi ei silti riitä selittämään kuvan ja musiikin yhteyttä, koska teosnimien perusteella musiikissa on tavoiteltu kuvia sekä ennen romantiikkaa että sen jälkeen.

Musiikintekijöiden ja toisaalta musiikinfilosofien ajatukset ”kuvamaisuudesta” vaikuttavat ristiriitaisilta. Tämä saattaa kuitenkin olla näennäistä – puhuvatko he samasta käsitteestä? Musiikin filosofiassa kuvan käsitettä usein eksplikoidaan, mutta ei yleensä silloin, kun säveltäjä viittaa kuvamaisuuteen teoksen nimessä. Voimmekin miettiä, onko musiikin kuvia tarkasteltava Daviesin esittelemien kuvaavan esittämisen ehtojen pohjalta. Vai olisiko musiikin tapauksessa otollisempi se artikkelin

alkupuolella mainittu kuvakäsitys, jossa korostetaan kuvan aikaansaamia *mielikuvia* jostakin sellaisesta, mitä kuva ei itsessään ole? Musiikin varsinainen vahvuus on nähdäkseni juuri siinä, miten musiikki sinänsä, ilman kielen antamia kytkentöjä johonkin asiaan, voi herättää vivahteikkaita mielikuvia, jopa sellaisia, joita emme osaa ilmaista sanoin, vaikka mielesämme ne tunnistamme ja ymmärrämme.

Artikkelini alun viulusionaatti – se on Beethovenin F-duurisonaatti, se, jota *Kevätsonaatiksi* kutsutaan. Nimitys ei ilmeisesti ole Beethovenin antama, mutta ehkä joku on joskus kuullut sävelissä keväisiä mielikuvia.

Lähteet

- Aristoteles (1991). *Politiikka*. Teoksessa *Teokset VIII*. Suom. A. M. Anttila. Helsinki: Gaudeamus.
- Avison, C. (1986/1752). *An Essay on Musical Expression* (osia). Teoksessa E. A. Lippman (toim.) *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. Vol. 1. New York: Pendragon Press, 185–200.
- Batteux, C. (2009). *Kaunotaiteja yhdistävästä periaatteesta* (Les Beaux arts réduits à un même principe, 1746). Suom. A. Nylén. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Helsinki: Gaudeamus, 251–253.
- Benestadt, F. (1994). *Musik och tanke*. (Musikk og tanke, 1978.) Käänt. N. L. Wallin. Lund: Studentlitteratur.
- Bennett, J. (1974). Depiction and Convention. *Monist* 58 (1), 255–268.
- Blumson, B. (2009). Defining Depiction. *British Journal of Aesthetics* 49 (2), 143–157.
- Carroll, N. & Moore, M. (2008). Feeling Movement: Music and Dance. *Revue internationale de philosophie* 4/2008 (No. 246), 413–435. Internet: www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2008-4-page-413.htm.
- Cytowic, R. E. (2002). *Synesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge: MIT Press.
- Dart, T. (1964). *Musikalisk praxis: från senmedeltid till wienklassicism*. (The Interpretation of Music, 1954.) Toim. I. Bengtsson. Stockholm: Natur och kultur.
- Davies, S. (1982). The Aesthetic Relevance of Authors' and Painters' Intentions. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41 (1), 65–76.
- Davies, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- Eldridge, R. (2003). *An Introduction to the Philosophy of Art*. Cambridge: Cam-

- bridge University Press.
- Forsblom, E. (1994). *Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Gombrich, E. (1977). *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Harnoncourt, N. (1986). *Puhuva musiikki: johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. (Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis, 1983.) Suom. H. Taanila. Helsinki: Otava.
- Harri, J. (2005). Parsifalin johtoaiheet. *Wagneriaani* 25 (1) 2005, 40–46.
- Higgins, K. M. (2011). Visual Music and Synesthesia. Teoksessa T. Gracyk & A. Kania (toim.) *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. London: Routledge, 480–491.
- Kivy, P. (1997). *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Lippman, E. A. (1953). Symbolism in Music. *The Musical Quarterly* 39 (4), 554–575.
- Lippman, E. A. (1992). *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Morellet, A. (1986/1771). *De l'Expression en musique et de l'imitation dans les arts*. Käänt. E. A. Lippman. Teoksessa E. A. Lippman (toim.) *Musical Aesthetics: A Historical Reader*. New York: Pendragon Press, 269–284.
- Novitz, D. (1976). Conventions and the Growth of Pictorial Style. *British Journal of Aesthetics*, 16 (4), 324–337.
- Packalén, E. (2008). Musiikki ja ekspressiivisyys. Teoksessa E. Huovinen & J. Kuitunen (toim.) *Johdatus musiikkifilosofiaan*. Tampere: Vastapaino, 32–67.
- Platon (1981). *Valtio*. Teoksessa *Teokset IV*. Suom. M. Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Platon (1982). *Sofisti*. Teoksessa *Teokset V*. Suom. M. Itkonen-Kaila, A. M. Anttila & M. Tyni. Helsinki: Otava.
- Rechardt, E. (1991). Minuuden kokeminen musiikissa. *Musiikkitiede* 2 (1), 19–33.
- Robinson, J. (1981). Representation in Music and Painting. *Philosophy* 56 (2), 408–413.
- Robinson, J. (1987). Music as a Representational Art. Teoksessa P. Alperson (toim.) *What Is Music?* Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 165–192.

- Schumann, R. (1998/1839). *Arabeske op. 18, Blumenstück op. 19, Vorwort*. Toim. J. Draheim. Wien: Schott/Universal Edition.
- Scruton, R. (1983). *The Aesthetic Understanding*. Manchester: Carcanet Press.
- Scruton, R. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books.
- Sörbom, G. (1994). Aristotle on Music as Representation. Teoksessa P. Alperson (toim.) *Musical Worlds. New Directions in the Philosophy of Music*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 37–46.
- Sörbom, G. (2002). The Classical Concept of Mimesis. Teoksessa P. Smith & C. Wilde (toim.) *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell, 19–28.
- Tatarkiewicz, W. (1980). *A History of Six Ideas*. (Dzieje sześciu pojęć, 1975.) Käänt. C. Kasperek. Nijhoff, The Hague.
- Tormey, A. (1971). *The Concept of Expression*. Princeton: Princeton University Press.
- Wollheim, R. (1980). *Art and Its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wollheim, R. (2004/1998). On Pictorial Representation. Teoksessa P. Lamarque & S. H. Olsen (toim.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. Malden: Blackwell, 396–406.

Ismo Pohjantammi

Mimesis politiikassa

Politiikan tutkimuksessa mimesis-käsitettä on käytetty lähinnä tutkit-
taessa poliittista edustusta. Mimeettisen edustuksen on katsottu tar-
koittavan edustettavien näkemyksiä jäljittelevää epäpoliittista tai popu-
listista toimintaa, koska edustajilta on edellytetty vapaata harkintavaltaa.
Poliitikko tulkitsee, mikä parlamentissa on poliittisesti mahdollista. Frank
Ankersmit on verrannut poliitikon tulkintaa taiteilijan esteettiseen tul-
kintaan, joka ei toista kohdetta vaan tulkitsee sitä ja esittää näkökulman
käsittämiinsä realiteetteihin. ”Mimeettinen edustus” on yleisemminkin
nähty poliittisen edustuksen vastakäsitteeksi tai rajakäsitteeksi, jonka
suhteen tuodaan esille poliittisen edustuksen erityispiirteitä. (Ankersmit
1996, 44–51; Urbinati 2006, 46–51, 97, 134–137.) Populistista poli-
tiikkaa voi tulkita myös mimeettisen ja esteettisen edustuksen tasapainoi-
luna. Poliitikkohan esittää kansalle, mitä äänestäjät voivat kansan tahtona
kannattaa (Laclau 2006, 108–109). Myös ryhmien poliittisen identiteet-
tin muodostukseen voi sisältyä mimeettisiä, kokemusten jakamiseen ja
samana toisille esittämiseen perustuvia vaiheita, jotka voimaannuttavat
yhteisöä sisäisesti. Edustuksellisessa politiikassa asian julkituonti on vain
osa päätöksenteon valmistelua, päätöksenteon tilanteissa mimeettinen ja
esteettinen tulkinta näyttävät toistensa vastakäsitteiltä.

Edustajien mandaatti: edustajan ja edustettavan etäisyys

Hannah Pitkin (1967, 8–9) on esittänyt edustuskonseptin paradoksina, että edustus on jonkin alkuperäisen ilmaisun uudelleen esittämisen (*representation*) mielessä mahdotonta, koska uudelleen esitettävää, ikään kuin alkuperäistä edustettavien tahtoa tai mielipidettä, ei sellaisenaan ja yhtenä ole olemassa. Täten mimeettinen, jotain jäljittelevä edustuskäsite näyttäisi olevan mahdoton konsepti selvittämään, mistä edustussuhteessa ja kansan edustamisessa on kyse. Edustajan suora suhde tiettyihin edustettaviin ei ehkä olekaan oikea tapa lähestyä edustusta edes suhdekäsitteenä. Pitkin, Ankersmit ja Nadia Urbinati ovat tarkastelleet edustusta myös toiminta- ja rakennekäsitteenä ja näiden pohjalta arvioineet, mitä edustajien suhde edustettaviin voisi tarkoittaa. Edustuksellisella toiminnalla voidaan selvittää edustajan vastuuta poliittikkona ja kansanedustajana. Edustuksen instituutiot ja vaalit ovat osa poliittisen yhteisön toimintaa ja tarkasteltavissa valtion (Ankersmit) tai poliittisen itsehallinnon tekijänä (Urbinati). Edustus on saanut erilaisen merkityksen erilaisissa hallitsemisen järjestelmissä. Toisaalta yhden järjestelmän osalta sitä voidaan tarkastella erilaisten poliittisten arvojen ja tavoitteiden taikka realiteettien tuottajana. Edustajan ja edustettavan suhde on osa poliittista yhteisöä, ja kaikki nämä komponentit ovat tulkinnanvaraisia.

Edustajan asema perustuu valtuuteen, mandaattiin, jonka hän saa toimiakseen poliittisen edustuksen instituutioissa ja jonka myötä hänelle syntyy poliittista vastuuta yhteisön asioista. Vastuuta voidaan tulkita käyttäen Ranskan vallankumouksen ajalta peräisin olevaa edustajien vapaan ja sidotun mandaatin erottelua⁸⁰. Vapaa mandaatti kiteytti edustajan poliittisen vapauden toimia parlamentissa kansakunnan edustajana erotuksena säätyedustuksesta. Kun edustaja ja edustettava jakoivat saman säädyn identiteetin, edustajien odotettiin toimivan säädyn tapojen ja säätykokousten tahdon mukaisella tavalla. Edustajat käsitettiin yleisesti säädyn ja paikallisten säätyläisten oman asian puolestapuhujiksi ja asianajajiksi. Valitusten ja toiveiden välittäminen on yleisesti kuulunut säätyedustajien tehtäviin (Baker 1987, 470–472; Renvall 1962, 155–157). *Advocatuksen* suomenkieliset vastineet ”asianajaja” ja ”edeswastaja”

80 V. 1791 konstituutio, teoksessa *Les Constitutions* 1970.

Florinuksen v. 1678 sanakirjassa ovat myös ensimmäisiä suomenkielisiä säätyedustajia kuvaavia sanoja 1700-luvulla vakiintuneen ”edusmiehen” rinnalla⁸¹. Asianajaksi käsitetty edustus on saanut edustuksen historiaa tutkineen Urbinatin tulkitsemaan asianajajan metaforaa uudelleen edustajan tehtävää arvioidessaan. Hän purkaa asianajajan sidosta asiakkaaseen ja tuo vapaan mandaatin lisäksi esille edustajan yleisen poliittisen vastuun edustettaville (Urbinati 2006, 128–134). Ankersmit taas korostaa jakoa vapaan ja sidotun eli mimeettisen mandaatin välillä ja poliitikon vastuuta vapaan mandaatin haltijana (Ankersmit 1996, 28–36).

Suhde edustajien ja edustettavien välillä muuttui kansalaisten poliittisten ja yhteiskunnallisten oikeuksien vähittäisten muutosten ja parlamentti uudistusten myötä. Ilmaisunvapautta ja vaaleja koskeneet säädökset, lehdistön merkityksen kasvu ja parlamentin poliittisten ryhmittymien ja puolueiden toiminta ja elinkeinovapaudet tuottivat uudenlaista poliittista julkisuutta, jota edustajat ja edustettavat tulkitsivat ja jossa he toimivat (esim. John Stuart Mill (1861) ja Jürgen Habermas (1962)). Poliittista julkisuutta on eritelty sekä edustuksellisen politiikan ongelmien lähteenä (esim. Ankersmit 1996; Manin 1997) että edustuksen mahdollistajana (Urbinati 2006).

Ankersmit on pelkistänyt poliittisen julkisuuden kansalaisten mielipiteiden välityksen areenaksi, joka luo pulmia, koska mielipiteisiin tarttuessaan poliitikot asemoituvat liian lähelle kansalaisten yhteiskuntaa ja menettävät näin kyvyn reflektoida politiikan instituutioiden ja yhteiskunnan välisiä suhteita. Edustajien ja edustettavien etäisyys on käsiteltävä edustuksellisen demokratian luomaksi mahdollisuudeksi kummallakin reflektoida yhteisöä ja tehdä päätöksiä edustajana ja äänestäjänä. (Ankersmit 1996, 49–56, 84–85, 244, 303–305, 355) Edustaja ei voi ryhtyä jäljittelemään julkisuutta ja kansalaisten mielipiteitä, vaan edellyttää poliittista toimintaa, ratkaisujen hakua politiikan instituutioissa. Demokratiassa edustajien tulisi siten Ankersmitin (emt., 304–305) mielestä toimia julkisuuden satunnaisesta ”intellektuaalisesta pölystä” riippumatta.

Toisaalta poliitikon tehtävänä on toimia myös julkisuudessa ja osata omalla tyyllillään mukautua ”massoille esiintymisen aikakauteen” (emt., 57, 62–63, 157–159, 362–369). Poliitikoiden ja puolueiden on tärkeä kyetä tuomaan esille oma linjansa. Yhteen asiaan kiinnittyvät puolueet

81 *Advocatuksen* selitys Florinus 1678, ks. Pohjantammi 2003.

kaventavat itse valmiutta toimia poliittisesti yhteisön päättäjänä, kun taas yleisten arvojen pohjalta suuntaviivoja vetävät puolueet ja poliitikot voivat toimia joustavammin tilanteita tulkiten. He voivat tehdä politiikan vaihtoehdot laajemmin kansalaisten tunnistettavaksi ja tulkittavaksi kuin yhden selkeän mutta kapean asian esittäjät.

Edustajan ja edustettavan etäisyyttä tulkitsessaan Ankersmit rinnastaa-kin poliitikon moderniin taiteilijaan. Molempien tavoitteena on kohteen jäljittelyn sijaan esittää tulkinta siitä, mikä asia vaatii esittämistä tai päätöksentekoa. Poliitikoiden tehtävänä olisi taiteilijoiden tavoin antaa tyyliinsä ilmentää tulkinnallista tilannetajua ja tapaa priorisoida ydinasioita. Poliitikko on tilanteen tulkitsija ja tarinankertoja, joka ei edustuksellisessa toiminnassaan jäljittele edustettavia, vaan korkeintaan tulkitsee heidän tilanteitaan, mutta poliitikon tarinan ydintä on tulkinta ajankohtaisista tehtävistä⁸². Poliitikoiden toiminta alkaa politiikan instituutioissa, joissa hän omaksuu tilanteiden tulkitsijan, päättäjän ja rektorin roolit. Kansalaisten rooli on toimia vaaleissa tuomarina ja äänestäjänä, ei muutoin dialogin kumppanina. Kansalaisten roolina olisi aristokraattisen ajattelutavan mukaisesti valita valtion instituutioihin parhaat päättäjät. Kansan mielipide välittyisi siten eliitin valinnassa eikä mielipiteinä (emt., 50, 160–161, 348–353).

Ankersmit tulkitseekin edustajien ja edustettavien etäisyyttä lähtien Machiavellin muotoilemasta hallitsevien ja hallittujen välisestä jaotellusta ja hallitsevien ja harvojen suhteista (emt., xiv, 85, 118–120, 170–174, 348–352). Poliitikon on tunnistettava etäisyydet kansaan ja toisiin toimijoihin voidakseen toimia valtiossa ja siten suhteessa edustettaviin sekä suhteessa muiden poliitikoiden, byrokratian ja eliittien eri asemista käsin esittämiin tulkintoihin realiteeteista. Machiavellistinen ymmärrys politiikasta avaa näkökulman tulkita edustuksellisen poliittisen toiminnan mahdollisuutta myös moderneissa demokratioissa. Toimijoiden välisten etäisyyksien ja erityispiirteiden tulkinta on poliitikon keino ottaa toiminta edes osittain omiin käsiin, ja siten esteettinen näkökulma vapauttaa mimeettisistä sidoksista.

82 Tavallaan Ankersmit siirtää Platonin *Valtiossa* (III kirja, 392 d, 393–4) esittämän jaon jäljittelevän esityksen ja tarinan kertomisen välillä modernin politiikan kentälle, jossa se saa vahvasti erottelevan merkityksen ja mimeettinen on siten nähtävissä esteettisen tulkinnan vastakäsitteeksi.

Puolueet, jotka toistavat äänestäjien näkemyksiä, eivät toimi edustuksellisen politiikan puolueina, koska niiden tulisi Ankersmitin mukaan käsittää asemansa osana valtiollista vallankäyttöä ja kyetä esittämään selkeitä tulkintoja poliittisesta tilanteesta. Puolueiden toiminta kansalaisyhteiskunnan yhdistyksinä näyttää tekevän puolueille vaikeaksi tunnistaa itsenäistä rooliaan valtiollisessa politiikassa. (Ankersmit 1996, 57, 62–63, 370.) Esteettisen poliittisen edustuksen idea on siten tuoda esille poliittikon vastuu poliittisen toimintagenren ja politiikan instituutioiden toimintakyvyn ylläpitämisestä.

Ankersmit kritisoi aiheellisesti mielipidetiedusteluja palvovaa puoluepolitiikkaa ja journalismia, koska puolueet siten itse rajoittavat poliittista harkintatilaansa. Mutta hän näkee kaikki politikoiden ja kansalaisyhteiskunnan yhteydet sekä poliittisen julkisuuden seuraamisen merkiksi mimeettisestä ja väärästä politiikasta. On nähtävissä tietty analogia Rousseauin (1918, 61, 170) näkemykseen, että kansalaisten tulee voida itsenäisesti, muiden kansalaisten häiritsemättä harkita, mitä yleistähtö kussakin asiassa tarkoittaa. Tosin yleistahdon sijaan on kyse edustuksellisen poliittisen eliitin tahdonmuodostuksen ja kamppailun tilasta, joka tulisi erottaa poliittisesta julkisuudesta. Vaaleissa kansalaiset osallistuvat eliittien väliseen kamppailuun.

Hallitsevien ja hallittujen jako ei Ankersmitin teoksessa ole vain empiirisessä tutkimuksessa käytettävä käsitteellinen työkalu, vaan yleisesti valtion ja kansalaisyhteiskunnan suhteita sekä edustajien ja edustettavien suhteita normittava, aristokraattista momenttia demokratiassa korostava metafora. Urbinati tulkitsee vaaleissa tapahtuvaa kansan kahdentumista edustajiksi ja edustettaviksi sekä aristokratian että kansalaisten itsehallinnon yrityksen mahdollistajana ja korostaa jälkimmäisen tavoittelua ja siksi edustajien vastuuta kansalaisyhteiskuntaan nähden. Ankersmitin (1996, 347–351) mukaan edustuksellista demokratia ei voi tulkita kansalaisten itsehallinnon metaforalla, koska kansa ei ole kykenevä arvioimaan yhteisön tilaa ja siten itsehallintoon.

Valtuutus edustettavalta kansalta ja edustajan vastuu kansalaisille

Myös Urbinati tarkastelee edustajan ja edustettavien välistä etäisyyttä lähtökohtana demokratian tulkinnalle. Hän tarkastelee poliittista edustusuhdetta osana poliittisen yhteisön rakennetta, jossa kansalaisten poliittisen itsehallinnon yritys käy mahdolliseksi (Urbinati 2006, 37, 135–136; Urbinati & Warren 2008, 395, 402). Edustuksellisen hallitustavan ajatukseen (*representative government*) sisältyy idea poliittisen itsehallinto-yrityksen mahdollisuudesta myös laajoissa yhteisöissä. Poliittisen (kontra monarkkisen tai byrokraattisen) hallitusvallan lisäksi tämä tarkoittaa, että edustajilla on vastuuta yleisesti kansalaisten poliittisen itsehallinnon toteutumisesta ja lisäksi politiikastaan edustettaville kansalaisille (Urbinati 2006, 45, 136–137).

Urbinati tukeutuu republikaaniseen ajatteluun, jossa yhdistetään machiavellistinen realistinen käsitys toimijoiden etäisyydestä ja toisaalta vastuu edustuksellisesta toiminnasta kansalaisille, jotta edustaja voisi sanoa edustavansa kansalaisia itsehallinnon yrityksessä. Siten edustusuhde ja suhde kansalaisyhteiskuntaan sekä poliittiseen julkisuuteen on keskeinen osa edustuksellista demokratiaa. Mimeettisen edustuksen käsitettä hän käyttää rajakäsittienä selvittääkseen edustussuhteen luonnetta ja etenkin edustajien, poliittisen julkisuuden ja edustettavien suhteita ja edustajien poliittista asemaa ja tehtävää. Poliitikon tehtävä käy mahdolltomaksi, jos politiikka toimintana alkaa suoraan kansan kielestä käsin. (Emt., 49–51, 134.) Eikä mimeettinen toimija saisi yhteisöä toimimaan itsehallinnollisesti, vaan se toimisi itsevaltaisesti.

J. S. Millin ja Alexis Tocqwillen tavoin Urbinati (emt., 224–226) pitää poliittista julkisuutta modernin edustuksellisen poliittisen demokratian osana. Poliittinen julkisuus on J.S. Millin mukaan edustajille tärkeä areena tunnistaa, miten toimia parlamentissa. Lisäksi edustajien tulisi myös itse argumentoida julkisesti ja ohjata yleistä mielipidettä ja ilmapiiriä seuraavia vaaleja silmällä pitäen (Mill 1991, 380–382; Urbinati 2002, 45; Urbinati 2006, 20–29). Äänestäjien kannalta poliittinen julkisuus tekee mahdolliseksi valita luotettavaksi ja eteväksi nähty ehdokas, tältä osin edustettavat voivat vaaleissa kontrolloida edustajien toimintaa. Tocqville'n tavoin Mill (1991, 327–329) korostaa julkista toi-

mintaa ja keskustelua demokratian edellyttämänä kansalaiskasvatuksena. Mill näkee, että edustukselliseen hallitustapaan kuuluu edustajien vastuu arvioida ja kommentoida poliittisessa julkisuudessa esitettyjä näkemyksiä. Täten edustajien ja edustettavien suhde välittyy myös sen mukaan, miten kansalaiset toimivat kansalaisyhteiskunnassa ja miten edustajat sen ottavat huomioon (Mill 1991, 382). Edustajia velvoittaa tulkintaan kansalaisten itsehallinnon toteutuksen idea, ei kansalaisten mielipiteiden välittäminen sinänsä (Urbinati 2006, 226–227).

Poliittisen edustajan tehtävä on Urbinatn mukaan tunnistaa tulevat mahdollisuudet, ei vain kuunnella. Edustajan tehtävä on tulkita tilannetta ja arvioida, voiko hän toimia kansalaisten ”asian” ajajana ja miten. Termi ”asianajaja” (*advocacy*) voi välittää mielikuvan asiakkaan suorasta ”toimeksiannosta”, mutta tässä Urbinati (2006, 47–48) korostaa poliittikon tulkintaa vastuusta kansalaisille ja ennen muuta vastuuta poliittisesta yhteisöstä ja yhteisön jäsenten yhtäläisestä ja oikeudenmukaisesta kohteudesta (*democratic equality*).

Urbinati selvittää asianajon metaforaa tukeutumalla Kantin käyttämään periaatteeseen kuvitella ja harkita asioita ikään kuin, *als ob*, ne koettaisiin velvoittaviksi. Siten voidaan ajatella, että edustajaa velvoittaisi (poliittis-moraalinen imperatiivi) toimia ikään kuin kansalaisten itsehallinto eli kansanvalta olisi toimintaa ohjaava periaate (Urbinati 2006, 120–126). Kansalaisten tahdon jäljittelyn sijaan edustaja toimii ikään kuin ”asianajajana”, joka tulkitsee, miten lait ja normit soveltuvat yhteiskuntaan/tasavaltaan ja kansalaisten näkemyksiin oikeudenmukaisuudesta (emt., 129, 45). Edustajalla on vastuuta sääntöjen muuttamisesta, jolla ratkotaan yhteisössä esille nousevia kiistoja ja vahvistetaan kansalaisten käsitystä poliittisen itsehallinnon arvosta (emt., 36–37, 119). Täten edesvastuu ei tarkoita kahdenvälistä eikä mimeettistä suhdetta edustettavaan, vaan yleisemmin vastuuta yhteisöstä ja sen kansalaisten yhdenvertaisuudesta sekä sen itsehallinnollisesta toimintatavasta (emt., 122, 129). Kansalaisten aktiivisuus voi tuottaa taidon arvioida, mitä yhteisössä tulisi ottaa päätettäväksi ja tuoda esille joitain reunaehtoja.

Urbinati haluaisi hylätä jaottelun vapaan ja sidotun mandaatin välillä, koska edustajien ja edustettavien suhde edellyttää vastavuoroista vapautta ja vastuuta (emt., 129–130, 234–235). Vaikka tulkinta on poliittisen edustuksen teorian osalta perusteltu, niin politiikan tilanteita tulkittaessa

on edelleen tärkeä tunnistaa edustajan toimintaan mahdollisesti kohdistuvat odotukset ja sidonnaisuudet ja ymmärtää se, että vastuun ottaminen yhteisöstä edellyttää vapautta yksittäisistä sidoksista niin suhteessa äänestäjiin kuin puolueryhmään. Vapaan mandaatin periaate on käytännöllinen tiivistys edustuksellisen politiikan lähtökohdaksi, jonka jälkeen edustaja harkitsee yhteisön jäsenenä vastuitaan.

Mandaattia tai valtuutta puhua toisten puolesta on tarkasteltu myös yleisesti kansalaisten keskinäisissä suhteissa, joissa puhujan ja asian esittäjän valtuuden on nähty rakentuvan vähitellen esityksen saadessa tukea kannattajilta. Tuen toistamisessa, vaikkapa näkemysten jakamisessa internetissä, on mimeettisiä vaiheita, joiden takia esityksen painoarvo muuttuu, mutta se on käsitettävissä samana jaetuksi. Michael Sawardin termin ilmaisten puhujan esittämä ”edustuksellinen vaatimus” (*representative claim*) saa kannatusta (Saward 2010). Aiemmin tällainen asioiden esille tuonti ja poliittinen toiminta on käsitteellistetty osaksi poliittista julkisuutta ja avointa kansalaisyhteiskuntaa ja siten myös osaksi edustuksellista poliittista demokratiaa. On tärkeä huomata, että vasta edustukselliset poliittiset instituutiot ovat vahvistaneet yleisesti kansalaisille poliittiset oikeudet kansalaisyhteiskunnassa ja mahdollisuuden vaikuttaa poliittisessa julkisuudessa. Näin mahdollistuvat tapahtumat, joita voi kuvata puhevaltuuden hakemiseksi ja poliittisen äänen vahvistamiseksi.

Valtio ja kansakunta metaforina ja pienoismalleina

Valtiollisia instituutioita ja hallitsijan sekä hallitusten valtaa on pyritty oikeuttamaan erilaisilla organisaatioilla ja pienoismallimetaforilla, jotka kertovat valtaa käyttävän mahdin ykseydestä ja samalla yhteydestä kansalaiseen. Filosofit Thomas Hobbes (1588–1679) esitti luonnehdinnan valtiosta (*commonwealth*) ihmisten sopimukseen perustuvana keinotekoisena henkilönä. Hallitsija näyttäytyi keinotekoisena olennon sieluna ja järkenä, joka päättäjänä edusti koko yhteisöä, piti sen liikkeessä ja tarjosi sille turvan. Mimeettisesti ideaalia yhteisöä jäljittelevä metafora kertoi paitsi hallitsijan myös sen jäsenten aseman. Se esitti yhteisön jäsenille pienoismallin kuvaaman paikan ja oman annetun tehtävänsä yhteisössä, jota kansalaisten tuli jäljitellä (Hobbes 1968, johdanto, luvut 16–18, erit. § 26).

Platonista alkaen yhteisön hallintaa on kuvattu laivametaforalla. Laivan ohjaaminen on yhteinen kohtalo; joku ohjaamistaitoinen yhteisön edustaja ottaa vastuun yhteisöstä, vaikka laivan omistaisi joku muu (ks. Pekonen 2005; Ankersmit 1996, 257–259). Ohjaaja ei voi ottaa ohjeita matkustajilta, vaan hänen on luotettava omaan osaamiseensa. Laivaa on käytetty yhteisön metaforana myös aristoteeliseen tapaan mediskursseissa. Yhteisen veneen keikuttajan esitetään jo itse asettuvan järkevien keskustelijoiden piiriin ulkopuolelle. Ketään ei rajata ulkopuolelle, vaan kukin järjen jäljittelystä kieltäytyvä astuu laivasta erikseen.

Edustuslaitoksia on puolestaan kuvattu kansakunnaksi pienoiskoossa ja painotettu edustajien ja edustettavien sosiaalisen taustan tai mielipidejakauman yhtenevyyttä. Pitkinin (1967, 61–65) mukaan nimenomaan suhteellinen vaalitapa perustuu pienoismallimetaforaan, koska se tavoittelee kansan mielipidesuuntausten kirjon edustusta parlamenttissa. Vaalin jälkeen puolueiden on kuitenkin erityisesti suhteellisen vaalin oloissa pakko ratkoa asioita poliittisesti neuvotellen. Täten edustuksellinen poliittinen toiminta lopulta määrittää edustuksellisen hallitustavan mukaisen politiikan suunnan, eikä mielipidejakauman jäljittely. Suhteellinen vaalitapa ei sen vahvemmin kuin enemmistövaalikaan tuota edustukselliseen politiikkaan mimeettistä sidosta. Enemmistövaalitapa voi luoda vahvemman sidoksen päättäjän ja omiksi tunnistettujen kannattajien välille.

Edustajien valinnassa on antiikin Kreikassa käytetty myös arvontaa, jotta edustajien kokoonpano olisi yhtäläisesti avoin kaikille ja vastaisi koostumukseltaan kansalaisten yhteisöä (Manin 1997, luku 2). Vaikka otanta tuottaisi osuvan pienoismallin kansasta, arvonta tekee edustajan ja edustettavien suhteen satunnaiseksi ja epäpoliittiseksi. Arvontaan perustuva suhde ei olekaan vastannut uuden ajan näkemystä siitä, että hallitustavan tulisi perustua kansalaisten suostumukselle ja kannatuksen ilmaukselle (emt., 90–91). Arvonta heikentäisi myös edustajan edesvastuuta kansalaisille, koska seuraavia vaaleja ei olisi. Myös edustajia ja edustettavia välittävä poliittinen julkisuus jäisi poliittiselta merkitykseltään ohueksi. Satunnaisesti valitut edustajat olisivat aina uusia, ja joukossa olisivat myös ne noin 40%, jotka eivät edes äänestäisi. Käsitys julkisesta toiminnasta ja motivaatio toimia voisivat olla heikot. Vaikka arvalla valittavilla edustajilla olisi kokemusta yhteisön arkielämästä, heiltä puuttuu

Jane Mansbridgen (1999, 631–632) mukaan kokemus julkisista tehtävistä ja ennalta syntynyt kiinnostus niihin.

Identiteettipolitiikka

Identiteettien tulkinta on monella tavalla merkittävä asia edustuksellisessa politiikassa, mutta edustajien ja edustettavien suhteen tulkinnassa identiteetin esittäminen luo odotuksia, jotka viittaavat mimeettiseen toimintaan. Toisaalta identiteetti voidaan nähdä monikerroksisena ja jatkuvasti muuttavana.

Sekä valtaryhmien että vähemmistöjen tai heikossa asemassa olevien ryhmien identiteettien kuvilla on yksinkertaistettua politiikkaa. Kansallisten, sosiaalisten, etnisten ja uskonnollisten jakolinjojen arvoa voidaan toisaalta myös politisoida monella tavalla ja tuottaa asioita politiikan kentälle. Ryhmän identiteettien esilletuonti politiikan kentällä voi olla väline korostaa muutostarvetta tai myös vahvistaa yhteisön omaa vanhaa elämänpiiriä. Iris Marion Youngin (2000, 110–119, 126–127, 141) mukaan laajemman poliittisen yhteisön tulisi kuunnella toisen näkökulman esittäjiä kansalaisoikeuksien toteuttamista koskevien vaatimusten takia eikä siksi, että he edustavat tiettyä identiteettiryhmää.

Sosiaalisen identiteetin tunnistamisen pohjalta ei itsestään synny poliittisesti merkittävää identiteettiä, eivätkä politiikassa aliedustetut ryhmät välttämättä tunnista asemaansa tai löydä toimivaa keinoa muuttaa tilannetta. Lisäksi sosiaalisen identiteetin vahvistaminen voi myös synnyttää mielikuvan yhtenäisyydestä, joka saattaa jähmettää yksilöiden tulkintoja. Siksi jatkuva avoin keskustelu on tärkeää haettaessa poliittisia keinoja korjata ryhmän kokemia epäkohtia (Young 2000, 75–79, 88–89, 99, 122–127; Phillips 1995, 176). Identiteettiryhmien kokemien epäkohtien esille nostamista voidaan kuvata identiteettipolitiikaksi.

Youngin tavoin Cilian McBride (2005) on nähnyt tärkeäksi haastaa identiteettiryhmien yksilöt itse selvittämään omaa julkista identiteettiään ja toimintamahdollisuuksiaan. Yksilöiden aiemmat omat kriittiset käsitykset julkisesta toiminnasta ja identiteetin politisoinnista saattavat estää aktivoitumisen. Passivoivan polun purkamisen tulisi tulkita identiteetin merkityksen lisäksi käsityksiä toimintamahdollisuuksista (Phillips 1995,

38–40). Identiteetin poliittiset tulkinnat erittelevät siten myös sosiaalisia ja poliittisia mahdollisuusrakenteita ja toimintaa rajoittavien sosiaalisten velvoitteiden epäoikeudenmukaisuutta (Young 2000, 89–92, 97–98, 106–107). McBride erottaa identiteetin työstämisen identiteeteille tunnistamista hakevasta politiikasta (*politics of recognition*) (McBride 2005, 502–505; Benhabib 2002, 52–53). Identiteetin työstäminen on kokemusten poliittista tulkintaa, jossa toimijat tulkitsevat keskenään jaettavia tilanteita. Identiteetit voidaan siten käsittää vähittäin muuntuvina suhdekäsitteinä eikä tunnettujen ominaisuuksien tai vaateiden uudelleensittämisenä.

Aliedustusta on pidetty poliittisena ongelmana, koska se voi muodostua epäkohtien poliittisen käsittelyn esteeksi; toisaalta edellytetään parlamentin mimeettistä kokoonpanoa. Anne Phillips (1995, 43–45) on ”läsnäolon politiikan” (*politics of presence*) käsitteellä korostanut, että politiikan tilanteet jäsenyivät toimijan näkökulmasta, joten hänen mielestään sillä on merkitystä, ketkä politiikkaa tekevät ja reagoivat muuttuviin tilanteisiin. Phillipsin mukaan myös identiteettiryhmän edustajilla on kuitenkin oltava suhteellisen vapaa mandaatti, jotta he voisivat reagoida tilanteisiin identiteettiryhmän näkökulmasta ja pyrkiä neuvottelutuloksiin. Muutoin heidän läsnäolonsa parlamentissa olisi turha. Staattisen ja mimeettisen kiintiöedustuksen sijaan olennaista olisi tarkastella aliedustusta synnyttäviä yhteiskunnallisia prosesseja (Young 2000, 91–98).

Yhtenä näkökulmana aliedustuksen purkamiseen on ollut avoimen moniäänisen poliittisen kulttuurin ja julkisuuden luonti, joka näkyisi myös päätöksenteossa (emt., 131–143). Filologi Erich Auerbach on *Mimesis*-teoksessa todennut, että on tärkeä tuntee erilaisia tapoja kertoa tarinoita ja tehdä erilaiset kokemukset tunnistettaviksi (Auerbach 1992, 585–587, 590–591). Ajatus kulttuurin monikerroksisuudesta tarjoaa Seyla Benhabin (2002, 114–151) mukaan tavan lähestyä kulttuurien välisiä eroja. Yksilö ja ryhmätason yhteydenpidossa toimijat voivat ensin omaa kulttuuria esitellen (jäljitellen) hakea tunnustusta, sekä eritellä yhteistä tarinoissaan. Poliittinen taito tulkita tarinoita mahdollistaisi vähitellen poliittisen dialogin uusien tarinankertojen välillä ja poliittisen kulttuurin muutoksen avoimempaan suuntaan. Puolueiden tarinoissa voi näkyä myös asema ja tapa asemoitua kulttuurien välisen kiistan osapuoliksi ja keinoksi hakea kannatusta omalle tarinalle.

Edustuksellisessa politiikassa voidaan tulkita identiteettien merkitystä ja käsitellä tunnistettuja epäkohtia. Julkisin poliittisin päätöksin tai lausumin voidaan linjata, miten poliittisessa yhteisössä suhtaudutaan kulttuuripohjaisiin säädöksiin ja normijärjestelmiin, jotka pyrkivät edelleen mimeettisesti sisältä käsin rakentamaan yhtenäisyyttä sosiaaliin yhteisöihinsä.

Kansan äänen ja vaatimusten edustaminen

Edustuslaitoksissa kansan ääneen vetoajia on pidetty populistina. Kuitenkin myös populistinen poliitikko on tulkitseva esittäjä (”re-presentoija”), ei toistaja. Hän toki esittää toistavansa kansalaisten näkemyksen ja näin mimeettinen ilmaisutapa luonnehtii edustamista. Mutta myös populistinen poliitikko tulkitsee, miten esittää sidoksensa kansaan ja mitä asioita sanoo kansan puolesta edustavansa. Tilannekuva on kuitenkin poliitikon muotoilema.

Populistinen poliitikko puhuu kansan nimissä, mutta ennen muuta hän tulkitsee, mistä hän puhuu kansalle ja miten samalla artikuloi elii-tin tai herrojen ja kansan suhteen. Poliitikko tekee puheessaan kansalaisille mahdolliseksi tunnistaa heidän omat kokemuksensa ”herroista” uudelleen. Ernesto Laclau on todennut, että populistiset poliitikot käyttävät kokoavia kielikuvia, jotka ovat riittävän uskottavia ja yleisiä, jotta kansalaiset löytävät omista kokemuksistaan niihin omat vastineensa ja voivat nyökäyttää myöntävästi. Tällaisten ”tyhjiin merkityksellistäjien” (*empty signifiers*; Laclau 2005, 93–96) esittäminen tekee helpoksi tunnistaa yhden asian kautta puolue, jonka kansalainen tunnistaa puhuttelevan häntä. Populistipuolueet eivät yleensä esitä yleistä arvopohjaista ja tulevaan suuntautuvaa ohjelmaa, vaan pitäytyvän jonkin omimman asian esilletuontiin⁸³.

Populistisen poliitikon puheen voi nähdä eroavan muiden poliitikoiden tavasta puhua siinä, että hän ei argumentoi horisontaalisesti muiden puolueiden taikka asiantuntijanäkemyksen suuntaan, vaan hän puhuu

83 Margaret Canovan (2002, 29–34, 43) kuvaa populistista ohjelmaa asioiltaan reaktiiviseksi ja valikoivaksi ja siten ohueksi ideologiaksi verrattuna perinteisten puolueiden arvopohjaiseen ideologiaan.

nimenomaan kansalle. Populistisilla puolueilla ei etenään niiden alkuvaiheessa ole muiden puolueiden tapaan vahvaa asiantuntijapohjaista organisaatiota tai vahvoja yhteyksiä hallintoon. Heikki Paloheimo (2012, 328–329) näkee populismin yhdeksi kasvutekijäksi sen, että vanhat puolueet ovat etäänntyneet puhumaan keskenään ja asiantuntijoiden kautta ylhäältä alaspäin. Poliitikot pelaavat aikaa sanomalla, että he odottavat hallinnolta selvityksiä. Sen sijaan populistit puhuu samassa tilanteessa toistuvasti kansalle (ylhäältä alas) ja kansan puolesta (alhaalta ylöspäin), eikä kommunikoi puolueiden eikä asiantuntijoiden kanssa horisontaalisesti. Esimerkiksi Suomessa perussuomalaisen puolueen manifesti ilmaisee hakevansa toiminnan argumentit ja valtuudet kansalta eikä asiantuntijoilta. (Perussuomalaisten vaaliohjelma 2011, 6–7; Nuiva manifesti 2011, 1.) Tulkitsemalla kansan etnisen yhtenäisyyden kansalle soveltuvaksi poliittiseksi arvoksi puolue vastustaa monikulttuurisuuden ideologiaa, ja hakee ohjelmalla tukea kansalta.

Esteettinen, hermeneuttinen, mimeettinen

Yhteistä edellä esitellyille edustuksellisen politiikan tutkijoille on, että he pitävät edustajien ja edustettavien etäisyyttä edustuksellisen demokration perustana. Edustuksellisessa kansanvallassa ”kansan” käsite tavallaan kahdentuu edustajiksi ja edustettavaksi ja näiden suhteista tutkijoilla on erilaisia käsityksiä. Yhteistä on myös näkemys, että mimeettinen sidos edustajan ja edustettavien välillä rajaisi edustajan poliittisia toimintamahdollisuuksia. Se rajaisi mahdollisuutta neuvotella päätöksenteon tilanteissa, hakea liittolaisia ja ratkaisuja kompromisseja tehden. Se korostaisi sidosta johonkin tiettyyn aiemmin esitettyyn tulevaisuutta koskevan harjinnan kustannuksella.

Kolmas yhdistävä näkökohta on, että poliittista edustuksellista toimintaa ja edustajien ja edustettavien suhteita tarkastellaan osana edustuksellista prosessia tai järjestelmää ja sen tapaa tehdä päätöksiä eikä suoraan yksittäisen edustettavan ja edustajan välisenä suhteena. Poliittinen edustus perustuu poliittisten instituutioiden taikka oikeusjärjestelmän pohjalta luotuihin toimija-asemiin ja näiden välisiin suhteisiin. Edustaja ei voi toimissaan sitoutua tuhansiin yksittäisiin näkemyksiin. Edustussuh-

teen merkitys politiikassa ei kuitenkaan katoa, vaikka yksilötasolla (sosiaalista, kommunikatiivista) suhdetta ei syntyisi. Edustajille muodollinen valtuus toimia kansalaisten puolesta syntyy vaaleissa, ja valtuuden käytön oikeudenmukaisuutta kansalaiset arvioivat jatkuvasti myös kansalaisyhteiskunnassa ja poliittisessa julkisuudessa. Toiminta julkisuudessa muodostaa edustuksellisen politiikan (valtion) ja kansalaisyhteiskunnan rajapinnan.

Ankersmit kuitenkin korostaa siinä määrin edustajilta edellytettävää itsenäistä harkintaa ja esteettistä tulkintaa, että pitää poliittista julkisuutta edustuksellista poliittista päätöksentekoa häiritsevänä, kansalaisten puolelta mimeettisen sidoksen politikkaan tuovana ”demokratian pölynä”. Toisaalta hän pitää vastavuoroisuutta edustuksellisen demokratian piirteinä, mutta kansalaisten osalta riittävänä puheenvuorona vaaliosallistumista. Poliitikoiden tulisi toimia julkisuudessa tulevaisuuden vaihtoehtojen selkiyttäjänä, jotta äänestäjät voivat harkita omaa äänestämistään.

Urbinati puolestaan pitää julkisuutta olennaisena osana edustuksellista demokratiaa ja kansalaisten poliittista itsehallintoa. Edustajien on tärkeä tulkita kansalaisyhteiskunnan kautta, mitä asioita ajaa, ja puheenvuoroiltaan argumentoida poliittisen yhteisön näkökulmasta, mitä tehdä. Edustajien ja edustettavien suhdetta kannattaa edelleen tarkastella yleisesti osana vastavuoroista poliittisten tulkintojen välittämää poliittista prosessia. Vastavuoroisuus on politiikan hermeneuttinen momentti, koska etäisyys edustajien ja edustettavien välillä luo tulkinnan pakkoja ja tulkinnat ovat poliittisen toiminnan lähtökohtia. Vastavuoroisuuden tulkinta tarkoittaa omien roolien arviointia osana poliittista yhteisöä ja myös vastuuta tulkinnassa avattavista toimintamahdollisuuksista. Jos kansa ei enää ymmärrä, mistä, miksi ja miten poliittisesti päätetään, kansalaisten itsehallinto tuottaa vielä aiempaa satunnaisempaa politiikkaa. Siksi aktiivinen kansalaisyhteiskunta, jossa kansalaisryhmät ja poliitikot toimivat toisen ja kolmannen tulkinnan esittäjinä, on edustuksellisen demokratian tae.

Populistien politiikassa näkyy, että poliitikot yhdistävät mimeettisen ja esteettisen edustuskonseptin esittäessään kansalle oman tulkintansa kansan mielipiteisiin tukeutuvan puolueen tavoitteista. Toisin kuin perinteisten yleispuolueiden yleiset arvotavoitteet, ne tuovat esille selkeitä yksittäisiä asioita, joista puhutaan suoraan kannattajille ja tavalla,

josta kannattajat voivat tunnistaa jonkin oman poliittisen tavoitteensa. Puhuja sitouttaa kannattajia yksittäisten asioiden kautta yhteiseen tulevaisuuteen. Tuleva on kuitenkin sidottu puhujan kannatuksen kokonaisuuden vaiheessa pitkällä ajalla esitettyihin tulkintoihin. Populistista politiikkaa luonnehtii siksi myös mimeettinen sidos puolueen aiemmin esittämiin tavoitteisiin, eikä poliitikoilla ole juuri varaa tulkita niitä uudelleen. Myös muiden puolueiden päätöksenteon aikahorisontti voi jäsentyä vanhojen yksittäisten lupauksen kivettämäksi poluksi eli politiikaksi, jolla uusissa tilanteissa jäljitellään omia yksittäisiä lupauksia. Arvopohjaiset yleispuolueet ja niiden edustajat voivat toimia edustuksellisesti ja joustavammin tilanteita tulkiten kuin yhden asian puolueet. Siksi puolueiden olisi tärkeä tunnistaa itsensä ja tehdä itsensä tunnetuiksi yleisemmin arvopohjaisina puolueina. Tämäkin on yhteinen näkemys niin demokratian aristokraattisiin piirteisiin kuin kansalaisten itsehallintoon tukeutuvissa argumenteissa.

Lähteet

- Ankersmit, F. R. (1996). *Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value*. Stanford: Stanford University Press.
- Auerbach, E. (1992). *Mimesis: Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. (Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946.) Suom. O. Suominen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Baker, K. M. (1987). Representation. Teoksessa K. M. Baker (toim.) *The French revolution and the Creation of Modern Political Culture. Vol 1, The Political Culture of the Old Regime*. Oxford: Pergamon Press, 469–492.
- Benhabib, S. (2002). *The Claims of Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Canovan, M. (2002). Taking Politics to the People: Populism as the Ideology of Democracy. Teoksessa Y. Mény & Y. Surel (toim.) *Democracies and the Populist Challenge*. New York: Palgrave, 25–44.
- Les Constitutions (1970). *Les Constitutions de la France depuis 1789*. Présentation par Jacques Godechot. Paris: Flammarion.
- Florinus, H. (1678). *Nomenclatur. Rerum brevissim latino – sveco – finnonica*. Aboe.
- Habermas, J. (1962). *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Darmstadt: Luchterhand.
- Hobbes, T. (1968/1651). *Leviathan*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Laclau, E. (2005). *On Populist Reason*. London: Verso.

- McBride, C. (2005). Deliberative Democracy and the Politics of Recognition. *Political Studies* 53 (3), 497–515.
- Manin, B. (1997). *The Principles of Representative Government*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mansbridge, J. (1999). Should Blacks Represent Blacks and Women Represent Women? A Contingent "Yes". *The Journal of Politics* 61 (3), 626–657.
- Mill, J. S. (1991/1861). *Considerations on Representative Government*. Teoksessa J. S. Mill, *On Liberty and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press, 205–470.
- Nuiva manifesti 2011: *Perussuomalaisten vaalimanifesti vuoden 2011 eduskuntavaaleihin*. Internet: <http://www.vaalimanifesti.fi/>
- Paloheimo, H. (2012). Populismi puoluejärjestelmän vedenjakajana. Teoksessa S. Borg (toim.) *Muutosvaalit 2011*. Oikeusministeriö, Selvityksiä ja ohjeita 16/2012, 324–346.
- Pekonen, K. (2005). *Suomalaisen hallitsemiskäsitteistön historiaa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Perussuomalaisten vaaliohjelma 2011: *Suomalaiselle sopivin*. Perussuomalaiset r.p:n eduskuntavaaliohjelma 2011. Internet: https://www.perussuomalaiset.fi/wp-content/uploads/2013/04/Perussuomalaisten_eduskuntavaaliohjelma_2011.pdf.
- Phillips, A. (1995). *The Politics of Presence*. Oxford: Clarendon Press.
- Pitkin, H. (1967). *The Concept of Representation*. Berkley: University of California Press.
- Platon (2007). *Valtio*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Pohjantammi, I. (2003). Edustus. Teoksessa M. Hyvärinen, K. Palonen & H. Steenius (toim.) *Käsitteet liikkeessä*. Antologia poliittisen kulttuurin käsitteistä Suomessa. Tampere: Vastapaino.
- Renvall, P. (1961). Ruotsin vallan aika. Teoksessa O. Salervo et. al. (toim.) *Suomen Kansanedustuslaitoksen historia*, I osa. Helsinki: Eduskunnan historiakomitea.
- Rousseau, J.-J. (1918). *Yhteiskuntasopimuksesta*. (Du contrat social ou principes du droit politique, 1762.). Suom. J. V. Lehtonen. Hämeenlinna: Karisto.
- Saward, M. (2010). *The Representative Claim*. Oxford: Oxford University Press.
- Urbinati, N. (2002). *Mill on Democracy. From the Athenian Polis to Representative Government*. Chicago: University of Chicago Press.
- Urbinati, N. (2006). *Representative Democracy. Principles and Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Urbinati, N. & Warren, M. E. (2008). The Concept of Representation in Contemporary Democratic Theory. *Annual Review of Political Science* 11 (2), 387–412.
- Young, I. M. (2000). *Inclusion and Democracy*. Oxford: Oxford University Press.

Jaakko Leskinen

Mimesis sosiologiassa

Sosiologian keskusteluanalyttisen tutkimusalan perustaja Harvey Sacks piti jäljittely-termin käytön tutkimusta äärimmäisen mielenkiintoisena, sillä termi määrittelee hänen mukaansa rajan sille, keitä ihmiset arkisessa vuorovaikutuksessa pitävät kompetentteina toimijoina ja yhteiskunnan täysvaltaisina jäseninä. Vuonna 1966 pitämässään luennossa ”Seeing an ’Imitation’” Sacks kertoo, miten hän vanhoja etnografisia kuvauksia tutkiessaan törmäsi aina uudelleen luonnehdintoihin siitä, miten mustat jäljittelevät valkoihoisia (Sacks 1995, 65–71, 479–482). Mustista puhuttiin vanhoissa tutkimuksissa samalla tavalla kuin vielä nykyisinkin puhutaan lapsista: hyvinä jäljittelijöinä. Vaikka mustaihoiset tekisivät jonkin asian erittäin hyvin, he eivät ole oikeutettuja olemaan alkuperäisiä. Heidän toimintansa ei ole omaa, vaan aina muilta lainattua. (Emt., 479.) ”Jäljittely” on siis arkipäiväinen tapa kuvata johonkin ei-oikeutetun (*unentitled*) ihmisen toimintaa. Sacksin mukaan jäljittely-termi käyttö rajaa näkemistä: katseeseen kätkeytyy ”tavattoman mielenkiintoinen sokeus” (emt., 70–71).

[K]un nähdään jonkun jäljittelevän, voidaan saada hyvä käsitys tavoista, joilla käytössä olevat kategoriat ohjaavat havaintoja siitä, mitä on tapahtumassa [...] Tämä tarkoittaa, että ollaan tekemisissä jonkin varsin voimakkaan ja järjestyneen ilmiön kanssa. Jos jäljittelyä ei nähdä, koko joukko kysymyksiä, joihin luullaan osattavan vastata, jää nousematta esiin. (Emt., 481.)

Jäljittely on Sacksille ”ihmeellinen kategoria”, sillä sen avulla voidaan arvottaa täysin tuntemattomienkin ihmisten toimintaa. Lopulta kysymys kuuluu: ”kuka omistaa todellisuuden” (emt., 479)? Mitkä ja kenen kategoriat ovat oikeita ja hyväksytyjä, ja miten tärkeää ”todellisuuden omistaminen” tai ei-omistaminen on niille ihmisryhmille, jotka eivät nähtävästi ole oikeutettuja toimintaan, jonka he teknisesti osaavat täydellisesti (emt., 479; ks. myös Bovet et. al. 2014, 43–52). Sacksin keksintö tutkia sanojen arkikäyttöä on oivaltava ja syvälinen. Sosiaalista todellisuutta luodaan keskusteluissa, jotka ovat paitsi kontekstin muovaamia myös sitä muovaavia (Heritage 1996, 237). Yhteiskunnan integraation ongelmaa valaistaan arkisten tapahtumien ja keskusteluiden kuvauksia analyoimalla. Etnometodologian mukaan yhteiskunta pysyy koossa eikä hajoa jäseniensä keskinäisiin ristiriitoihin siksi, että sitä tuotetaan jatkuvasti uudelleen arkisissa tilanteissa. Sacksin kuvaama ”jäljittelyn näkeminen” on suhteellisen pysyvä ja yleinen ideologinen ilmiö yhteiskunnassa. Kysymys on sosiaalisesta instituutiosta. Kohtaamme omat, häpeällisinä pitämämme mimeettiset piirteemme lapsissa ja vieraan kulttuurin edustajissa.

Sosiologis-empiirinen lähestymistapa mimesiksen ongelmaan on kuitenkin puutteellinen. Ensinnäkin arkikieleen sisältyy paljon todellisuutta luovia tai konstituivia käsitteitä, joiden monet ulottuvuudet eivät ole ymmärrettävissä pelkkien sanojen avulla vaan joiden esiin kaivaminen edellyttää sanojen suhteuttamista niiden teoreettisiin ja historiallisiin, jopa myyttisiin yhteyksiin. Kaikki ei ole läsnä arjessa, tässä ja nyt, kuten etnometodologian lähtökohtana on. Mistä jäljittelyn kategoria saa toisaalta negatiivisen konnotaationsa, toisaalta sosiaalista järjestystä luovan voimansa? Toiseksi, ja edelliseen liittyen: empiirisessä tutkimuksessa ei kyseenalaisteta jäljittelyn ”platonista kahdentumista” eli mietitää tarkemmin mimesiksen pakenevaa luonnetta⁸⁴. Miksi tutkijat, jotka kyseenalais-

84 Tiedonsosiologi Barry Sandywell kuvaa mimesiksen paradoksaalista luonnetta (tai pikemminkin loputonta regressiota) seuraavasti: ”Kun todellisuuden järjestys (oleminen läsnäolona) esitetään jonkin korkeamman säännönmukaisuuden tai olemuksen ’jäljittelynä’ (kuten platonismissa), olemme paradoksaalisessa kaksoisrepresentaation tilanteessa: kieli on läsnäolevien objektien toisen asteen jäljittelyä, jotka puolestaan ovat todellisen todellisuuden muotojen ja olemusten ensimmäisen asteen jäljitelmiä. Samanlai-

tavat ”jäljittelyn” käyttämisen rajakäsitteenä tai jäsenkategoriana, itsekin ymmärtävät käsitteen negatiivisella tavalla?

Tämän artikkelin tarkoituksena on vastata näihin kysymyksiin ja samalla tuoda valoa Sacksin kuvaamaan yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen sokeaan pisteeseen. Selvitän jäljittelystä käytyä sosiologista keskustelua ja tutkin mimesiksen antia sosiologialle. Lähtökohtanani on mimesiksen aristoteelinen tulkinta *alkuperäisenä, luovana prosessina*: mimesiksessä on kyse jostakin enemmästä kuin pelkästä mekaanisesta käyttäytymisestä, psykologisesta massailmiöstä tai reagoinnista. Aloitan mimesiksen filosofiasta ja väitän uudempaan politiikan sosiologiaan viitaten, että mimesis voisi tuoda ymmärrystä sosiologian ikuisuuskysymykseen sosiaalisesta järjestyksestä (niin kutsuttu Hobbesin ongelma). Toiseksi tutkin klassisen sosiologian käsityksiä jäljittelystä ja esittelen kulttuurintutkija Scott Lashin mimesistä painottavan ”esteettisen refleksiivisyyden” ajatuksen ja sosiologi Pierre Bourdieun ruumiillisuutta korostavan tutkimustavan vaihtoehtona klassiselle sosiologialle. Kolmanneksi vertaan Karl Marxin atomistiseksi kutsuttua kapitalismiteoriaa Gabriel Tarden monadologiseen käsityksen yhteiskunnasta *omistamisena*, vastavuoroisena jäljittelynä. Kukin valituista teoreetikoista vahvistaa omalla tavallaan aristoteelista käsitystä mimesiksestä sekä kulttuurisena että luonnonilmiönä. Lopuksi palaan alun kysymyksenasetteluun.

Mimesis sosiaalisen järjestyksen perustana

Englantilaisen kirjallisuudentutkijan Eric Woehrlingin mukaan jokainen mimesiksestä kirjoittava toistaa tavalla tai toisella Platonin määritelmän, josta koko keskustelu alkoi. Samalla jokainen uudelleenesitys tuottaa jotakin uutta, sikäli kuin se ei ole pelkkää mekaanista kopioimista. (Woehrling 1997, xii–xiv.) Woehrling korostaa luovuutta malli/kopio-ajattelun sijaan. Luovuuden ajatus tulee ymmärrettäväksi, kun siirrytään totuutta Platonin mimesis-käsityksestä Aristoteleen ajatuksiin – ei kuitenkaan *Runousoppiin* vaan *Fysiikkaan*. Mimesis liittyy Aristoteleella

nen ’platoninen kahdentuminen’, mimesiksen mimesis tapahtuu, kun eri diskurssin ’tasoja’ tuodaan lisää keskusteluun pyrittäessä pelastamaan metatason retoriikka.” (Sandywell 1996, 79.)

taitoon ja luontoon. *Fysiikka*-teoksessa *mimesiksen* ja *tekhnen* suhdetta selitetään seuraavasti: ”Yleisesti voi sanoa, että taito, *tekhne*, täydentää sitä, mitä luonto, *fysis*, ei kykene saattamaan loppuun ja toisaalta se jäljittelee luontoa.” (Aristoteles, *Fysiikka*, 119; Santanen 2009, 133.) Näin tullaan ajatukseen, jonka mukaan mimesis on paradoksaalisesti alkupe-
räinen ilmiö. Ymmärtääksemme ihmistä meidän onkin ensin ymmärrettävä luontoa.

Aristoteelinen mimesis-käsitys on tärkeä sosiologian kannalta, koska sen avulla voidaan tulkita uudelleen sosiaalisen järjestyksen synty eli niin kutsuttu Hobbesin ongelma. Ongelman merkitys sosiologiassa perustuu paljolti Talcott Parsonsin teokseen *The Structure of Social Action* (1937). Parsonsin mukaan englantilaisen filosofin Thomas Hobbesin (1588–1679) yhteiskuntateoria, sellaisena kuin se tämän pääteoksessa *Leviathanissa* (1651) esitetään, on lähes puhdasta utilitarismia. Parsons väittää, että sosiaalinen järjestys ei ole mahdollinen utilitaaristen periaatteiden pohjalta vaan edellyttää niihin palautumattomien normatiivisten elementtien olemassaoloa. Tarvitaan jotakin enemmän, jokin ”ideaalinen elementti”, jotta yhteiskunta ei hajoaisi kaikkien sodassa kaikkia vastaan. Parsonsin mukaan kaikki yhteiskuntateoriat joutuvat ottamaan kantaa yhteiskunnan normatiivisen järjestyksen eli yhteisten arvojen synnyn ongelmaan.

Parsonsin käsitys Hobbesista on ollut sosiologiassa lähes yksimielisesti hyväksytty aina näihin päiviin saakka (Kangas 2001, 141). Tilanne on kuitenkin muuttumassa. Poliitiikan sosiologiassa on viime aikoina käyty keskustelua, jossa sosiaalisen järjestyksen synty selitetään ilman merkittäviä normatiivisia elementtejä, mimesiksen avulla (ks. esim. Kahn 2004; Miller 2011; Reagan 2010). *Leviathanin* alussa Hobbes näyttää viittavan Aristoteleen *Fysiikan* ajatukseen mimesiksestä, joskin lähdeään mainitsematta:

Ihmisen taito jäljittelee luontoa – sitä taitoa, jolla Jumala on luonut maailman ja jolla hän hallitsee sitä – monissa asioissa, ja niin myös siinä, että sillä voi luoda keinotekoisen eläimen [...] Taito menee vielä pitemmälle ja jäljittelee luonnon rationaalisista teosta, teoksista oivallisinta, ihmistä. Sillä taidon kautta luodaan se suuri Leviathan, jota sanotaan yhteiskunnaksi tai valtioksi. (Hobbes 1999, 31.)

Hobbes siis väittää, että ihminen muistuttaa Jumalaa luodessaan järjestyksen yhteiskuntaan. Asian voi myös ilmaista niin, että ihminen täydentää sitä, mitä luonto ei kykene saattamaan loppuun. Hobbes ei luottanut yksin järkeen vaan myös mimesiksen voimaan. Siirtymistä luonnontilasta yhteiskuntaan, *fysiksestä nomokseen*, voidaan uskottavasti pitää yhteiskunnan alkuperäisenä mimesiksenä.

Politiikan sosiologit Gregg Daniel Miller ja Laura Reagan ovat kehelleet eteenpäin ajatusta mimesiksestä yhteiskunnan järjestyksen perustana. Miller kyseenalaistaa Jürgen Habermasin käsityksen kommunikatiivisesta rationaalisuudesta ja väittää, että aidossa kommunikaatiossa on tärkeää affektiivinen side keskustelijoiden välillä⁸⁵. Tuo side on luonteeltaan mimeettinen. Millerin mukaan myös ihmisten intressejä voidaan ymmärtää mimesiksen kautta:

Mimesiksen avulla voitaisiin löytää soveltuva perusta kuvata niitä prosesseja, joiden avulla intressit muodostuvat ja muuntuvat; perusta, jota luonnehtii ihmissubjektin ja yhteisön sosiaalinen konstituutio intersubjektiivisten mikroprosessien avulla. Ei tarvitse sulkea poliittista ajattelua olettamalla, että intressit ja identiteetit olisivat annettuina olemassa. (Miller 2011, 15.)

Reagan puolestaan väittää, että Hobbes asettaa politiikan keskiöön teatterin, koska normatiivinen sopivuus ja lainmukainen käyttäytyminen edellyttävät intohimojen ja mimeettisen dynamiikan organisoimista roolin avulla. Hän viittaa *Leviathanin* lukuun XVI (”Persoonista, aukto-reista ja personoiduista asioista”), jossa Hobbes käyttää näyttämövertausta ja puhuu muita edustavasta ”keinotekoisesta persoonasta”⁸⁶. Hob-

85 Habermasin kommunikatiivisen toiminnan teorian mukaan rationaalisuuden kriteerien lähtökohtana on intersubjektiivisuus, yhteisymmärryksen tähtäävä kielellinen vuorovaikutus. Miller hyväksyy tämän lähtökohdan, mutta pitää ristiriitaisena Habermasin väitettä, että mimesis on kommunikatiivisen järjen vastakohta: hän kysyy, onko intersubjektiivisuus edes mahdollista ilman mimesistä (Miller 2011, x, 141).

86 Toimijana persoona on *esiintyjä (actor)*, joka edustaa toimintojen *auktoria (author)*, joka on antanut personalle *auktoriteetin (authority)*. Vallankäyttö on personoimista; Hobbes sanoo usein, että ryhmästä tulee persoona,

besin (1999, 95) mukaan jäljittely on myönteinen asia kaikkivaltiaassa yhteiskuntaruumiissa, Leviathanissa: ”Jäljittely on kunnioittamista, sillä se on kiihkeää hyväksymistä.”⁸⁷

Esteettinen refleksiivisyys ja ruumiillisuus

Modernin sosiologian suhtautuminen jäljittelyyn on vaihdellut halvekunnasta ja vihamielisyydestä epävarmuuteen ja varovaiseen hyväksymiseen. Émile Durkheimin mukaan käyttäytymisen normit ja vallitsevat toiminnan tavat ovat sosiaalisia faktoja. Jäljittelyä hän piti sosiologian kannalta irrelevanttina massailmiönä, ”ei-älyllisenä” ”mekaanisena apinoimisena”, jolla ei voi olla mitään tekemistä moraalin ja tottumusten noudattamisen kanssa (Durkheim 1985, 128–130). Max Weber on kahden vaiheilla: Toisaalta hän pitää toiminnalle annettua subjektiivista merkitystä ratkaisevan tärkeänä seikkana sosiologian kannalta. Määritellössään sosiologian peruskäsitteitä hän käyttää kadulla liikkuvien ihmisten yhtäaikaista sateenvarjon avaamista sateen alkaessa ”reaktiivisena jäljittelynä”, joka ei ole sosiaalista. Toisaalta hän ajattelee, että toiminnan

kun sillä on yhteinen edustaja. (Hobbes 1999, 150–155; ks. myös Reagan 2010, luku 3). Michel Foucaultin kommentti Hobbesista vahvistaa Reaganin tulkintaa: ”Hobbesin primitiivisessä sodassa ei ole taisteluja, ei verta eikä ruumiita. On vain esityksiä, osoituksia, merkkejä, empaattisia ilmauksia, metkuja ja petollisia ilmauksia; on ansoja, päivnavastaisiksi naamioituja aikomuksia, huolia naamioituna varmuuksiksi. Me olemme teattereissa, jossa vaihdetaan esityksiä pelkosuhteessa, jossa ei ole aikarajaa. Me emme ole todella sodassa. Mikä tarkoittaa loppujen lopuksi sitä, että eläimellisen raakuuden tila, jossa ihmiset tuhoavat toisensa, ei voi millään muotoa olla Hobbesin sotatilan perusluonnehdinta.” (Foucault 2003, 92).

87 Myös Spinozan mukaan jäljittely on tärkeää yhteiselämälle. Spinozan *Etiikka* (1677) esittämän näkemyksen mukaan affektien eli vaikutusten jäljittely (*affectuum imitatio*) seuraa kuvittelukyvystämme: samastumme kaltaistemme olion tunteisiin (Spinoza 1994, 154–155). Etienne Balibarin tulkinnan mukaan Spinoza antaa näin sosiaalisuudellemme aivan uuden perustan, identifikaatioprosessin, joka johtaa yksilöiden välisen liiton, moneuden (*multitudo*) syntyyn. Vaikka olemme erilaisia, voimme tulla samankaltaisiksi. (Balibar 2008, 87.)

merkitys ei aina ole kovin helposti ymmärrettävissä, joten jäljittely on rajatapaus, samoin kuin joukkojen käyttäytyminen (Weber 1975, 23). Weberin mukaan toiminta voi olla tiedostamatonta ja siksi toimijan itsensäkin vaikeasti määriteltävissä.

Sen sijaan Georg Simmelin sosiologia poikkeaa muista klassikoista siinä, että hänen mukaansa mikroskooppisen pienet vuorovaikutussuhteet – esimerkiksi seurallisuus tai muoti – ovat se ”yhteiskunta”, jota sosiologi tutkii. Simmel erottaa toisistaan yhteiskunnan muodon ja sisällön. Yhteiskunnallisuus on muoto, johon yksilöt kasvavat lukemattomin eri tavoin. Muoto on sosiologin varsinainen tutkimuskohde; sisällöt, kuten vaistot, tarpeet, intressit ja muut psykologiset tekijät, joilla muodot täytävät itsensä, eivät sinänsä ole sosiaalista. Vaikka Simmel, muodin tutkija, pitää jäljittelyä tärkeänä ilmiönä, se kuuluu hänellä sisältöihin eikä siis ole sosiaalinen muoto. Psykologinen taipumuksemme jäljitellä edustaa hänelle erottautumisen ja samanlaisuuteen pyrkimisen välisen jatkuvan jännitteen sitä puolta, joka korostaa pysyvyyttä muutoksessa. (Simmel 2005, 101. Ks. myös Leskinen 2015.)

Klassisen sosiologian suhtautuminen jäljittelyyn oli negatiivista mahdollisesti siksi, että nousevan kapitalismin mekanistinen massatuotanto herätti ahdistusta – uhkasihan se ihmisen autonomiaa ja autenttisuutta. Lisäksi erityisesti psykiatrien ylläpitämät käsitykset jäljittelystä korostivat sen tahdotonta ja potentiaalisesti vahingollista ulottuvuutta: tutkimuksissa oli havaittu, että psykoottiset ihmiset saattoivat jäljitellä toisen henkilön liikkeitä tahattomasti. Uskottiin, että sairas mieli yrittää korvata puuttuvan minuuden mimiikalla. Vähitellen patologisoiva käsitys jäljittelystä väistyi. Suggestion, hypnoosin ja tuhoavien patologioiden sijasta alettiin korostaa jäljittelyn myönteisiä ja luovia puolia. Ajan muotiteos, Gabriel Tarden *Jäljittelyn lait* (1890), oli luomassa käsitystä mimesiksestä tärkeänä tekijänä ihmisen kehityksessä terveeksi yksilöksi ja osaksi vakaata yhteiskuntajärjestystä. Tarden jälkeen jäljittely unohdettiin ja sosiologiasta tuli antimimeettistä (Leys 1994). Vaikka mimesiksen teema nousi hetkellisesti esiin sotien välisenä aikana Ranskassa esimerkiksi Roger Cailloisin mimiikka-teoriassa ja Saksassa Walter Benjaminin, Max Horkheimerin ja Theodor Adornon sivilisaatiokriittisissä kapitalismianalyyseissa, sodan jälkeisessä, rationaalista kommunikaatiota painottavassa yhteiskuntateoriassa mimesikseen suhtauduttiin erittäin kriit-

tisesti (Miller 2011)⁸⁸. Vasta keskustelu ”refleksiivisestä sosiologiasta” ja Pierre Bourdieun kulttuurisosiologian suosio ovat tuoneet mimeettiset ilmiöt uudelleen intensiivisen sosiologisen tutkimuksen kohteeksi.

Teoksessa *Nykyajan jäljillä* (1995) sosiologit Anthony Giddens, Ulrich Beck ja Scott Lash vaativat sosiologialta *reflektiivisyyttä*, jolla he tarkoittavat muun muassa sitä, että sosiologien on paitsi kyseenalaistettava omat teoriansa, myös pohdittava tutkimustensa yhteiskunnallisia seurauksia ja omaa rooliaan tulkintojen tekijöinä. Yhteiskunnan kuvaus osallistuu kuvaamansa yhteiskunnan tuottamiseen (Kangas 2001, 11–12). Mikäli käsitteellinen refleksiivisyys viedään loppuun saakka, tullaan päätelemään, että sosiologiakin on mimesistä, kuvaamista tai representaatiota, joskus ehkä myös jäljittelyä ja matkimista. Sosiaalisen toiminnan kuvaaminen edellyttää mimeettistä kykyä kuvitella ajallisesti ja maantieteellisesti etäisiä tapahtumia ja kertoa niistä muille. Jos etsimme ”autenttista sosiaalisuutta”, törmäämme väistämättä mimesiksen paradoksiin (vrt. Sandywell 1996, 78–79). Lashin panos keskusteluun on kiinnostava juuri siksi, että hän oivaltaa paradoksin ja osaa yhdistää refleksiivisyyden mimesikseen. Lashin mukaan ulospääsy kehäpäätelmien umpikujasta merkitsee *käsitteellisen* refleksiivisyyden korvaamista *esteettisellä* refleksiivisyydellä, joka on modernin, romanttisen kulutusyhteiskunnan ekspressiivisen individualismin peruseräite⁸⁹. Yhteiskunnallista arkitodellisuutta ei kuvattaisikaan käsitteellisen abstraktion vaan mimeettisen kokemuksen kautta,

88 Ranskalainen sosiologi Roger Caillois (1913–1978) laajensi jäljittelyn käsitettä perinteisen inhimillisen toimijuuden ulkopuolelle luontoon. Hän hahmotteli luonnossa vallitsevaa viettä, joka ajaa yksilön samastumaan ympäristöönsä ja näin kadottamaan yksilöllisyytensä. Erityisesti monilla hyönteisillä on suojaväri, mimeettinen ulkoasu, jota biologit nimittävät ”mimikryksi” (Caillois 1938).

89 Amerikkalainen sosiologi Robert N. Bellah ja hänen työtoverinsa tiivistävät romanttiseen ihmiskäsitykseen perustuvan ”ekspressiivisen individualismin” idean näin: ”Ekspressiivinen individualismi uskoo, että jokaisella yksilöllä on sisällään ainutkertainen tunne- ja kokemusydin, joka pitää ilmaista, jotta yksilöllisyys toteutuisi. Vaikka tämä ydin onkin ainutkertainen, se ei välttämättä ole vieras tai vihamielinen toisille ihmisille taikka ympäristölle. Sopivissa olosuhteissa ekspressiivinen individualisti voi oman intuiotonsa varassa sulautua toisiin ihmisiin, luontoon tai koko kosmokseen ympärillään.” (Bellah ym. 1985, 334.)

toisin sanoen käännettäisiin Platonin käsitteellisen ja mimeettisen hierarkia pääläelleen (Lash 1995, 188).

Pierre Bourdieun on Lashin tavoin nähnyt mimesiksen tärkeiden sosiologisena käsitteenä. Bourdieu puolustaa refleksiivisessä sosiologiassaan ajattelematta jääneiden kategorioiden systemaattista esiinnostamista. Tällaiset kategoriat ovat tietoisten käytäntöjemme ennakkoedellytys. Käsitteellisen ja esteettisen perinteisen hierakkisen suhteen ympärikäntämisen sijasta Bourdieu kehottaa astumaan kokonaan metafysiikan ulkopuolelle: olennaisia ovat taipumukset ja tavat, ruumiin tekniikat, jotka muodostavat käyttäytymisemme perustan. Bourdieu nojautuu Eric Havelockin teokseen *Preface to Plato* (1963) yhdistäessään mimesiksen omaan käsitteeseensä *habitus*. Ruumiillisuus, joka ei ole representatiivisen ajattelun tavoitettavissa, on tärkeä osa habitusta. Ruumis sulauttaa eli ”inkorporoi” ryhmän sosiaaliset säännöt perustaviksi materiaalis-henkisiksi skeemoiksi (eli hahmoiksi tai muodoiksi). Skeemat mahdollistavat (ja rajaavat) käytäntöjä ja antavat puitteet kaikelle sosiaaliselle toiminnalle. Näiden ruumiillisten skeemojen omaksuminen on Bourdieun mukaan käytännöllistä mimesistä. Se eroaa jäljittelystä, joka merkitsee tietoista yritystä oppia nuo skeemojen säännöt. Oppiminen tapahtuu tietoisuuden ”alapuolella”, ruumiillisesti. ”Ruumis uskoo siihen, mitä se leikkii: se itkee, jos se ilmehtii (*mimes*) surua. Se ei kuvaa (*represent*) sitä, mitä se esittää (*performs*), se ei muistele mennyttä vaan elää sen uudelleen, tuo sen takaisin elämään.” (Bourdieu 1990, 73.) Näin tieto ja kulttuuri siirtyvät mimesiksen kautta erityisesti kulttuureissa, joissa ei ole lukutaitoa.

Mimesis omistamisena

Yhteiskuntateoreetikoista vihamielisin jäljittelyä kohtaan oli Karl Marx. Marxin varhaisten kirjoitusten tyylillinen tunnusmerkki oli dramaattinen antipatia kopiaointia ja jäljittelyä kohtaan. Jäljittely on Marxille henkisen laiskuuden ja epävapauden merkki, jopa siinä määrin, että näkö- ja kuuloaisti riistävät ihmiseltä vapauden: ihmisestä tulee universumin peili ja kaiku. Kommunismin yhteiskunnallisuus ei voikaan olla kopiaointia. (Ks. Jenson 2010, 420–425.) Marxin proletariaatti on rakenteel-

lisen kopioimisen, tavarafetisismien uhri. Teollisuus keinottelee tarpeilla, joiden tyydyttäminen on ”itsensä huumaamista”, todellisuuden korvaamista kopiolla: ”Juuri sen vuoksi Englannin kapakat ovat yksityisomistuksen *vertauskuvallisia esityksiä*. Niiden ylellisyys osoittaa teollisen ylellisyyden ja rikkauden toden suhteen ihmiseen.” (Marx, ei vuosilukua, 128–129.) Tuotannon saama ilmaus on hänen mukaansa ”aina hieno, peitetty, kaksimerkityksinen, pettävää ulkokuorta.” Samankaltaisuus, analogia, jäljittely, huvittelu ja viehätysvoima eivät riitä yhdistämään ihmisiä, sillä yhteiskunnallisuus on turmeltuneessa muodossa: ihmisen aistirikkaus on köyhtynyt omistamisen aistiksi. (Emt., 109.) Tarvitaan kokonaan uusi alku, sosialismi, jossa yhteiskunnallistuminen on laadullisesti erilaista. Kielenkin on muututtava: metaforat ja symbolit korvataan faktoilla ja luvuilla (ks. Rose 1978, 138).

Jäljittelyn teoreetikko, sosiologi Gabriel Tarde muodostaa monessakin mielessä mielenkiintoisen vastakohtan Marxille. Omistamisen käsite saa Tarden teoriassa yhtä keskeisen, mutta täysin vastakkaisen merkityksen kuin Marxilla⁹⁰. Tarde ajatteli *sociuksen* pohjautuvan uusien mahdollisuuksien luomiseen ja niiden leviämiseen. Sosiaalinen järjestys syntyy erilaisten uutta luovien mimeettisten prosessien kautta dynaamisesti, eikä sillä ole normatiivista kiintopistettä, kuten parsonsilaisessa sosiologiassa. Keksiminen ja jäljittely ovat ihmisten välistä toimintaa; niiden voidaan ajatella olevan mimeettisen prosessin kaksi puolta. Tarde toteaa *Jäljittelyn lait* -kirjansa (1890) johdannossa, ettei hänen jäljittelyn käsitteensä ole sitä, mitä psykologiassa kutsutaan jäljittelyksi. Ensinnäkään Tarden jäljittely ei ole yksisuuntaista vaan vastavuoroista. Toiseksi jäljittely on Tardelle (1962) osa *universaalista toistoa*: mimetismi lävistää koko universumin. Olennaista on myös, että jäljittelyllä on alku: keksiminen. Keksimistä Tarde kutsuu ”differenssiksi” eli eroksi. Erolla ei tarkoiteta ihmisten välistä eroavaisuutta eikä edes kahden asian eroa, vaan eroa *itsessään*. ”Ero on universumin alfa ja omega, kaikki alkaa erosta.” (Tarde 2012, 40.) Jäljittely on eron toistoa, joka ei ole jonkin kopioimista, vaan uuden luomista. Yhteiskunta saa järjestyksensä toiston eli jäljittelyn kautta.

90 Yleensä omistaminen liitetään vain talouteen: talous on logiikka, jonka lähtökohtana on termi ”oma”. Talous tutkii ”omaa” erotuksena ”olemisesta”. Tardella päinvastoin omistaminen on sekä yhteiskunnan että luonnon olemassaolon tapa. Omistaminen on mimeettinen prosessi, joka etenee eron ja toiston dialektiikan kautta. (Vrt. Leskinen 2015.)

Marxilainen yhteiskuntakritiikki ja tardelainen ajattelu jäljittelystä ja keksimisestä voidaan kuitenkin yhdistää. Näin on tehnyt ranskalainen sosiologi Henri Lefebvre. Hän luki Marxin ja Nietzschen töitä, mikä johti hänet Heideggerin filosofiaan. Lefebvre ihaili Heideggerin analyysejä käsitteistä *logos*, *fysis* ja *aletheia* ja ehdotti, että samankaltainen analyyssi ulotettaisiin myös *mimesiksen*, *praksiksen*, *tehtäminen* ja *poiesiksen* käsitteisiin. Lefebvren mukaan mimesis on sosiologinen käsite, joka liittyy toimimiseen (*praksis*) ja tekemiseen (*poiesis*).

Sijoittuessa toiston (*repetition*) ja maanjäristystä muistuttavan (vallankumouksellisen) keksimisen (*invention*) väliin [mimesis] liittyy poiesikseen. Se on ennen muuta sekoittunut käsite, tai sekoituksen käsite, mediaani, välittäjä, välissä oleva, keskellä oleva [...] Me kutsumme mimesikseksi jokaista aktiviteettia, joka seuraa annettua muotoa ja joka myös tuo lisää tuohon muotoon. (Lefebvre 2003, 28.)

Lefebvren mukaan on virheellistä ajatella, että individualismi sulki pois jäljittelyn. ”Päinvastoin, jokainen hiekanjyvä ’ihmisyden hiekassa’ jäljittelee toisia hiekanjyviä, vaikka luulee olevansa yksin” (emt., 28). Mimesis piilottaa ja samalla luo yhteiskunnallisia rakenteita dynaamisessa tulemisen prosessissa, joka tapahtuu yhdessä *praksiksen* ja *poiesiksen* kanssa.

Modernin bluffi ja uuden kauhu

Palataan alkuun, Harvey Sacksiin ja jäljittelyn näkemisen yhä ajankohittaisen ongelmaan. Mistä johtuu se edelleen vaikuttava sosiologinen tai etnografinen asenne, jonka mukaan esimerkiksi lapset tai mustaihoiset eivät olisi aitoja vaan parhaimmassakin tapauksessa vain hyviä jäljitteittäjiä? Postkoloniaalisissa eli siirtomaajärjestelmän jälkeistä aikaa käsittelevissä kuvauksissa edelleenkin surraan Coca-Colan, hampurilaisten ja Nike-kenkien vientiä Afrikkaan: länsimainen kulutusyhteiskunta tuhoaa vieraita kulttuureja ja rappeuttaa niiden aitoutta ja omaehtoisuutta pakottamalla ”alkuasukkaat” jäljittelemään kulutuskulttuurin esineellisiä muotoja. Kulttuurintutkija Homi K. Bhabhan mukaan kolonisoi-

tuja ihmisiä pidetään edelleen alempina liittämällä eurooppalaistuminen mimiikkana tärkeimmäksi osaksi tarinaa. Kehittyvien maiden ihmiset ovat edelleen ”melkein, mutta eivät aivan”, mikä tarkoittaa väärennetyä (Bhabha 1994, 86). Väärennös puolestaan tarkoittaa sellaista, joka ei kuulu joukkoon eli ei ole oikeutettu jäsenyyteen (Ferguson 2002).

Ongelmana ei ole pelkästään jäljittelyn näkeminen siirtomaissa, vaan jäljittelyn käsite ylipäättään. Mimesis on varsin monimuotoinen käsite eikä se sovellu rajaamaan ketään yhteiskunnan ulkopuolelle. Toki antropologiassa mimesiksen positiivinen merkitys on jo huomattu: teoksessaan *Mimesis and Alterity* (1993) Michael Taussig kyseenalaistaa kapean käsityksen jäljittelystä. Hänen mukaansa jäljittely ja naamioituminen kuuluvat mimesikseen, jonka pohjalla ei ole vain halu jäljitellä toista vaan tulla toiseksi. Toisen kulttuurin imitointi synnyttää oman kulttuurin tarkeitä piirteitä ja kehittyä uusia toiminnan muotoja. Kopio saa esikuvansa voiman esimerkeissä, ja siinä on mimesiksen taika. (Taussig 1993, xii.) Mimesis rikkoo järjestyksen, joka on oletettu. Se avaa mahdollisuuksia ja tuo outouden tuttuun. Mikäli tutkija kykenee liikkumaan kulttuurien välissä, mimesis tuottaa ylijäämää, mimeettistä tietoisuutta itsestä: se kääntyy kohti itseään. (Emt., 252.)

Norsunluurannikolla jäljitteleminen on kansallinen ylpeydenaihe, Sasha Newell kirjoittaa teoksessaan *Modernity Bluff* (2012). Norsunluurannikkolaiset käyttävät sanaa *les bluffeurs* (bluffaajat) nuorista, urbaaneista ihmisistä, jotka osaavat jäljitellä hyvin taloudellista menestystä ja ovat siksi kunnioitettuja. ”Kun norsunluurannikkolaiset jäljittelevät, he eivät tee sitä 50-prosenttisesti vaan sataprosenttisesti”, paikallinen räätäli sanoo (Newell 2012, 1). Bluffaajat ovat yleensä nuoria miehiä, jotka ovat puolittain rikollisia. Vaikka tämä saattaa kuulostaa marginaaliselta ryhmältä, se ei ole sitä: bluffaajia voidaan pitää sosiaalisesti menestyneinä ja heidän toiminnallaan on suuri vaikutus. Osaksi syynä on Norsunluurannikolla vallitseva kaksijakoinen sosiaalinen kosmologia, jossa alkuperäisen ja väärennöksen suhde on toisenlainen kuin länsimaissa: jäljitelmä ei ole pelkkä varjo tai kopio. Tuonpuoleinen maailma on kausaliteetin lähde, joka ruumiillistuu tämänpuoleisessa maailmassa. Henkilön kaksoiskappale ei ole sielu eikä ruumis – se on kolmas olento, joka elää rinnakkaisessa maailmassa ja on minän lähde. Tuonpuoleinen maailma on kuin todellisuuden teatterin *backstage*, jossa tapahtuva näkymätön mani-

pulaatio tuottaa illuusioita maailman näyttämölle.

Kirjallaan Newell haluaa nostaa esiin kysymyksen väärennöksestä sosiaalisessa elämässä, erityisesti postkoloniaalisessa mimesiksessä. Norsunluurannikkolainen bluffin käsite auttaa ymmärtämään, että ”naamiotuminen ei ole vain huijaamista vaan esittämistä, performanssia, joka tuottaa merkityksellisiä fiktioita, ja koska taloudellinen ja sosiaalinen todellisuutemme koostuu tuollaisista jokapäiväisistä fiktioista, meidän totuutemme ovat naamioita” (emt., 247). Mitä meidän tulisi ajatella esimerkiksi Wall Streetistä tai Las Vegasista, joissa pyritään jatkuvasti pelaamaan ja huijaamaan vastapelureita? Entä poliitikoista, jotka valehtelevat ilmeenkään värähtämättä? Mimesiksen vastustukselle on selkeä syy, joka liittyy moderniin länsimaiseen kulttuuriin. Newellin (emt., 249) mukaan ”[v]äärennös on länsimaisen maailman paaria, vaikka (tai koska) se täyttää yhteiskunnan joka alueen.”

Sacksin, Bhabhan, Taussigin ja Newellin havainnot riittävät kyseenalaistamaan länsimaisen modernin yhteiskunnan rasistisia ennakkoluuloja varsin hyvin (ks. myös Smith 2011 ja Weaver 2011). Toisen tason ongelma on kuitenkin se, että mimesis on ollut hyljeksityssä asemassa jo tuhansia vuosia. Mimesikselle annettiin platonismissa totuuteen liittyvä tulkinta, jonka vaikutus tuntuu edelleen, huolimatta Aristoteleen positiivisemmista, luovuutta korostavista ajatuksista. Mimesiksiä on monia, mutta vain tietyt tulkinnat hallitsevat arkimerkitystä. On vaikea hyväksyä, että mimesis tuottaakin uutta. Jos ymmärtäisimme paremmin jäljittelyä, myös refleksiivisyytemme yhteiskunnan mimeettisiä ilmiöitä kohtaan kasvaisi. Me omistamme todellisuuden, mutta tuo todellisuus lapsineen, alkuasukkaineen ja tavaroineen omistaa yhtä lailla meidät. Oma mimeettisyttämme voimme ymmärtää vain, kun olemme kosketuksessa muiden kanssa. Ja kun muut astuvat tasavertaisina kokemuspöydäme, huomaamme heidän kannattelevan meitä. Näin löydämme mimeettisen subjektin etiikan (Kirkkopelto 2014, 125; vrt. Citton 2008, Balibar 2008 ja Lash 2015).

Kenties Sacksin kuvaaman ilmiön ongelmana ei olekaan jäljittely, vaan mimesiksen tuottama *uusi*. Kuten Adorno (2006, 62) toteaa, uusi on väistämättä abstraktia, ”se on tuttua yhtä vähän kuin [Edgar Allan] Poen kaivoksen hirvein salaisuus”. Kun jokin uusi syntyy oivalluksen tai ilmes-tyksen kautta, se nähdään ja koetaan, mutta sitä ei ole vielä käsitetty.

Adornon (emt., 63) sanoin: ”Vain siinä, mikä on uutta, yhdistyy mime-sis rationaalisuuteen ilman taantumusta: *ratio*sta itsestään tulee uuden kauhussa mimeettistä [...] Uusi on sokea piste, kuin pelkkä viittaus: ’tuo tuolla.’” Moderni, rationaalinen, porvarillinen yksilö on hämmästyntynyt uuden edessä.

Lähteet

- Adorno, T. (2006). *Esteettinen teoria*. (Ästhetische Theorie, 1970.) Suom. A. Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2008). *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. (Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente, 1944.) Suom. V. Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- Aristoteles (1992). *Fysiikka*. Teokset III. Suom. T. Jatakari & K. Näätäsaari. Helsinki: Gaudeamus.
- Balibar, E. (2008). *Spinoza and Politics*. (Spinoza et la politique, 1985.) Käänt. P. Snowdon. London: Verso.
- Bellah, R. N., Madsen, R., Sullivan, W. M., Swidler A. & Tipton, S. M. (1985). *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, W. (1989). Mimeettisestä kyvystä. Teoksessa W. Benjamin, *Messiaanisen sirpaleita: kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. (teossarjasta Gesammelte Schriften, 1972–1999.) Suom. R. Sironen. Toim. M. Koski et al. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto & Tutkijaliitto, 51–54.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bovet, A., González-Martínez, E. & Malbois, F. (toim.) (2014). *Langage, activités et ordre social: Faire de la sociologie avec Harvey Sacks*. Berne: Peter Lang.
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. (Le sens pratique, 1980.) Cornwall: Polity Press.
- Caillois, R. (1938). Mimétisme et la Psychasténie légendaire. Teoksessa R. Caillois, *Le Mythe et L'Homme*. Paris: Gallimard, 100–143.
- Citton, Y. (2008). Les lois de l'imitation des affects. Teoksessa Y. Citton & F. Lordon, *Spinoza et les sciences sociales*. Paris: Éditions Amsterdam, 69–102.
- Durkheim, É. (1985). *Itsemurha: Sosiologinen tutkimus*. (Le suicide: Étude de sociologie, 1897.) Suom. S. Randell. Helsinki: Tammi.
- Ferguson, J. G. (2002). Of Mimicry and Membership: Africans and the ”New World Society”, *Cultural Anthropology* 17 (4), 551–569.
- Foucault, M. (2003). ”Society Must Be Defended”. *Lectures at the Collège de France*

- 1975–1976. New York: Picador.
- Glenn, S. A. (1998). Give an Imitation of Me: Vaudeville Mimics and the Play of the Self. *American Quarterly* 50 (1), 47–76.
- Heinonen, T., Kivimäki, A., Korhonen, K., Korhonen, T., Reitala, H. & Aristoteles (2012). *Aristoteleen Runousoppi*. Helsinki: Teos.
- Heritage, J. (1996). *Harold Garfinkel ja etnometodologia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hobbes, T. (1999). *Leviathan*. (Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil, 1651.) Suom. T. Aho. Tampere: Vastapaino.
- Jenson, D. (2010). The Common Without Copies, the International Without Cosmopolitanism: Marx Against the Romanticism of Likeness. *Rethinking Marxism* 22 (3), 420–433.
- Kahn, V. (2004). *Wayward Contracts. The Crisis of Political Obligation in England, 1640–1674*. Princeton: Princeton University Press.
- Kangas, R. (2001). *Yhteiskunta. Tutkielma yhteiskunnasta, yhteiskunnan käsitteestä ja sosiologiasta*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Kirkkopelto, E. (2014). Mimesiksen kosketus. Teoksessa M. Elo (toim.) *Kosketuksen figureja*. Helsinki: Tutkijaliitto, 92–125.
- Lash, S. (1995). Refleksiivisyys ja sen vastinparit. Teoksessa U. Beck, A. Giddens & S. Lash (toim.) *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio*. (Reflexive Modernization, 1994.) Tampere: Vastapaino, 153–235.
- Lefebvre, H. (2003). *Key Writings*. London: Continuum.
- Leibniz, G. W. (2011). *Filosofisia tutkielmia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Leys, R. (1994). Mead's Voices: Imitation as Foundation; or, the Struggle against Mimesis. Teoksessa D. Ross (toim.) *Modernist Impulses in the Human Sciences 1870–1930*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 210–235.
- Leskinen, J. (2015). Gabriel Tarde, keksimisen ja jäljittelyn sosiologi. Teoksessa M. Pyykkönen & I. Kauppinen (toim.) *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*. Helsinki: Gaudeamus, 49–71.
- Marx, K. (ei vuosilukua). *Taloudelliset-filosofiset käsikirjoitukset 1844*. Edistys: Moskova.
- Miller, G. D. (2011). *Reason and Mimesis*. New York: SUNY Press.
- Newell, S. (2012). *The Modernity Bluff: Crime, Consumption, and Citizenship in Côte d'Ivoire*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Parsons, T. (1949/1937). *The Structure of Social Action*. New York: The Free Press.
- Reagan, L. (2010). *Mimesis in Thomas Hobbes's Leviathan (1651) and the Theater of the Modern Commonwealth*. Julkaisematon väitöskirja. Northwestern University.
- Rose, M. A. (1978). *Reading the Young Marx and Engels. Poetry, Parody and the Censor*. Lanham: Rowman and Littlefield.

- Sacks, H. (1995/1992). *Lectures on Conversation. Volumes 1 & 2*. Toim. Gail Jefferson. Oxford: Blackwell.
- Sandywell, B. (1996). *Logological Investigations, Volume 1: Reflexivity and the Crisis of Western Reason*. New York: Routledge.
- Santanen, S. (2009). Mimesis ja teatterinautinto. Teoksessa A. Hirvonen & S. Lindberg (toim.) *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Helsinki: Tutkijaliitto, 132–160.
- Simmel, G. (2005). *Suurkaupunki ja moderni elämä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarde, G. (1903). Inter-psychology. The Inter-Play of Human Minds. *The International Quarterly* 7, 59–84.
- Spinoza, B. de (1994). *Etiikka*. (Ethica, ordine geometrico demonstrata, 1677.) Gummerus, Jyväskylä.
- Tarde, G. (1962). *The Laws of Imitation*. (Les lois de l'imitation, 1890.) Gloucester: Peter Smith.
- Tarde, G. (2012). *Monadology and Sociology*. (Monadologie et sociologie, 1883.) Melbourne: re.press.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- Weber, M. (1978). *Economy and Society, Vol 1*. Berkeley: University of California Press.
- Woehrling, E. (1997). *Tragic Eikonography. A Conceptual History of Mimesis, from Plato to T. S. Eliot*. Julkaisematon väitöskirja. University of Liverpool. 554 s. Internet: https://www.academia.edu/18919305/Tragic_Eikonografya_A_conceptual_history_of_mimesis_from_Plato_to_T._S._Eliot

Olli-Pekka Moisio

Mimesis ja kasvatus

”Kasvatus ei ole enää ihmisten keskinäistoimintaa kuten silloin, kun isä kouli poikaansa omaisuutensa tulevana haltuunottajana. Nykykasvatuksesta vastaa suoraan yhteiskunta, ja se toteutuu perheiden selän takana.”

– *Max Horkheimer* (2008, 219)

Marcel Proust kirjoitti *Vastalause Sainte-Beuvelle* -teoksensa (julkaistu postuumisti 1954) eräänlaisena sormiharjoituksena seitsemänosaiselle teokselleen *Kadonnutta aikaa etsimässä*. Vastalauseensa päättävässä osassa Proust kirjoittaa sisälleen kätketystä pojasta, jonka vain hän voi tuntea. Tällä pojalla on tarkkaavaiset korvat ja silmät, joilla hän ”herkästi ja tarkoin aistii kahden vaikutelman, kahden ajatuksen välisen hyvin hauraan sopusoinnun” (Proust 2003, 276.). Tätä sopusointua Proust kutsuu yleiseksi, joka voitaisiin tässä yhteydessä käsittää jopa samankaltaisuudeksi. Proust kirjoittaa dramaattisesti, että häneen kätketty poika voi elää ainoastaan tässä tunnistetussa yleisessä ja kuolee välittömästi yksittäisessä: ”hän elää vain yleisestä, yleinen elävöittää häntä ja ruokkii häntä, yksittäinen tappaa hänet siihen paikkaan” (emt., 277). Proust päättää, että juuri tämän pojan, joka tunnistaa kaiken läpäisevän samankaltaisuuden, tulee kirjoittaa Proustin teokset.

Kasvatussuhteessa on tietöiden osa-alueiden lisäksi läsnä osittain tiedostamattomia rakenteita, jotka liittyvät suurelta osin Proustin tun-

nistamaan samankaltaisuuden ja yksittäisyyden tunnistamiseen. Näitä rakenteita nimitän kasvatuksen *mimeettisiksi elementeiksi*. Kasvatuksen mimeettisyys tuo kasvatussuhteeseen aikakauden yhteiskunnallisen ilmapiiirin, aikakauden hengen, joka välittyy sekä kasvatettavan että kasvattajan tiedostamattomissa reaktioissa ja suhteissa toisiinsa ja ympäristöönsä. Mimesis on jäljittelyä laajempi käsite: mimeettisessä suhteessa ”kopiointin” kohteena olevan henkilön asenteet ovat aivan yhtä lailla keskiössä kuin henkilön, joka ”kopioi”. Juuri nämä asenteet ovat aikakauden yleinen ilmapiiirin jäsentämiä. Tässä mielessä mimeettisiä suhteita voidaan pitää aikakauden hengen, yleisen kokonaisuhteiskunnallisen ilmapiiirin kuvauksina.

Mimeettisten prosessien avulla ihmiset ovat suhteessa toisiinsa. Erityisesti pienet lapset pyrkivät mimeettisten prosessien avulla tekemään itsensä ympärillään olevien ihmisten kaltaisia. Nämä prosessit eivät kuitenkaan katoa aikuisuudessakaan. Ihmiset esimerkiksi tyypillisesti vastaavat hymyyn hymyllä. Pystymme kommunikoimaan toisillemme elein, käsiämme liikutellen ja koko kehollamme elehtien. Joka tapauksessa näissä varhaisissa vuorovaikutusprosesseissa lapset oppivat tunteita: he oppivat tunnistamaan niitä itsessään ja tuottamaan niitä toisissa. Toisaalta aikuiset tuottavat ja ylläpitävät samankaltaisten eleiden, kehollisen ilmaisun, tyylin avulla sosiaalisuutta ja yhteisöjä. Oppiminen tapahtuu ennalta jäsentyneissä yhteiskunnallisissa asetelmissa, ja sen vuoksi mimesis kattaa niin toivotut kuin ei-toivottavat yhteiskunnalliset tendenssit. Paikoitellen näiden erottaminen toisistaan on hankalaa, koska yhdellä prosessilla voi olla kaksi toisilleen vastakkaista tulosta.

Esittelen seuraavassa niin sanotun Frankfurtin koulun kriittisessä teoriassa kehitettyjä käsityksiä mimeettisyydestä ja kytken ne laajempaan filosofianhistorialliseen jatkumoon⁹¹. Frankfurtin koulu syntyi vuonna 1924 Frankfurtin yliopiston yhteyteen perustetun *Institut für Sozialforschung* (sosiaalitutkimuksen instituutti) tutkimuslaitoksen ympärille. Instituutin johtajaksi valittiin vuonna 1930 Max Horkheimer, jonka muotoilemaa tutkimusohjelmaa alettiin 1960-luvulla kutsua kriittiseksi teoriaksi (*kritische Theorie*). Ilmaisuu on peräisin Horkheimerin 1937 ilmestyneen artikkelin ”Traditionelle und kritische Theorie” otsikosta. Horkheimer

91 Ks. Frankfurtin koulun kriittisestä teoriasta Moisio toim. (1999); Moisio & Kotkavirta toim. (1990).

tarkoitti kriittisellä teoriolla yhteiskuntateoriaa, joka kritisoi ja pyrki muuttamaan yhteiskuntaa kokonaisuutena. Näin mannermaisen filosofiaan lukeutuva kriittinen teoria on vastakkainen perinteiselle yhteiskuntateorialle, joka pyrkii ainoastaan ymmärtämään tai selittämään yhteiskuntaa.

Mimesis kytkeytyy tietysti moniin rinnakkaisiin teoreettisiin käsitteisiin, kuten psykologiseen samastumiseen tai vaikkapa biologiassa laajasti tutkittuun toisten eliöiden piirteiden jäljittelyyn (*mimicry*). Hahmotteleen artikkelissani mimesis-käsitteen suhdetta näihin lähikäsitteisiin kasvatuksellisesti relevanteissa tilanteissa. Pohdin, mihin, keneen ja miten monimutkaiset samastumisprosessit suuntautuvat pitkälle kehittyneissä kapitalistisissa yhteiskunnissa.

Mimesis ja antiikki

Antiikin Kreikan filosofiassa mimesiksellä oli kaksi merkitystä. Toisaalta se tarkoitti jäljittelyä ylipäänsä ja toisaalta erityisesti taiteellista esitystä. Ensimmäiset viitteet mimesikseen esiintyvät pythagoralaisissa fragmenteissa, joissa käsitellään sitä, miten musiikki jäljittelee numeroita. Platonin dialogeissa käsite saa kuitenkin ensimmäistä kertaa keskeisen filosofisen merkityksen.

Valtion III kirjassa Platon liittää ensimmäisenä filosofina mimesis-suhteen (jäljittelyn merkityksessä) kasvatukseen ja väittää, että kasvatusta tapahtuu ensisijaisesti jäljittelyn kautta. Platon tunnistaa ihmisessä voimakkaan jäljittelytaipumuksen, joka erityisesti varhaislapsuudessa mahdollistaa motorisen, aistimellisen, kielellisen, mentaalisen, sosiaalisen ja persoonallisen kehityksen. Platonin käsityksen mukaan lapset ja nuoret kokevat ja oppivat sosiaalisen käyttäytymisen säännöt suhteissaan toisiin ihmisiin sekä kokemuksissaan toisten ihmisen käyttäytymisestä. Platon kehittää ajatuksen siitä, että nuorten ihmisten kasvatuksellinen kehitys ja oppiminen perustuvat heidän haluunsa jäljitellä. Jäljittelynhalu pakottaa heidät tulemaan roolimalliensa kaltaisiksi. Kun kasvattajat valitsevat oikeat roolimallit, lapset kehittyvät ihanteiden mukaisiksi. Platonin käsitys on oivaltava, mutta sen ongelmana on normatiivinen ihmiskäsitys ja kasvatusteoria, jossa ennalta asetetut normit määrittävät nuorten ihmis-

ten elämän ja kokemukset. Platonin ihmiskäsitys puolestaan kytkeytyy hänen stabiiliteettia korostavaan kosmologiaansa, jossa kaikki on ennalta määrittynyttä ja oikeilla paikoillaan.

Jos he kuitenkin jäljittelevät, heidän on pienestä pitäen jäljiteltävä sel-laista mikä heille sopii, urheita, itsensä hillitseviä, hurskaita, vapaita miehiä ja muita tällaisia esikuvia. Mitään vapaalle miehelle sopima-tonta ja ylipäänsä muutakaan häpeällistä he eivät saa tehdä eivätkä osoittaa taitoa sen jäljittelemiseen, jotta eivät jäljittelemällä imisi itseensä näitä ominaisuuksia. Jos lapsuudesta asti jatketaan jäljittelyä, siitä tulee tapa ja toinen luonto, joka ilmenee olemuksessa, puheessa ja ajatuksissa, sen kai olet huomannut. (Platon, *Valtio*, 395c–d)

Vaikka Aristoteles jakoikin Platonin käsityksen jäljittelyn merkityk-sestä kasvatuksessa ja oppimisessa, hän kuitenkin päätyi toisenlaiseen johtopäätökseen *Runousopissaan*. Puutteellista, parantumatonta ja kiel-teisiä esimerkkejä ei Aristoteleen mukaan pitänyt sulkea pois kokemuk-sen piiristä, vaan ne tuli kohdata ja käsitellä siten, että yksilö voisi saada eräänlaisen vastustuskyvyn niiden haittavaikutusten torjumiseksi. Ilman tällaista kohtaamisen kautta tapahtuvaa immunisoitumista nuori olisi altis ja puolustuskyvytön negatiivisten esimerkkien vaikutukselle.

Nykyään Aristoteleen käsitystä muistuttavia ajatuksia esitetään kan-salaisyksikasvatuksen teorioissa. Aristoteleesta vaikutteita saaneen käsityk-sen mukaan muun muassa vankkumattomat poliittiset mielipiteet eivät synny erilaisten mielipiteiden välttämisen tuloksena vaan nimenomaan niiden kohtaamisen ja kriittisen käsittelyn kautta. Tällaista käsitystä voi laajentaa koskemaan muun muassa kasvatuksen ja koulutuksen koko-naisuutta ja sen piirissä hankittuja mielipiteitä ja arvoja. Tämänkaltaista avointa lähestymistapaa voidaan tukea vaikkapa psykoanalyttisella teo-rialla, jossa hankalien asioiden välttelyllä ja kieltämisellä on viime kädessä psyykkiselle kehitykselle haitallisia seurauksia.

Antiikissa ymmärrettiin mimeettisen oppimisen vaikutukset inhimilli-seen kehitykseen, ja sen vuoksi muun muassa Platon vaati nuorten kuvit-telukykyyn vaikuttavien esitysten tiukkaa kontrollia (taiteen ja mielipi-teen sensuuria), kun taas Aristoteles peräänkuulutti taiteen vaikutusten selvää ja läpikotaista käsittelyä kasvatuksellisissa käytännöissä. Platoni-

sta lähtien olemme tienneet, ettemme opi ainoastaan asioita, asenteita ja arvoja, vaan myös sosiaalisen toiminnan ja koko elämänmuodon mimeettisesti. Lapset ja nuoret eroavat toisistaan kyvyiltään ja taustoiltaan, minkä vuoksi mimeettisen prosessin lopputulos ei ole ainoastaan esimerkin kopio. Mimeettinen prosessi päättyy samankaltaisuuden kautta erillisyyteen, autonomiaan ja luovuuteen. Toiminnan malli, joka omaksutaan mimeettisessä teossa, ei ole pelkkää ulkoisten samankaltaisuuksien uusintamista vaan mimeettisesti toimivan henkilön tuottama aktiivinen konstruktio.

Mimesis, leikki, jäljittely

Valtion X kirjassa Platon käsittelee Sokrateen suulla taiteellisen mimesiksen konstruktivista prosessia, joka dialogissa asettaa taiteen alempiarvoiseen asemaan kuin esimerkiksi filosofian. Filosofit ovat Platonille tekemisissä ideoiden ja totuuden kanssa, kun taas taitelijat tuottavat kuvan kuvasta – ilmenevästä todellisuudesta – ja ovat tässä mielessä jäljittelijöitä. Platon väittää, että erityiset asiat edustavat tai jäljittelevät niiden perustana olevia muotoja ja päättyy näin ajatukseen, että ilmenevä todellisuus ei ole yhtä arvokas kuin ideoiden maailma jossa muodot sijaitsevat. Platon ajattelee, että taide heikentää loppujen lopuksi ihmistä, koska sen suhde ilmenevään maailman on samanlainen kuin ilmenevän maailman suhde muotojen maailman. Taide on jäljittelyn jäljittelyä ja askeleen etäämmällä totuudesta kuin maailma, jota se jäljittelee.

Aristoteles ei käsittänyt taidetta alempiarvoisena, koska hänen käsityksensä mukaan universaalit (muodot) olivat todellisuuden sisäisiä, immanentteja rakenteita. *Runousopissa* Aristoteles kirjoittaaakin, kuinka tragediakin on ensisijassa tekojen ja elämän, onnen ja onnettomuuden jäljittelyä (mimesis). Jäljittely ei Aristoteleella siis kohdistu henkilöihin vaan elämän kokonaisuuteen. Kuten Platon myös Aristoteles pitää mimesistä luonnollisena, jokaiselle ihmiselle tyypillisenä toimintatapana varhaislapsuudesta alkaen. Me kaikki pidämme jäljittelystä, joka on primitiivisen oppimisen muoto. Alussa kaikki oppiminen on leikin muodossa tapahtuvaa jäljittelyä.

Hans-Georg Gadamer kehitti Aristoteleen ja Platonin käsityksiä

mimesiksestä. Gadamerin mukaan jäljittelevä leikki on tapa, jonka kautta lapsi varmentaa tietämiään asioita ja oman olemassaolonsa. Teoksessaan *Totuus ja metodi* (1960) Gadamer kirjoittaa, että ”kun henkilö jäljittelee jotakin, hän mahdollistaa olemassaolon sille, mitä hän tietää siten kun hän sen tietää” (Gadamer 1989, 113). Gadamerin tarkoituksena on korostaa jäljittelyn kognitiivista ulottuvuutta. Kun lapsi pukeutuu rooli-asuun, hän ei yritä kätkeä itseään, kuten biologisessa jäljittelyssä tai naamioitumisessa. Lapsi ei teeskentele olevansa joku muu. Hän ei pukeutumisellaan esitä toivetta, että hänet löydetään naamionsa takaa lopulta sellaisena kuin hän todellisuudessa on. Gadamer ajattelee, että lapset pyrkivät esittämiseen, jossa ainoastaan esitetty hahmo on olemassa, eikä sen takana ole mitään muuta.

Aikuisten oletetaan tällaisessa tilanteessa tunnistavan esitetyn hahmon, mikä on jäljittelyn kognitiivinen elementti. Tunnistaminen kuitenkin edellyttää, että tiedämme edeltä käsin tämän jonkin, koska se on meille tuttu (*anamnesis*). Gadamer (emt., 114) väittää, että ”tunnistamisessa se, minkä tiedämme, ilmenee ikään kuin valaistuna niiden kaikkien sitä perustavien kontingenttien ja muuttuvien tilanteiden pohjalta; se käsitteään olemuksessaan”. Näin ollen jäljittely ei ole hänelle ainoastaan toistoa vaan olemusta koskevaa tietoa. Jäljittely paljastaa jonkin, ja tässä mielessä se olettaa aina havainnoijan ja sisältää suhteen niihin, joille tämä esitetty jokin ilmenee. (Emt., 115.)

Vieraus ja mimesis

Psykoanalyysin kehittäjä Sigmund Freud väittää artikkelissaan ”Das Unheimliche – epämuokavuuden elämyksestä”, että kaikessa siinä, minkä koemme kammottavaksi (*unheimlich*), on jotakin tuttua (*heimlich*) (Freud 2005). Tämä tuttu on kielletty meissä, joten projisoimme ulkopuolellemme olevaan maailmaan. Freud kehitti ajatuksen kommentoimalla saksalaisen psykiatrin Ernst Jentschin kehittämää teoriaa kammottavuudesta. Jentschin mukaan jonkin asian tuottama kammottavuus johtuu asian tuntemattomuudesta tai sen kohtaamisen tuottamasta epävarmuudesta.

Frankfurtin kriittisen koulun keskeiset teoreetikot Max Horkheimer

ja Theodor W. Adorno seuraavat Freudin käsitystä pohtiessaan antisemitismien sosiaalipsykologiaa. Heidän mukaansa antisemitistinen henkilö päätyy projektionsa äärimmäisyydessä vainoharhaisiin ajatteluprosesseihin, joiden vallassa hän ”siirtää kohteeseen – siis uhriehdokkaaseen – ne yllykkeet, joita hän ei tunnista omikseen mutta jotka silti ovat hänelle ominaisia”. Tällainen ajattelutapa perustuu aidon mimesiksen vastaiseen väärään projektiioon: ”kun mimesis on ympäristön kaltaiseksi tekeytymistä, väärä projektiio pakottaa ympäristön itsensä kaltaiseksi” (Horkheimer & Adorno 2008, 245).

Sivilisaation sokaisemat kokevat omat tabuiksi tulleet jäljittelypiirteensä enää erinäisissä eleissä ja käyttäytymistavoissa, joita he havaitsevat muissa ja jotka vaikuttavat järkipäristyneessä ympäristössä satunnaisilta jäänteiltä, hävettäviltä surkastumisilta. On ylen tuttua, että vieraaksi koettua inhotaan. (Emt., 239.)

Adorno tulkitsee mimesiksen vastakohtana käsitteelliselle tiedolle⁹². Hän ajattelee, että mimesis ilmaisee arkaaista taipumustamme tehdä itsestämme objektin kaltaisia voidaksemme tuntea sen. Teko, jossa pyrimme tekemään itsestämme objektin kaltaisia, on vastoin käsitteellistä tietoa, jossa pyrimme alistamaan objektin luokituksillemme. Pyrimme näin määrittämään objektin niiden piirteiden kanssa, jotka se jakaa joidenkin muiden objektien kanssa. Adorno ei kuitenkaan tarkoita, että mimeettinen tieto olisi täysin erilainen tiedon muoto. Jos näin olisi, mimeettinen olisi vain yksi Adornon systemaattisesti vastustaman irrationalismin muoto. Adorno ajattelee, että mimeettinen tieto sisältyy käsitteelliseen tietoomme ikään kuin vaatimuksena käyttämiämme käsitteitä kohtaan: jotta käsitteet arvioisivat itseään suhteessa siihen, mikä objektissa etsii ilmaisua (Adorno 2006, 122–128). Adorno muotoilee jotain tämänsuuntaista kirjoittaessaan, että ”hapuilu” (*Tasten*) kohti sopusointua, ”tiedetyn ja tietäjän yhtäläisyys”, ”elää järjellistä kognitiota koskevassa käsityksessä” (Adorno 1966, 55). Hän jatkaa, että jos momentti ”kitkettäisiin täydellisesti”, pysyisi ”käsittämättömissä” mahdollisuus sille, että subjekti tietäisi

92 Ks. Adornon kriittisestä teoriasta tarkemmin Moision toim. (2008); Moision & Kotkavirta & Reinersin toim. (1999). Ks. myös Adornon merkittävä elämäntutkimus Müller-Doohm (2003).

objektin. Mimesis tulisi nähdä eräänlaisena vaatimuksena, joka nousee itse käsitteestä ja joka vaatii käsitettä arvioimaan sitä, mitä se sanoo, suhteessa siihen, mikä objektissa haluaa tulla ilmaistuksi. Adornon kirjoittaa, että ”mimeettinen momentti sekoittuu järjelliseen sen sekularisaation prosessissa”. Käsitteidemme tulisi muuntua sellaisiksi, että ne jättäisivät itsensä avoimiksi mahdollisuudelle, että kokemuksemme ylittävät aina sen, mitä käsitteemme tänään voivat sanoa: ”ilmaistakseen korvaamaansa mimesistä, käsitteellä ei ole muuta keinoa kuin liittää itseensä jotakin mimeettistä ilman, että hylkää itsensä”. (Emt., 26.) Olennaista onkin käsitteiden käytön tapamme, ja tämä taas kietoutuu kielenkäyttöömme siten, että kykenemme soveltamaan käsitteitä niin, että ne ilmaisevat ”enemmän” kuin itsessään kykenevät ilmaisemaan. Tällainen mimeettisen kyvyn hyödyntäminen käsitteellistämässä voi kamppailla järjen välineellistymistä vastaan.

Frankfurtin koulun diagnosoima järjen välineellistymisen prosessi tarkoittaa juuri muun muassa mimesikseen ankkuroituneen luonnonkontrollin laajenemista. Asuttamalla baconilaista vaatimusta, että ihmisten tulisi hallita luontoa, mimesis ilmaisee toiminnan ja suhteessaolon muotona primitiivistä ja epämääräistä suhdetta. Tälle suhteelle on ominaista pelonsekainen kunnioitus, mutta myös produktiivinen tunneperäinen asioiden lähelle pyrkiminen, joka saattaa ihmiset lähemmäksi luontoa. Jos välineellistynyt järki pyrkii analysoimaan ja järjestelemään luontoa viime kädessä välineellisten päämäärien motivoimana, niin mimesis avaa mahdollisuuden luonnon kauhulle ja anteliaisuudelle puhua omaa kieltään – sekä materiaalisessa luonnossa että inhimillisessä sosiaalisessa luonnossa. Mimesis saakin kriittisen teorian käsittelyssä kahtalaisen asun. Mimesis ilmenee sekä primitiivisenä antropologisena voimana (jäljittely) että tuon voiman myöhempänä, uudelleen syntyneenä muotona (esteettinen mimesis). Nämä kaksi mimeettistä voimaa, arkaainen ja moderni, paljastavat muodoissaan jotakin pysyvää, vaikkakin ilmaisuisaan historiallisesti kontingenttia, jolla on riittävästi voimaa vastustaa järjen sisäistä vaadetta identtisyteen.

Frankfurtin koulun niin sanotun toisen sukupolven merkittävin edustaja ja kommunikatiivisen toiminnan teorian kehittäjä Jürgen Habermas (1981) on kritisoinut Adornoa siitä, ettei tämä kyennyt tarjoamaan perusteita välineellistä järkeä vastaan asettuvalla kokemukselliselle

kyvyille. Habermasin mukaan välineellistetty luonto, joka kärsii lumouksen katoamisesta ja jonka kieltä mimesis tavoittelee, on lopulta kykenemätön muuhun kuin kielettömään ”mykkään syytteeseen”. Habermas ajattelee, että Adornon välineellisen järjen kritiikin ongelma on juuri sen ”mykkyydessä”: kritiikki ei hänen mukaansa voi sanoa, että luonto kärsii välineellisen ajattelun kourissa. Habermasin mukaan ”on mahdollonta kääntää mimeettiset impulssit käsitykseksi” eli diskursiivisen järjelyn kieleksi, ja Adornon negatiivinen dialektiikka ”vetäytyy diskursiivisen ajattelun rajalinjojen taakse” (Habermas 1981, 514).

Mimesis ja oppimisen perusteet

Frankfurtin koulun lähipiiriin kuulunut Walter Benjamin kirjoitti tarkkanäköisesti mimeettisestä oppimisesta omaelämäkerrallisissa merkinnöissään lapsuudestaan 1900-luvun alun Berliinissä. Benjamin kuvaa tekstissään, kuinka hän oli suhteessa paikkoihin, katuihin, taloihin, tavaroihin ja tapahtumiin ja kuinka hän liitti ne osaksi sisäistä maailmaansa. Benjaminin muistelmat kuvaavat, kuinka lapsi kokee maailman mimeettisesti. Taikurin tavoin lapsi luo yhtäläisyyksiä maailman ja itsensä välille. Lapsi-Benjamin uudelleen löytää mimeettisesti kadut, aukiot ja kotinsa lukuisat huoneet. Maailmassa on taikaa, asiat ovat elossa, ja ne reagoivat lapseen. Tämä tapahtuu, kun lapsi pyrkii tekemään itsestään ja objekteista samankaltaisia.

Nuoresta Benjaminista tulee tuulimylly hänen levittäessään kätensä ja pyörittäessään niitä samalla puhaltuen suustaan tuulen ääntä. Tällä tavoin hän laajentaa kokemustaan. Lapsi ymmärtää, miten tuuli saa aikaiseksi myllyn liikkeen, hän oppii ymmärtämään tuulen voimaa ja ihmisen kykyä käyttää luonnonvoimia hyödykseen. Muuttaessaan itsensä mimeettisesti tuulimyllyksi lapsi kokee mahdollisuuden käyttää luonnonvoimia itsessään. Tullessaan tuulimyllyksi omassa ruumiissaan lapsi alkaa tutustua koneeseen ja ruumiiseensa eräänlaisena koneena. Samalla hän oppii tuntemaan ruumiinsa esittämisen ja ilmaisun keinona. Lapsi ei ainoastaan opi käsittämään ruumiinsa keinoksi ilmaista ja esittää asioita; hän myös ymmärtää voivansa käyttää ruumistaan johonkin tarkoin määriteltyyn tarkoitukseen ja tulla täten sosiaalisesti tunnustetuksi. Tällaisilla

mimeettisillä tapahtumaketjuilla on seuranaan puhumiseen ja ajatteluun olennaisesti liittyvät symboliset tulkinnat.

Benjaminin teksti kuvaa hienosti sitä, kuinka kuvien lisäksi myös äänien ja hiljaisuuden sekä hajun ja kosketuksen aistimukset ovat kokemuksellisesti olennaista ainesta. Nämä ei-visuaaliset vaikutelmat siirtävät kuvat ei-vielä-tiedetyn ja tiedostumattoman alueelle. Benjamin kirjoittaakin ”ilman humalluttavasta äänestä”. Kaasupolttimon humina muuttuu hänen mielessään ”pienen kyttyräselän” ääneksi, joka kuiskii vuosisadan rajan ylitse hädin tuskin kuultavia sanojaan. Näkyvien ja kosketettavien asioiden ja esineiden maailma päättyy puhelimen kaiussa, sen ”yöllisissä äänissä”, näkymättömässä, erittelemättömässä, eriytymättömässä, anonyymisyydessä.

Mimeettisten prosessien seurauksena jotkin lapsuuden kuvista ja äänistä porautuvat minuuden syvärakenteisiin, joiden kätköistä ne voidaan palauttaa mieleen optisesti tai akustisesti. Mimeettisen muistamisen teko viittaa suoraan mimeettiseen ainekseen, joka muistetaan jossakin erityisessä muodossa jossakin erityisessä tilanteessa. Muistot eroavat toisistaan vahvuuden ja merkittävyyden perustalta, jotka ne saavat muistamisen tapahtuman yhteydessä. Lukuisten samaa tapahtumaan koskevien muistojen erot voidaan nähdä johtuvan tavasta, jolla muistot rekonstruoidaan muistissa ja ilmaistaan uudelleen mimeettisesti.

Benjaminin mukaan lasten kyky suhtautua maailmaan mimeettisesti, tehdä itsensä kohtaamiensa asioiden kaltaiseksi, kyky lukea maailmaa, sisältyy kieleen ja kirjoittamiseen. ”Mimeettinen lahja”, joka oli kerran ”selvänäköisyyden perusta”, luo itselleen kirjoittamisen ja kielen kautta ”ei-aistimellisten kaltaisuuksien täydellisimmän arkiston” (Benjamin 1989, 53–54). Tästä näkökulmasta tarkasteltuna lapsen oppima kieli olisi

mimeettisen suhtautumistavan korkein aste ja samalla ei-aistimellisen kaltaisuuksien täydellinen arkisto: media, jonne mimeettisen tuottamisen ja tajuamisen varhaiset voimat ovat jäännöksettömästi siirtyneet aina siihen pisteeseen saakka, jossa ne lakkauttavat magian (emt., 54).

Maailma ei enää ilmene suoraan, kuten jossain vaiheessa oli vielä mahdollista vaikkapa shamaanien ja pappien kokemuksissa, vaan ilmenee olemuksessaan ja kaikissa nyansseissaan katoavaisina herkkinä sub-

stansseina. Samankaltaisena oleminen ja samankaltaiseksi tuleminen ovat ihmisen kehitykselle olennaisia tekijöitä, jotka vähitellen luovat ihmisen suhteen maailmaan, itseensä ja kieleen.

Edellisten kaltaisten prosessien avulla lapset sijoittavat itsensä symbolisesti välittyneen maailman valta- ja rakenteellisten suhteiden puitteisiin. Näitä puitteita lapset kykenevät vasta myöhemmin kunnolla tarkastelemaan ja kritisoimaan. Mimeettisen kykynsä avulla lapset tuottavat objekteihin merkityskudelmia, ilmaisun monimutkaisia rakenteita ja ilmaisullisia tekoja. Tietyissä mielessä mimeettinen liike toimii siltana lasten sisäisen maailman sekä ulkoisen objektiivisesti järjestäytyneen ja symbolisesti välittyneen maailman välillä. Kehittyvän lapsen muodostama suhde toiseen, jota ei sisäistetä vaan jonka kaltaiseksi lapsi tulee, on mimeettisen teon keskeinen komponentti. Tämä teko on ”aktiivisesti passiivinen”; sille on luonteenomaista toiminnasta pidättäytyminen, eräänlainen mimeettisen impulssin passiivisuus.

Kaikki aistit ovat käytössä, kun maailma kohdataan mimeettisesti, ja herkkyyks rakentuu tämän kohtaamisen tuloksena. Mahdollisuus mimeettiselle maailman kokemiselle lapsena on rakenteellisena ehtona sille, että ihminen kykenee aikuisiällä kehittämään esteettistä herkkyyttä – ja ylipäänsä pystyy tuntemaan sääliä, myötätuntoa ja rakkautta. Mimeettisen kyvyn kautta voimme käsittää toisten tunteita ilman, että esineellistämme ne tai luomme suojamuurin toisten ihmisten tunteita vastaan.

Mimesis ja sosiaalinen oppiminen

Kulttuurisessa oppimisprosessissa hankittu kyky toimia sosiaalisesti omaksutaan mimeettisesti. Viime vuosina tehdyt lukuisat kasvatustieteelliset ja antropologiset tutkimukset ovat osoittaneet tämän (ks. mm. Gebauer & Wulf 1995; Wulf 2005; Wulf et al. 2011; Kontopodis, Wulf, Fichtner 2011). Kulttuurisesti vaihtelevat leikit, lahjojen vaihto ja erinäiset rituaaliset käytännöt kehittyvät mimeettisten prosessien avulla. Voidakseen toimia oikealla tavalla tiettyjen olosuhteiden puitteissa ihmiset tarvitsevat käytännöllistä tietoa, joka saavutetaan aistimellisten ja kehollisten mimeettisten oppimisprosessien tuloksena. Sosiaalisen toiminnan luontaisia piirteitä voidaan ymmärtää vain lähestymällä niitä mimeetti-

sesti. Käytännöllinen tieto ja sosiaalinen toiminta ovat laajassa merkityksessä tulosta kulttuurisista ja historiallisista olosuhteista. (Bourdieu 1977.)

Sosiaalinen toiminta voidaan ymmärtää tietyissä rajoissa mimeettiseksi. Jos tarkastelemme eleitä toisiin eleisiin viittaavina, jos eleet voidaan ymmärtää ruumiillisina esityksinä tai järjestelyinä ja jos ne ovat autonomisia tekoja, jotka voidaan ymmärtää itsessään sekä suhteessa joihinkin toisiin tekoihin maailmassa, niin tällöin sosiaalisen oppimisen muodot olisivat eräänlaisia sosiaaliseen ympäristöön sulautumia. Näin ollen esimerkiksi harkinta, päätöksenteko, reflektiivinen tai rutiininomainen käytös ja erityiset teot ja säännörikkomiset olisivat kaikki ei-mimeettisiä.

Siinä, missä jonkun toiminta perustuu olemassaoleviin sosiaalisiin käytäntöihin ja vaikuttaa niihin, mimeettinen suhde rakentuu näiden tekojen ja olemassa olevien sosiaalisten käytäntöjen välimaastoon. Mimesis eräässä mielessä ylittää aina annetun tilanteen olemalla kuitenkin samanaikaisesti juurtuneena tilanteeseen. Tästä on kysymys muun muassa silloin, kun henkilö suorittaa sosiaalisen teon, kun hän toimii sosiaalisen mallin mukaisesti ja ilmaisee tiettyjä sosiaalisia muotoja ruumiinsa avulla. Mimeettiset teot eivät ole mallien suorittamien tekojen yksityiskohtaista ja uskollista toistamista, vaan niissä luodaan toistamisen avulla jotain täysin uutta.

Biologisessa jäljittelyssä, kopioimisessa (*mimicry*), organismi pyrkii sopeutumaan parhaalla mahdollisella tavalla ympäristöönsä. Ihmisten sosiaalisessa elämässä, jota tarkastellaan mimesiksen näkökulmasta, tätä vastoin tuotetaan yhtäaikaisesti kaltaisuutta ja erilaisuutta ympäröiviin olosuhteisiin nähden. Tekemällä itsensä aikaisempien kokemuksiensa ja kohtaamiensa kulttuurisesti välittyneiden maailmojen kaltaiseksi yksilö löytää suuntautumiskeinon sosiaalisessa ympäristössään. Ottamalla osaa toisten ihmisten elämään ihmiset laajentavat omaa maailmaansa ja luovat itselleen uusia toiminnan mahdollisuuksia. Vastaanottavaisuus ja toiminnallisuus ovat yhtä tässä prosessissa: ennalta olemassa oleva maailma ja siihen mimeettisessä suhteessa olevien ihmisten yksilöllisyys kietoutuvat yhteen. Ihmiset luovat uudelleen aikaisemmin koetut tilanteet tai ulkoisen maailman järjestyksen ja sisäistävät ne uusintamisessa; näin he rakentavat oman yksilöllisyytensä. Uusintamistilanteissa aikaisemmin tunnis-

tamattomaksi jäänyt inhimillinen energia voi saada yksilöllisten halujen ja tarpeiden muodon. Ulkoisen maailman kanssa tekemisissä oleminen ja itseyden muotoutumisen prosessi ovat saman järjestelmän osia. Sisäinen ja ulkoinen maailma tulevat jatkuvasti samankaltaisiksi, ja kumpainkin voidaan kokea ainoastaan suhteessa toisiinsa. Mimesiksessä syntyvät samankaltaisuudet ja vastaavuudet, joiden tunnistaminen on keskeistä inhimilliselle toiminnalle.

Ihmiset tekevät itsensä ulkoisen maailman kaltaiseksi ja muuttuvat havainnoille perustuvan itsekäsityksensä muuttuessa. Käytännöllisen tiedon saavuttaminen mimeettisesti ei välttämättä perustu samankaltaisuuteen. Jos mimeettinen tieto saavutetaan suhteessa edeltä käsin olemassa olevaan sosiaalisen toiminnan maailmaan, mimeettinen viittausuhde voidaan selvittää ainoastaan vertailemalla toimintaa edeltävää ja sen jälkeistä maailmaa. Mimeettisen teon lähtökohtana voi myös olla halu rakentaa maaginen yhteys asioiden välille. Maagisen yhteyden luominen mimeettisen viittauksella on välttämätön tällaisen teon erottelemiseksi muista olemassa olevista sosiaalisista käytännöistä.

Mimeettisessä oppimisessa toistetaan olemassa olevia sosiaalisia käytäntöjä. Viittausuhdetta ei aseteta teoreettisen järjen avulla vaan esteettisesti, aistimellisesti. Sosiaalisen teon mimeettinen toisinto ei muuta eikä ilmaise ilmaistua tekoa suoraan vaan vain toistaa sen. Näin mimeettisellä teolla on viittaava, representoiva luonne. Itse esitys tuottaa mimeettisen teon omintakeisen esteettisen laadun. Mimeettiset prosessit kytkeytyvät ihmisen luomaan maailmaan ja maailman luomisen teko voi olla sekä tosiasiallista että imaginaarista.

Sosiaalinen toiminta on dynaamista ja perustuu käytännölliselle tiedolle. Tässä mielessä mimeettistä tiedon muotoutumista ei kyetä tietoisesti kontrolloimaan samalla tavalla kuin analyttistä, välineellistä kognitiota. Mimeettinen tieto ei ole reflektiivistä, itsestään tietoista tietoa. Ainoastaan konflikteissa ja kriisitilanteissa se voi nousta reflektion kohteeksi ja sille voidaan joutua etsimään oikeutusta. Niin kauan kuin sosiaalisen toiminnan muotoja ei kyseenalaisteta, käytännöllinen tieto on vain osittain tiedostettua. Mimeettinen, ihmisen habituksen muodostava tieto sisältää kuvia, käsitteitä ja toiminnan muotoja, joita voidaan käyttää ruumiillisessa sosiaalisen toiminnan asetelmien rakentamisessa ilman, että niiden soveltuvuutta kuhunkin tilanteeseen arvioitaisiin. Ne yksin-

kertaisesti tiedetään ja niiden avulla rakennetaan sosiaalisten käytäntöjen asetelma.

Käytännöllinen tieto ei koske ainoastaan mielen sisältöjä, vaan siihen kuuluu myös fyysisiä liikkeitä. Niiden avulla sosiaalinen tapahtuminen saa ilmauksensa. Kun fyysiset liikkeet alistetaan kurille ja hallinnalle, syntyy käytännöllistä tietoa, joka säilyy ruumiin muistissa ja mahdollistaa symboliset teot. Käytännöllinen tieto sisältää viittauskohteensa kulttuurissa ja sille rakentuvassa sosiaalisen toiminnan kokonaisuudessa. Vaikka käytännöllisellä tiedolla on kauaskantoiset seuraukset, se kytkeytyy aina johonkin tiettyyn kulttuuriseen ja historialliseen kontekstiin. Tämän kontekstuaalisen kytkenän vuoksi haitallisen mimeettisen tiedon vai-kuttavuus voidaan murtaa kriiseissä, konflikteissa tai tietoisella pedago-gialla.

Erich Fromm ja käytännöllisen tiedon mimeettinen rakentuminen

Käytännöllisen tiedon mimeettistä rakentumista voidaan lähestyä myös Frankfurtin koulun piirissä toimineen psykoanalyysin kehittäjän Erich Frommin ”yhteiskuntaluonnetta” (*social character*) koskevien huomioiden avulla (ks. Fromm 1984, 239–253). Fromm ajatteli, että kasvatuksella ja koulutuksella yhteiskunta istuttaa yksilöihin arvoja, uskomuksia ja toimintamalleja, minkä vuoksi suurin osa ryhmän jäsenistä hankkii pitkälti samankaltaisia piirteitä. Nämä jaetut luonteen ulottuvuudet, jotka ovat valikoima yhteiskunnallisista mahdollisuuksista eivätkä itsessään koskaan muodosta yksilönpiirteitä täydellisesti, ovat yhteiskuntaluonne: ryhmän enemmistön ”luonnerakenteen perustavanlaatuiseksi ytimeksi, joka on seurausta tälle ryhmälle ominaisista perustavista kokemuksista ja elämän muodosta” (Fromm 1984, 239).

Ihminen on Frommin mukaan historiallisesti ja sosiaalisesti määrit-tynyt olento. Tämä ei tarkoita, että Fromm asettaisi vastakkain kulttuuriesti ja biologisesti määrääviä tekijöitä. Hän on yhtä mieltä amerikkalaisen psykoanalyytikon H. S. Sullivanin kanssa siitä, että kysymys perimän ja ympäristön välisestä suhteesta on keinotekoinen ja merkityk-setön, koska nämä kaksi ulottuvuutta sisältävät aina toisiinsa. Fromm

puhuu syntymähetken potentiaaleista, ihmisen alkuperäisestä dynamiikasta, joka käy läpi vastavuoroisen ja toisiinsa kietoutuvat vuorovaikutuksen yhteiskunnan kanssa. Juuri tässä prosessissa mimesiksellä on keskeinen rooli, kun yhteiskuntaluonne toteuttaa tehtävänsä ”kanavoida tietyssä yhteiskunnassa siten, että se palvelee yhteiskunnan toimivuuden jatkuvuutta” (Fromm 1962, 79).

Fromm ajatteli, että on olemassa inhimillisiä tarpeita, jotka ovat erillään ilmeisen fysiologisista tarpeista ja jotka ilmenevät ennen minkäänasteista yhteiskuntaistumisen prosessia. Hän kutsuu näitä tarpeita ”psykologisiksi ominaisuuksiksi” ja nostaa niistä tärkeimmäksi ”taipumuksen kasvaa, kehittyä ja toteuttaa potentiaalinsa”. Nämä tarpeet ovat psykologisia vastineita ”identtisille biologisille tendensseille”: esimerkiksi biologinen tendenssi kasvaa johtaa ”vapauden haluun sekä alistamisen vihaan” (Fromm 1984, 247–253). Thomas Jeffersonin kuuluisa lause ihmisten ”luovuttamattomista oikeuksista” onkin Frommille paljon muuta kuin pelkkää poliittista filosofiaa. Hänen mukaansa luovuttamattomat oikeudet rakentuvat ihmisten sisäisten ominaisuuksien perustalta.

Vaikka ihmisluonnon käsitteellä on raskas historiallinen ja poliittinen painolasti – sillä on oikeutettu mitä erilaisimpia poliittisia, taloudellisia, uskonnollisia ja yhteiskunnallisia tavoitteita –, Fromm pitää sitä edelleen käyttökelpoisena. ”Ihmisluonnosta” tulee Frommilla dynaaminen käsite, johon sisältyvät sosiaaliset rakenteet ja joka samanaikaisesti asemoituu yhteiskunnan vastavoimaksi, yhteiskunnallisen kehityksen potentiaaliseksi voimaksi. Frommin yhteiskuntaluonteiden teoriassa sosiaalisten rakenteiden inhimillinen dynamiikka korvaa freudilaisen biologismin mekanistisen metafysiikan sekä tiukan marxilaisuuteen virheellisesti liitetyn sosioekonomisen determinismin⁹³.

93 Freud, joka oli tunnetusti mieltynyt kaiken kattaviin teorioihin, omaksui saksalainen eläintieteilijä Ernst Haeckel luoman rekapitulaatio-opin (ns. biogeneettisen lain) 1800-luvun lopun evoluutiobiologien kirjoituksista. Lain mukaan yksilön sikiövaiheen kehityksessä näkyy lyhyessä ja epätodellisessa muodossa koko lajin kehitys. Biogeneettisen lain ajatuksen tunnistaa muun muassa Freudin teoriassa lasten psykoseksuaalisen kehityksen kolmesta vaiheesta, jotka ovat oraalinen, anaalinen ja fallinen. Laki on myös luettavissa Freudin teoriassa oidipuskompleksista. Psykoseksuaalisen kehityksen perinnöllisesti määräytyneet vaiheet toistavat eläinkunnassa ilme-

Frommin mukaan Freud oli oikeassa siinä, että perhe on merkittävä yhteiskunnan psykologinen toimija. Sen sijaan Freud oli väärässä siinä, että hän oletti viettirakenteen kulttuuristen ilmiöiden perustaksi ja samalla kulttuuriin kohdistuvan pysyvän vihamielisyyden lähteeksi. Fromm piti ongelmallisena myös Max Weberin sosiaalisten seurausten ”idealista” teoriaa, josta puuttuu psykologinen dynamiikka, vaikka Weber hänen mukaansa kuvaa oikeasuuntaisesti ideoiden voimaa yksilöihin ja yhteiskuntiin. Fromm väittää, että ideoiden valta ja voima ovat toimivia ainoastaan silloin, kun ideat ”ovat vastauksia annetun yhteiskuntaluonteen piirissä vallitseviin erityisiin inhimillisiin tarpeisiin” (Fromm 1984, 241–242).

Fromm uskoo, että hänen yhteiskuntaluonteen teoriansa kuvaa, kuinka sosiaaliset prosessit toimivat. Kun yksilön tarpeet ja viettit sulautuvat ryhmän arvojen sisäistämisen tuloksena sosiaaliseen konsensukseen, yksilö ohjataan ”toimimaan sen mukaan, mikä on hänelle käytännöllisestä näkökulmasta tarkasteltuna välttämätöntä ja mikä on hänelle myös psyykkisesti tyydyttävää”. Yhteiskunnan näkökulmasta tarkasteltuna ”yhteiskuntaluonne sisäistää ulkoiset vaatimukset ja näin ollen kovettaa inhimillisen energian annetun talous- ja yhteiskunnallisen järjestelmän tehtäviin” (emt., 243).

Edellisestä voidaan päätellä, että jos yhteiskunnan tarpeet ja tarkoitukset yhtyisivät täydellisesti ihmisen psykofysiologisiin tarpeisiin, utopiasta tulisi totta. Ihmisen historian tragedia on, että kaikista yrityksistä huolimatta tällaista yhteensulautumista ei ole saavutettu. Suurin syy lienee se, että emme vieläkään kykene selittämään inhimillisen dynamiikan psykologiaa seikkaperäisesti. Fromm ajatteli, että avain ongelman ratkaisuun löytyisi ”suhteessa olosta” (*relatedness*), joka on hänen mukaansa psykologian ydinongelma.

neviä suvunjakamisen tapoja tuon aikaisen evoluutiobiologian käsitysten mukaisesti. Yleensä lapsi kehittyy Freudin mukaan ihmiselle tyypilliseen niin sanottuun falliseen eli normaaliseksuaalisuuden vaiheeseen, mutta joissakin tapauksissa kehitys kuitenkin häiriintyy ja ihminen pysähtyy ”seksuaalitietoisuuden” tasoille, jotka ovat tyypillisiä alemmille eläimille. Freud pystyi biogeneettisen lain avulla selittämään ihmisen seksuaalielämän monimuotoisuuden, olettamansa torjunnan olemassaolon sekä ne monenmoiset perversiot, joista hänen aikalaisensa mieluummin vaikenivat.

Lopuksi

Kasvatus on ensisijaisesti suhteessa oloa. On luonnollista, että lapsi etsii auktoriteettia tai henkilöä, johon hän voi identifioitua ja joka auttaa häntä hänen elämänsä alkutaipaleella. Juuri tähän mimesiksen käsite viittaa. Mutta juuri lapsen identifioituminen kasvattajaansa tuottaa kasvatussuhteen – joka lopulta on auktoriteettisuhte – suurimman ongelman. Jos identifioituminen perustuu pelkoon ja palvelee ainoastaan auktoriteetin tarkoituseriä, se voidaan nimetä irrationaaliseksi auktoriteetiksi. Pelkoon ja valtaan perustuva irrationaalinen auktoriteetti estää yksilön kasvun. Tätä vastoin rationaalinen auktoriteetti palvelee kehittyvän lapsen tavoitteita avautua maailmalle, kehittyä ja kasvaa. Se perustuu kasvatettavan ja kasvavan omaehtoiseen vuorovaikutukseen heidän lähtökohtaiseen yhdenvertaisuuteen potentialisuudessaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei esimerkiksi vanhemmalla olisi kehittyneempiä tietoja, taitoja tai kykyjä (muun muassa taito ja kyky tunnistaa lapsen erillisiä tarpeita), vaan että ihmisinä lapsi ja vanhempi jakavat samat perustuvat inhimilliset tarpeet. (Emt., 141–153.)

Kriittinen teoria tunnisti rationaalisen auktoriteettisuhteen hämärty-misen ja siitä seuranneen kaikenkattavan, kaoottisen kapinoinnin. Kapinointi perustui heidän analyyseissaan laajoille sosiaalisille muutoksille, joita lapset ja nuoret eivät kyenneet käsittelemään ja joihin nämä reagoivatkin perusteettomalla ja viime kädessä tavoitteettomalla toiminnalla. Esimerkiksi Horkheimer pohtii eräässä luennossaan vuodelta 1960 ensimmäisen maailmansodan jälkeistä sukupolvea, jolta puuttui rationaalinen auktoriteetti⁹⁴. Rationaalisen auktoriteetin puute mahdollisti autoritaarisen kasvatuksen sitä seuraavan autoritaarisen luonteen, joka oli tarpeen kolmannen valtakunnan syntymiselle Hitlerin valtakaudella (Horkheimer 1985a, 147–155; 1985b, 354–357).

94 ”Sozialpsychologische Forschungen zum Problem des Autoritarismus, Nationalismus und Antisemitismus” Max Horkheimer -Archiv X 77.1. Vortrag gehalten am 5.5.1960 in Ingelheim am Rhein Bundeszentrale für Heimatdienst. Luento on myös ilmestynyt Horkheimerin kootuissa teoksissa: *Gesammelte Schriften Band 8* ja *Gesellschaft im Übergang* otsikolla ”Gedanken zur Politischen Erziehung”.

Autoritaariselle luonteelle on tyypillistä loppumaton vallantahto ja -tavoittelu. Vallanhalu muotoutuu paradoksaalisessa prosessissa. Paradoksaaliselle prosessille on ominaista masokistinen luonnetyyppi, joka kätkeytyy passiivisuudeksi yksilöllisen kohtalon edessä ja yksilön eteen asetettujen tosiasiallisuuden ja velvollisuuden edessä. Ihmisten tulee kieltää itseltään muut halut, tarpeet ja toiveet ja tämän kiellon ja tukahduttamisen kautta he voivat identifioitua ja olla osallisena siinä vallassa, joka alistaa heitä. (Fromm 1989, 173–174.) Tämä sadomasokistinen tendenssi on pitkälle kehittyneissä kapitalistisissa yhteiskunnissa voimistunut entisestään. Se ilmenee myös erilaisissa kasvatuksellisissa tilanteissa, olkoot ne lapsen ja vanhemman välillä, erilaisten kasvatuksellisten instituutioiden tasolla tai kulttuurissa ylipäänsä. Elämä ja valmistautuminen samastetaan. Tällaisessa kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa ilmastossa merkittävälle sijalle nousevat sopeutuminen ja yhdenmukaisuus, jotka toteutuvat näennäisen eriytymisen ja yksilöitymisen kautta. Populaari- ja kulutuskulttuuri on pullollaan esimerkkejä. Kriittisen teorian käsitys mimeettisyyden kahtalaisesta luonteesta säilyy tärkeänä teoreettisena viitekehystenä, kun yritetään ymmärtää niitä sidoksia, joilla yhteiskunnat syntyvät, kehittyvät ja pysyvät pystyssä.

Lähteet

- Adorno, T. W. (1966). *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2006). *Esteettinen teoria*. (Ästhetische Theorie, 1970.) Suom. A. Kuorikoski. Tampere: Vastapaino.
- Benjamin, W. (1989). *Messiaanisen sirpaleita: kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta* (Teossarjasta Gesammelte Schriften, 1972–1999). Suom. R. Sironen. Toim. M. Koski et al. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto & Tutkijaliitto.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freud, S. (2005). Das Unheimliche – epämuikavuuden elämyksestä. Teoksessa S. Freud, *Murhe ja melankolia*. Suom. M. Lång. Tampere: Vastapaino, 29–68.
- Fromm, E. (1962). *Beyond the Chains of Illusion: My Encounter with Marx and Freud*. New York: Continuum.
- Fromm, E. (1984). *The Fear of Freedom*. London: Ark.
- Fromm, E. (1989). *Studien über Autorität und Familie*. Sozialpsychologischer

- Teil. Teoksessa E. Fromm, *Gesamtausgabe, Band I*. Stuttgart: dtv, 139–187.
- Gadamer, H.-G. (1989). *Truth and Method*. (Wahrheit und Methode, 1960.) London: Sheed & Ward.
- Gebauer, G. & Wulf, C. (1992). *Mimesis. Culture – Art – Society*. (Mimesis: Kultur – Kunst – Gesellschaft, 1992.) Käänt. D. Reneau. Berkeley: University of California Press.
- Habermas, J. (1981). *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, J. (1994). *Järki ja kommunikaatio*. Suom. J. Kotkavirta. Helsinki: Gaudeamus.
- Horkheimer, M. (1985a). Gedanken zur politischen Erziehung. Teoksessa M. Horkheimer, *Gesammelte Schriften Band 8*. Frankfurt am Main: Fischer. 147–156.
- Horkheimer, M. (1985b). Über das Vorurteil. Teoksessa M. Horkheimer, *Gesammelte Schriften Band 8*. Frankfurt am Main: Fischer, 194–200.
- Horkheimer, M. (2008). Järjen loppu. Teoksessa M. Horkheimer, *Välineellisen järjen kritiikki*. Suom. O.-P. Moisio & V. Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2008). *Valistuksen dialektiikka*. (Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente, 1944.) Suom. V. Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- Kontopodis, M., Wulf, C. & Fichtner, B. (2011). *Children, Development and Education: Cultural, Historical, Anthropological Perspectives*. Dordrecht: Springer.
- Kotkavirta, J. (toim.) (1990). *Järjen kritiikki*. Tampere: Vastapaino.
- Kotkavirta, J. & Reiners, I. (toim.) (1999). *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Tampere: Vastapaino.
- Moisio, O.-P. (2007). Persoonan loppu. Teoksessa J. Kotkavirta (toim.) *Persoonia vai ihmisiä*. Helsinki: Gaudeamus, 208–232.
- Moisio, O.-P. (2008). Erich Fromm. Terve ja patologinen ajattelu politiikassa. Teoksessa K. Lindroos & S. Soininen (toim.) *Politiikan teorian nykyteoreettikoja*. Helsinki: Gaudeamus, 131–161.
- Moisio, O.-P. (toim.) (1999). *Kritiikin lupaus. Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. Jyväskylä: SoPhi.
- Moisio, O.-P. (toim.) (2008). *Kätettyjä hahmoja. Kirjoituksia Theodor W. Adornosta*. Jyväskylä: SoPhi. Internet: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-492-102-2>
- Müller-Doohm, S. (2003). *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pekkola, M. (2011). Erich Fromm ja nuori Marx. Teoksessa Mika Pekkola (toim.) *Kriittinen teoria ja Marx*. Jyväskylä: SoPhi. Internet: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-4278-6>

- Platon (1999). *Valtio*. Teoksessa *Teokset IV*. Suom. M. Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Proust, M. (2003). *Vastalause Sainte-Beuveille*. Suom. M. Anhava. Helsinki: Otava.
- Wulf, C. (2005). *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*. Bielefeld: Transcript.
- Wulf, C., Althans, B., Audehm, K., Blaschke, G., Ferrin, N., Kellermann, I., Mattig, R. & Schinkel, S. (2011). *Die Geste in Erziehung, Bildung und Sozialisation. Ethnographische Feldstudien*. Wiesbaden: VS Verlag.

Valtteri Arstila & Kalle Pihlainen

Mimesis psykologiassa

Vuosisatojen saatossa termin mimesis käyttötavat ovat vaihdelleet ja erkaantuneet alkuperäisistä pääosin taiteisiin liittyvistä tavoista. Taideteorioiden ulkopuolella mimesiksellä ymmärretään usein yksinkertaisesti representaatiota. Tämä on mielekästä kahdesta syystä. Ensinnäkin, jos mimesis ymmärrettäisiin ainoastaan taiteeseen liittyvänä elämän imitoitina, ei termillä olisi juuri käyttöä muilla aloilla. Toisekseen, representaatio yhdistetään usein intentionaalisuuteen, jolloin representaation väline tai kantaja (vaikkapa sana, kuva, tai sävel) viittaa johonkin välineestä riippumattomaan olioön. Siinä missä mimesiksessä olio pyrkii imitoimaan kohdettaan, viittaa sekin itsensä ulkopuolelle ja vastaa siten tässä yhteydessä representaatiota.

Joka puolella ympärillämme on representaatioita, joissa representoinnin väline viittaa johonkin itsensä ulkopuoliseen. Representaatio-termin käyttöä pohdittaessa onkin hyvä huomata, että representointi on tässä mielessä ”helppoa”: oikeassa kontekstissa mikä tahansa asia voi representoida mitä tahansa. Säättiedotuksessa esimerkiksi nuoli ja numero voivat representoida tuulen nopeutta ja suuntaa, kun taas punaisella korostettu alue viittaa metsäpalovaara-alueeseen. Liitutaululle piirretty kuvio voi viitata vaikkapa johonkin henkilöön tai jopa tilastolliseen seikkaan. Tietty ääni taas voi viitata sähköpostin tai tekstiviestin saapumiseen.

Kaikki representaatiot eivät kuitenkaan ole ihmisten tekemiä tai ihmisten ulkopuolisia. Päinvastoin käytännössä lähes jokainen psykologiassa ja

kognitiotieteissä esitetty teoria sisältää olettamuksen jonkinlaisista representaatioista aivoissamme ja mentaalisisäisissä tiloissamme. Yksi syy tähän olettamukseen on tapamme puhua esimerkiksi ajatuksista, havainnoista ja uskomuksista. Kaikki nämä tilat viittaavat johonkin itse tilan ulkopuoliseen – on olemassa jotain mitä ajattelemme, havaitsemme tai uskomme – ja tiloja voidaan arvioida niiden yhteensopivuuden, totuuden ja tarkkuuden suhteen.

Psykologiassa käytössä olevilla representaatio-käsitteillä ei ole kuitenkaan muuta yhteistä kuin ajatus itsensä ulkopuolelle viittaamisesta. Ensimmäinen syy tähän on tieteenalan luonnollinen kehitys. Kokeellisen psykologian pioneerit, Gustav Theodor Fechner (1801–1887) ja Wilhelm Wundt (1832–1920), esimerkiksi puhuivat *Vorstellung*istä tavalla, joka mahdollistaa sen suomennoksen ”representaatioksi”. Kuitenkin jo Wundtin opissa ollut Mark Baldwin (eräs 1900-luvun taitteen merkittävimpiä amerikkalaisia psykologeja) käyttää termiä *Vorstellung* erotuksena termistä representaatio. Hänen mukaansa *Vorstellung* on ymmärrettävä oppi-isänsä käsitystä suppeammin ”representaatioksi”, jolloin tila ei viittaa itsensä ulkopuoliseen kohteeseen. Toisin sanoen kokeellisen psykologian alkuvaiheessa näemme kuinka *Vorstellung* aletaan ymmärtää kahdella eri tavalla.

Ihmisen käyttäytymistä ja mentaalisia prosesseja tutkivana tieteenä psykologia on jo alusta lähtien sisältänyt useita eri alaluokkia ja lähestymistapoja⁹⁵. Siten esimerkiksi jo 1900-luvun alun kokeellisen psykologian, ja myöhemmin saksalaisen havaintopsykologian, käyttämä representaatio-käsite eroaa olennaisesti toisesta saksalaisessa kieliyhteisössä valloilla olleesta lähestymistavasta: Siinä missä Wundt kumppaneineen ymmärsi *Vorstellung*in sellaiseksi mikä koetaan, Sigmund Freud keskittyi tiedostamattomiin mentaalisiin representaatioihin. Kärjistäen voidaankin ajatella psykologian käyttämien representaatio-käsitteiden olleen yhdenmukaisia ainoastaan metodologisen behaviorismin kulta-aikana, jolloin mentaalisten representaatioiden olemassaolo käytännössä kiellet-

95 Yleisemmin tunnettujen luokkien (kuten vaikkapa kokeellisen psykologian, kehityspsykologian, evolutionaarisen psykologian, neuropsykologian ja persoonallisuuspsykologian) lisäksi ala sisältää nykyään niinkin spesifejä alueita kuin esimerkiksi feminiininen psykologia, liikennepsykologia ja onnellisuuspsykologia.

tiin palauttaen psykologiset tilat käytöstaipumuksiin.

Behaviorismin kulta-ajan jälkeen kaikki psykologiset teoriat nojautuvat jonkinlaiseen käsitykseen representoinnista. Tämä ei tarkoita kuitenkaan sitä, että psykologit ilmaisisivat selkeästi sitoumuksensa representaation käsitteeseen – saati sitä, minkälaisesta käsitteestä on kyse. Päinvastoin, representaatiota käytetään vain harvoin tarkasti määriteltynä teknisenä terminä, minkä seurauksena nykyään psykologiassa käytössä olevat käsitykset representaatiosta eroavat suuresti toisistaan muun muassa sen suhteen, mitä ne ovat, miten niiden sisältö määräytyy ja mitä niiden tulisi kyetä selittämään. Neuropsykologiassa esimerkiksi on yleistä ajatella neuraalisten tilojen olevan representationaalisia, koska ne sisältävät informaatiota ulkomaailman asiantiloista. Tällöin useat neuronit reagoivat selektiivisesti tiettyjen esineiden tai ominaisuuksien läsnäoloon. Tämä representaatio-käsite eroaa kuitenkin vaikkapa kognitiotieteissä käytetystä mallista, joka perustuu usein kielelliseen representaatioon (esim. Fodor 1975). Molemmat edelliset taas eroavat teorioista joissa representaatiot ymmärretään malleina (esim. Johnson-Laird 1983). Voidaankin sanoa, että se, mikä tekee jonkin asian representaatioksi, vaihtelee teoriasta ja ilmiöstä toiseen.

Eri käyttöyhteyksien yksityiskohtaisempi listaaminen ei ole tässä tarkoituksenmukaista, mutta on hyvä huomata, että termin yleinen, mahdollisesti ristiriitainenkin käyttö psykologiassa on osaltaan motivoinut keskustelua, siitä viittaavatko kaikki nykyiset käyttötavat todellisiin representaation muotoihin (esim. Ramsey 2007). Tässä kirjoituksessa emme halua kuitenkaan ottaa kantaa tähän keskusteluun, vaan keskittyä lähemminkin kirjan teemaan liittyvään kysymykseen siitä, missä määrin nyt käytettyä representaatio-käsitystä rajallisempi mimesistä lähempänä oleva käsitys voisi olla mielekästä psykologiassa. Tämä edellyttää kuitenkin lyhyttä tarkastelua siitä, miten mimesis-käsitettä on käytetty alkuperäisissä yhteyksissään.

Kuten kirjan muistakin artikkeleista käy ilmi, mimesis on jo alun alkaen ollut monimerkityksinen termi ja tuosta monimerkityksisyydestä näyttää sittemmin kehittyneen kaksi hyvin erilaista tulkintatraditiota. Kirjaimellisen jäljittelyn tai ”toiseen viittaamisen” merkityksensä lisäksi mimesis liittyi jo Platonilla kysymyksiin jäljittelyn ja tietämisen rajoista ja mahdollisuuksista. Lisäksi mimesis sitoutui metafysiisiin oletuksiin uni-

versaaleista (Platonin ideaoppi), joita sen avulla voitaisiin tavoittaa. Sama metafyyminen käsitys jonkinlaisen puhtaan todellisuuden saavuttamisesta mimesiksen avulla oli myös keskeinen Aristoteleelle. Lisäksi Aristoteleen poetiikkaan luetut ajatukset taiteilijan luomistyön ja materiaalin vaikutuksesta sekä teoksen itsensä muodostamasta, taiteellisesta merkityksestä – joka on yhtäaikaaisesti uutta luova ja jollain tavoin ”todellisuuttakin todempi” – määrittävätkin voimakkaasti mimesiksestä sittemmin taide-teorian parissa käytyä keskustelua.⁹⁶

Antiikin jälkeen mimesiksen on edelleen vaihtelevasti katsottu merkinneen ”puhdasta” jäljittelyä tai sisältäneen myös jonkinlaisen poet-tisen, rakenteellisen, symbolisen tai taiteellisen ulottuvuuden. Käsitteen tulkinta 1900-luvulla painottaa tuottamista ja merkityksenantoa entises-tään, ja käsitteen muutosten voidaankin nähdä heijastelevan muutosta yleisemmissä ajatuksissa realistisesta representaatiosta niin maailman jäsentämisessä (epistemologiassa) kuin taiteen mekanismeissa (estetii-kassa). Tämä tuottamisen tai konstruktion puoli on erityisesti korostu-nut lingvistisen käänteen myötä.

Nähdäksemme tällaiset käsitykset mimeettisyydestä ovat liian voimak-kaita ollakseen käyttökelpoisia monien psykologisten ilmiöiden yhtey-dessä; muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta tekijyys ei näissä ilmi-öissä ole samalla tavalla keskeisessä asemassa kuin taiteessa. Valitsemamme näkökulma pyrkii kuitenkin lievemmässä muodossa huomioimaan myös intentionaalisen ulottuvuuden ja siten tarjoamaan käsitteelle myös psy-kologian saralla sellaisia mahdollisuuksia, joita ajatukset arbitraarisesta representaatiosuhteesta tai sisällöllisistä vastaavuuksista eivät kumpikaan yksinään tarjoa. Sen sijaan, että lähestyisimme kysymystä mimeettisen representaation konstruoitua luonnetta tarkastelemalla, pyrimme tältä osin siirtämään painotuksen representaation tarkoitukseen. Tämä tarkoi-

96 Näistä lisää esim. Halliwell 2002; Melberg 1995. Platonin ja Aristoteleen välisestä erosta erit. Melberg 1995, 43. Voidaan myös väittää, että Platonin mimesis ei toimi niinkään käsitteenä kuin arkisanana, joka saa merkityksensä kulloisestakin asiayhteydestä (taiteesta politiikkaan) sekä yksittäisten argumenttien luonteesta, eikä sitä ehkä tuossa kontekstissa ole mielekästä erottaa vielä imitaation ajatuksesta. Erityisesti estetiikan ja kirjallisuusteorian parissa käydyissä keskusteluissa mimesis on Aristoteleen kohdalla sen sijaan nähty jo selkeästi erillisenä jäljittelystä.

tuksen tai funktion keskeisyys on tuttu taideteoriasta: mimeettisen representaation onnistumista eivät määritä ainostaan yhtäläisyydet ”alkuperäiseen” vaan se, kuinka representaatio täyttää sille määrätyn tehtävän.⁹⁷

Yksi keskeinen piirre mimeettisessä representaatioissa on sen pyrkimys jäljitellä kohdettaan. Valokuva esimerkiksi vastaa usein kohdettaan, toisin kuin sopimuksenvarainen symboli (johon liittyvää representaatiota kutsumme tässä symboliseksi representaatioksi). Jo tämä piirre erottaa mimeettisyyden useimmista psykologiassa käytetyistä representaatio-käsitteistä. Tämä ei kuitenkaan ole yleispätevää. Eräs poikkeustapaus on ensimmäisten näköaivokuoren alueiden toiminta. Siinä määrin kuin niihin liittyvän hermostollisen aktivaation voidaan nähdä representoivan esitetyn ärsykkeen väriä, representointi ei tapahdu jäljittelemällä – hermostollinen aktivaatio ei esimerkiksi muutu vihreäksi nähdessämme vihreän renkaan. Ensimmäisillä näköaivokuoren alueilla tapahtuva aktivaatio on kuitenkin renkaan nähdessämme ympyrän muotoinen, ja siten näytetyn ärsykkeen avaruudelliset suhteet voivat heijastua hermostollisen aktivaation avaruudellisissa suhteissa. Toisin sanoen, riippuen käsitelystä informaatiosta, näköärsykkeeseen liittyvän prosessoinnin voidaan ajatella representoivan (sikäli kuin aktivaatio hyväksytään representoivaksi) näillä alueilla sekä jäljittelevällä että ei-jäljittelevällä tavalla. Edellinen synnyttääkin kysymyksen siitä, missä määrin psykologit viittaavat tämänlaiseen jäljittelevän representaation käsitteeseen ja onko siitä hyötyä.

Koska pelkkä vastaavuus ei vielä tyhjennä mimeettisen representaation käsitettä, haluamme ennen siirtymistä mimeettisen representaation merkitykseen psykologiassa korostaa tehdyn erottelun (jäljittelevän ja ei-jäljittelevän representaation välillä) läheisyyttä Ivan Foxin (1994) tekemään ”representaation” ja ”surrogaatin” erotteluun. Fox havainnollistaa käsitystään surrogaattista esimerkillä kansanedustajasta: Koska kansanedustajan valta perustuu valitsijoiltaan saamiin ääniin, heijastavat hänen päätöksensä niitä päätöksiä, joita hänen valitsijansa olisivat tehneet. Tässä mielessä parlamentaarikon voidaan nähdä toimivan äänestäjiensä korvaajana, surrogaattina: hän toimii kuten hänen valitsijansa toimisivat. Tässä mielessä surrogaatti eroaa symbolisesta representaatiosta, kuten vaikkapa numerokoodista, joka kertoo äänestäjien asuinalueen (eikä siten voi toimia äänestäjien korvikkeena).

97 Klassinen esimerkki on Ernst Gombrichin (1963) tunnetuksi tekemä keppihevonen, joka ”substituutiokykynsä” ansiosta toimii ”oikeana” hevosenä.

Vaikka Foxin erottelussa keskeistä onkin, missä määrin jokin asia voi toimia toisen asian korvaajana, on hyvä huomata myös surrogaatin representoivan kohdettaan usein jonkinlaisen vastaavuuden avulla. Vaikka surrogaatti ei täysin korvaakaan sitä, mitä se pyrkii korvaamaan, surrogaattilla ja sen kohteella on paljon yhtäläistä. Edellisessä esimerkissä näitä olivat asenteet, toiminta ja mahdollisesti tausta. Näin surrogaatti voi *edustaa* ilman jäljittelevyyttä. Toisaalta valittaessa vaikkapa missikilpailun esikarsinnan läpäisijöitä, toimivat valokuvat – ja myös mimeettisenä – surrogaattina pyrkijöille, sillä ne välittävät pitkälti samaa informaatiota kuin näiden pyrkijöiden näkeminen luonnossa.

Ehdotuksemme mimesiksen ymmärtämiseksi on siis seuraava: Mimeettisyys edellyttää jäljittelyä *sekä mahdollisuutta tai kykyä toimia surrogaattina*. Täten sattumanvaraiset vastaavuudet kahden asian välillä rajautuvat pois ja funktio korostuu sopivissa määrin, muttei kuitenkaan liian vahvasti. Esimerkiksi valokuva Pekasta on mimeettinen, mutta Pekan identtinen kaksonen ei ole, paitsi jos hänkin jossain tilanteessa esiintyy veljenään; toisin sanoen silloin kun hän toimii Pekan surrogaattina. Tällä tavoin funktio on edelleen merkittävä osa mimesistä, kuten se useimmissa mimeettisyyttä tarkastelevissa teorioissa tuntuu olevan. Samalla tavalla valokuva ei ole mimeettinen representaatio silloin kuin se, mitä se esittää ei ole avainasemassa, esimerkiksi, jos sitä käytetään kirjanmerkkinä. Kun mimesis määritellään esittämällämme tavalla myös jäljittelevyyden paikka tietysti säilyy; eli vaikka liikennevalo voi risteysalueella toimia liikennepoliisin surrogaattina funktionsa ja edustamiensa sisältöjen puolesta, se ei ole mimeettinen.

Kolme esimerkkitapausta

Tässä osassa keskitymme kolmeen mimesikseen liittyvään esimerkkitapaukseen. Nämä ovat havaintokokemuksemme, mielenteoria sekä psykoterapia. Edustaessaan erityyppisiä psykologisia ilmiöitä ne tarjoavat samalla mahdollisuuden käsitellä kysymystä, miten mimesis voisi olla hyödyllinen termi erilaisissa psykologisten selitysten viitekehyksissä.

Esimerkki 1: havaintojemme mimeettisyys

Tietyllä abstraktiotasolla puhuttaessa havaintojen suhde ulkomaailman on lähes triviaalisti mimeettinen, eikä sille varsinaisesti ole mielekästä vaihtoehtoa. Toimimme esimerkiksi ulkomaailmassa havaintojemme avulla, jolloin havaintojamme voidaan pitää ulkomaailman asiaintilojen surrogaatteina. Lisäksi tuntuu luontevalta olettaa, että voidaksemme mielekkäästi toimia maailmassa, tulee havaintojemme vastata ulkomaailman asiaintiloja. Tilanne muuttuu kuitenkin merkittävästi tarkastellessamme sitä, miten havaintojärjestelmämme toimivat. Tilan puutteen vuoksi keskitymme tässä ainoastaan kahteen piirteeseen näköhavainnoisamme: koettuihin havaintoihin sekä niiden ajallisiin ominaisuuksiin.

Tavallisesti oletamme toimintamme, esimerkiksi kurottamisemme ovenkahvaa kohti, tapahtuvan havaintokokemustemme välityksellä: näemme ovenkahvan ja kurottamisemme ohjaa se mitä havaintokokemuksemme meille kertoo. Tämä yksinkertainen kuva ei pidä kuitenkaan paikkaansa. Sitä vastoin empiiriset tutkimukset ovat osoittaneet visuaalisen prosessoinnin etenevän aivokuorellamme kahta eri näköjuostetta pitkin. Siinä missä prosessointi ventraalisessa näköjuosteessa tuottaa meille havaintokokemuksia, dorsaalinen prosessointi tuottaa informaatiota ”online-käytöksellemme” (Milner & Goodale 1995). Toisin sanoen käytöstämme ohjaava prosessointi on erillinen havaintokokemuksemme tuottamasta prosessoinnista. Käytännössä tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että havaintokokemuksemme voi olla illusorinen, tai jopa käytännössä hyödytön, mutta silti kykenemme toimimaan oikein yksinkertaisissa käyttäytymistä edellyttämissä tehtävissä ja päinvastoin (Goodale 2007).

Havaintokokemuksemme illusorisuus (eli ei-vastaavuus ulkomaailman kanssa) korostuu myös siinä, että kykenemme havaitsemaan tilanteita, jotka ovat fyysikaalisesti mahdottomia – kuten esimerkiksi Escherin piirustukset aina jatkuvista portaista osoittavat. Vastaavasti havaintomme kuvioiden kulmien sijainneista voi muuttua, ilman että havaintomme esineen muodosta muuttuu (mikä ei oikeassa maailmassa ole mahdollista) (Loomis, Philbeck & Zahorik 2002). Tämänkaltaisten esimerkkien perusteella onkin ehdotettu, että visuaaliset havaintokokemuksemme ovat potentiaalisesti ristiriitaisia (Smeets & Brenner 2008). Toisin ilmais-

tuna, on esitetty ettei näköaistijärjestelmämme tarkoituksena olekaan mahdollisimman yhtenäisen ja ristiriidattoman ”kuvan” muodostaminen ulkomaailmasta, vaan eri piirteitä prosessoivat ”moduulit” voivat (ja usein tuottavat) ristiriitaista informaatiota maailmasta.

Havaintokokemuksemme ei useinkaan ohjaa sen hetkistä käyttäytymistämme eikä siten toimi surrogaattina ulkomaailmalle. Se sisältää usein ristiriitaisia elementtejä, ja koska se ei pyri muodostamaan yhtenäistä ulkomaailmaa vastaavaa informaatiota, ei mimeettisen representaation käsite vaikuta kovinkaan hyödylliseltä pyrkiessämme ymmärtämään, miten näkökokemuksemme representoivat ulkomaailmaa.

Vaikka näkökokemuksemme representationaalinen luonne ei (ehkä yllättäen) selitykään parhaiten mimeettisen representaation avulla, voisi jälkimmäisen kuvitella olevan hyödyllinen ainakin yhdessä sen piirteistä: koettujen asioiden temporaalisten piirteiden voisi olettaa heijastavan suhteellisen suoraan ajanhetkeä, jolloin niiden kortikaalinen prosessointi on valmis. Yksinkertaisesti ilmaistuna kysymys on siitä, millä tavoin ajalliset ilmiöt representoituvat kokemuksissamme. Kun esimerkiksi koemme kaksi ärsykettä samanaikaisina, ei ole varmaa, tarkoittaako tämä sitä, että niiden tuli todellisuudessa tapahtua samaan aikaan ja että niitä koskeva neuraalinen prosessointi tapahtuu samaan aikaan.

Tämän yksinkertaisen ajatuksen haastavat kuitenkin niin sanotut ajalliset illuusiot. Yksi näistä on niin sanottu väri-phi-efekti. Tässä ilmiössä henkilölle näytetään kaksi eriväristä valonvälähdystä eri paikoissa ja hieman eri aikaan. Näiden kahden erillisen valonvälähdyksen sijasta koehenkilöt raportoivat kuitenkin nähneensä valon, joka lähtee liikkeelle yhdestä paikasta (joka vastaa ensimmäisen ärsykkeen paikkaa), muuttaa väriä kesken liikkeen (ensimmäisen ärsykkeen väristä toisen ärsykkeen väriin), ja lopettavan liikkumisen kohdassa, joka vastaa toisen ärsykkeen paikkaa (Kolers & Grünau 1976). Ilmiön tekee sen temporaalisen luonteen kannalta mielenkiintoiseksi, että näennäinen liike, jossa värikin vielä vaihtuu, tapahtuu ainoastaan, jos ensimmäistä välähdystä seuraa toinen välähdys, joka määrittää näennäisen liikkeen suunnan ja värinvaihtumisen. Jotta tähän kokemukseen liittyvä prosessointi voi tapahtua, tulee sen siten edetä seuraavassa järjestyksessä:

1. Ensimmäisen ärsykkeen paikka ja väri prosessoidaan.

2. Toisen ärsykkeen paikka ja väri prosessoidaan.
3. Prosessoidaan näennäinen liike ensimmäisen ja toisen välille.

Edellinen ei kuitenkaan ole asioiden kokemisjärjestys, vaan kokemussissamme näennäinen liike edeltää kokemusta, joka vastaa jälkimmäisen ärsykkeen tuottamaa havaintoa. Täten vaikuttaa siltä, että aivoissamme prosessoitujen ilmiöiden ajallinen järjestys ei välttämättä vastaa koettujen ilmiöiden koettua ajallista järjestystä (Dennett & Kinsbourne 1992). Tässäkään mimeettisen representaation vastaavuus ei päde.

Esimerkki 2: muiden ihmisten psykologisten tilojen ymmärtäminen

Toinen esimerkkitapauksemme koskee mielenteoriaa. Se viittaa kykyymme ymmärtää kanssaihmistemme psykologisia tiloja. Toisin sanoen kyse ei ole tieteellisestä teoriasta siitä, mikä mieli on, vaan jokapäiväisestä ilmiöstä, jonka avulla kykenemme ymmärtämään tapaamiemme ihmisten käyttäytymisen perusteita ja ennustamaan heidän tulevaa käytöstään. Tämän tekee *mielenteoriaksi* se, että ymmärryksemme toisten käytöksestä tapahtuu viittaamalla mentaaliin tiloihin. Jonkinlaisen mielenteorian, tai kyvyn ymmärtää toisten käyttäytymistä heidän oletettujen mentaalisten tilojen kautta, olemassaolo on pääasiassa hyväksytty. Kiistanalaisempi kysymys onkin, kuinka selittää tämä kykymme. Kaksi pääteoriaa ovat teoria-teoria ja simulaatioteoria.

Teoria-teoria on viime vuosikymmenten hallitseva käsitys mielenteoriasta (ks. esim. Gopnik & Meltzoff 1997). Sen keskeinen idea on, että toisten ihmisten mentaalisten tilojen ymmärtäminen perustuu arkipäiväisiin teorioihimme siitä, kuinka mieli toimii. Tavallisesti teoria-teoria esittää mielenteorian muodostuvan joukosta kausaalisia tai selittäviä lakeja, jotka kuvaavat eri ominaisuuksien ja tapahtumien välisiä suhteita. Mielenteoria on osa teoreettista, kansanpsykologista (*folk psychology*), viitekehystä. Samoin kuin vaikkapa kansanomainen käsityksemme fysiikasta ei välttämättä kuvaa maailmaa oikein, molemmat mahdollistavat jokapäiväisen elämämme hallinnan. Tämänlaisen teorian käyttö ei kuitenkaan tarkoita sitä, että meidän tulisi olla tietoisia itse teoriasta kyetäksemme sitä käyttämään, vaan se voi tapahtua myös tiedostamatta.

Teoria-teorian haastava simulaatioteoria syntyi kahdeksankymmentäluvun puolivälissä (Gordon 1986). Sen mukaan mielenteoria edellyttää kykyä simuloida muiden ihmisten mentaalisia tiloja. Toisin sanoen, kykenemme ymmärtämään toisten henkilöiden toimintaa käyttämällämme omaa mieltämme ja omia mentaalisia tilojamme muiden mentaalisten tilojen simulointiin. Simulaatioteoria ei siis edellytä kehittyneitä teorioita siitä, miten mieli ja psykologiset tilat toimivat, vaan meidän tulee ainoastaan voida asettua toisten asemaan ja tarkastella kuinka tuossa tilanteessa toimisimme. Tämä käsitys mielenteoriasta on tullut suositummaksi niin sanottujen peilineuronien löytymisen myötä – huolimatta siitä, että peilineuronien olemassaolon valjastaminen simulaatioteorian neuraaliseksi perustaksi onkin kiistanalaista (Gallese & Goldman 1998)⁹⁸.

Kirjan teeman kannalta teoria-teorian ja simulaatioteorian välinen ero on keskeinen luonnollisesti siitä syystä, että toisten ihmisten ymmärtäminen tapahtuu niissä erilaisin representaation keinoin. Teoria-teorian mukaan mielenteoria selittyy kyvyllämme manipuloida mentaalisia representaatioita siitä kuinka mieli voisi toimia. Nämä mentaaliset representaatiot ovat kuitenkin teoreettisia postulaatteja, ja siten niillä on samanlainen suhde (mahdolliseen) kohteeseensa kuin muidenkin teorioiden postulaateilla (vrt. esimerkiksi vesimolekyylin suhdetta veteen). Täten kyseessä on representaatio, jossa representoinnin välineellä ei ole mitään yhteistä kohteensa kanssa. Simulaatioteoria taas esittää vastaavuutta simuloidun henkilön ja simuloivan henkilön mentaalisten tilojen välille. Toista henkilöä ymmärtämään pyrkivän henkilön mentaaliset tilat jäljittelevät simuloidun mentaalisia tiloja ja toimivat surrogaatteina niiden ymmärtämisessä. Täten simulaatioteorian mukaan ymmärrämme toisia ihmisiä mimeettisen representaation keinoin. Huolimatta siitä, onko kumpikaan esitetyistä teorioista paikkansapitävä, edellisestä esimerkkitapauksesta poiketen mimeettisen representaation käsitteellä on siis tässä keskustelussa keskeinen rooli.

98 Peilineuronit ovat premotorisella aivokuorellamme yleisiä neuroneita, jotka aktivoituvat tavoitteellisessa toiminnassa riippumatta siitä, olemmeko itse toimijana vai havainnoimmeko me toisten toimintaa.

Esimerkki 3: mimesis terapeuttisessa jäsenyydessä

Mimeettisyyden käsitteellä on merkityksensä myös psykoterapian parissa. Tämä ei sinänsä ole yllättävää, sillä – kuten humanistisissa tieteissä – myös psykoanalyysissa ja psykoanalyttisessa psykoterapiassa ajatus tulkinnaasta ja (laajasti ymmärtäen) ”tekstuaalisuudesta” on keskeisessä asemassa.⁹⁹ Mitä lähemmäs reflektiivistä toimintaa siirrytään, sitä selkeämmin on kyse mimeettisyydestä. Mimeettiseltä representaatiolta ei voida tällä tasolla enää välttyä. Kysymys mimeettisyydestä altistuu näissä yhteyksissä kuitenkin hyvin erilaisille odotuksille ja alaspesifeille lukutavoille. Erityisesti sen sisältämä jäljittelyn ulottuvuus olisi irrotettava totuudellisuuden tai realismin kysymyksestä. Toisin sanoen se olisi mieluummin ymmärrettävä niin, että jäljittelyllä tarkoitetaan tässä yhteydessä todennäköisyyksiä ja uskottavuutta, edelleen maailman representoimista realistisesti, mutta tilanteessa, jossa ”alkuperäinen” ei ole tavoitettavissa vaan yhtäläisyydet perustuvat jo moneen kertaan tulkittuihin muistoihin sekä käsityksiin siitä, millaisena todellisuus inhimillisessä kokemuksessa ja sen tyypillisissä jäsenyyksissä ilmenee. Oletus vastaavuudesta representaation ja kohteen välillä on siis ensisijaisesti heuristinen väline. Näin ollen representaation surrogaattiluonne ja funktio korostuvat entisestään.

Selkein esimerkki mimesiksestä psykoterapian yhteydessä löytynee transferenssista, jolla on avainasema psykoanalyttisessä teoriassa. Transferenssi toimii välineenä psykoanalyttisessa ja psykodynaamisessa psykoterapiassa.¹⁰⁰ Kun analysoitava tunnistaa jonkun elämälleen keskeisen

99 Psykoanalyysin ”tekstuaalisuudesta” tai tulkinvaraisuudesta, ks. esim. Paul Ricoeur (2000). Myös mimesis on Ricoeurille hyvin keskeinen käsite; sen määrittelystä, ks. Ricoeur 1984, 52.

100 Mimesis-termin tunnetuimmat psykoanalyysiin liittyvät käyttöyhteydet sen sijaan ovat toisaalla: Freud tunnetusti käyttää termiä ulkoiseen maailmaan samaistumisen ja sen tulkin selittämisessä kun taas ranskalainen kirjallisuusteoreetikko René Girard (1972) puhuu ”mimeettisestä halusta” – halun syntymisestä toisten ihmisten halujen jäljittelystä – jonka avulla on pyritty jopa kyseenalaistamaan psykoanalyttisen teorian mukaisen tiedostamattoman olemassolo. Girardin ajatuksista kehitellyn ”mimeettisen psykoterapian” mukaan esimerkiksi neuroottinen käytös palautuu yksilöiden väliseen halun jäljittelyyn ja tästä seuraavaan kilpailuun. Ks. Oughourlian

henkilön (vaikkapa erityisen autoritäärisen vanhemman) ominaisuuksia terapeutissaan, hän ”siirtää” tuohon henkilöön kohdistuneita tunteita terapeuttiinsa ja alkaa toistamaan ja toisintamaan näistä seuraavia toimintoja ja asenteita heidän vuorovaikutuksessaan. Näin mimeettinen assosiaatio auttaa terapian yhteydessä (ja transferenssissa yleisemminkin) kokemaan sellaisia tunteita ja havaitsemaan sellaisia asioita, joihin ei muuten ehkä olisi pääsyä. Analysoitava luo mimesiksen avulla representaation kokemuksellisista tiloista ja tilanteista, jotka ovat muuten tavoittamattomissa, ja tuosta toisesta ihmisestä (siis terapian tapauksessa terapeutista) rakentuu näin eräänlainen surrogaatti yksilöille ja tilanteille, jotka analysoitava jollain tasolla kokee ongelmallisiksi. Koska niin psykoanalyttisen kuin psykodynaamisenkin psykoterapian yhtenä keskeisenä tavoitteena on nimenomaan tarkastella ja työstää transferenssin sisältöjä, mimeettisyys ja terapeuttiin sijoitettujen ominaisuuksien surrogaattiluonne on niille hyvin keskeinen.

Transferenssin ja mimeettisyyden suhde heijastelee laajempaa psykoanalyysiin liittyvää problematiikkaa: Vaikka psykoanalyysin ei voidakaan nähdä muodostavan yhtenäistä ja yksiselitteistä kokonaisuutta, sen voidaan todeta nojaavan keskeisesti ajatuksiin todellisuuden representoinnista sekä yksilöiden ongelmista ja häiriöistä tuossa representoinnissa. Kansanomaisesti ongelmat ja neuroosit tulkitaan häiriöiksi maailman realistisessa haltuunotossa. Tässä käsityksessä piilee kuitenkin ongelma, jonka välttämässä mimeettisyyden ymmärtäminen sen monimutkaisemmassa, taideteorian parista tutussa merkityksessä auttaa: Koska mikään alkuperäinen todellisuus ei ole tavoitettavissa, terapiassa rakentuvien kertomusten ymmärtäminen puhtaana jäljittelynä ei olisi prosessin kannalta hedelmällistä. Analysoitavan oma kertomus on sen sijaan mimeettinen käytännön toimivuudessaan, eli koetussa uskottavuudessaan sekä siinä, kuinka se mahdollistaa ongelmien välttämisen. Samoin terapiassa rakentuvat korvaavat kertomukset määrittyvät funktionsa ja yleisiin inhimillisiin rakenteisiin soveltuvuutensa eivätkä totuudellisuuden perusteella. Tästä syystä ei ole mielekäs ymmärtää terapian tavoitetta kattavana tai ”totuudellisena” representointina vaan paremminkin määritellä tuo tavoite sen terapeutin funktion kautta. On siis hyväksyttävä, että kuvaus tapahtumista sisältää aina merkityksiä, jotka eivät ole

2009; Girardista myös esim. Garrels 2006.

alkuperäisessä vaan syntyvät ainoastaan tuon alkuperäisen muistamisesta, kuvittelusta ja jäsennyksestä.¹⁰¹

Analyysissa rakentunut kuvaus tai konstruktio on ”onnistunut” mikäli se auttaa ratkaisemaan sille esitettyjä ongelmia nykyhetkessä. Tämän voi tulkita myös yksinkertaistettujen psykoterapiamallien kritiikkinä: Jos terapia perustuu ajatukseen, että on olemassa todellinen kertomus, joka siinä pyritään löytämään tai hahmottamaan, ja vieläpä että tämä todellinen kertomus on jotenkin johdettavissa potilaan elämän tapahtumista, onnistumisen mahdollisuus on suhteellisen pieni. Tai ainakaan terapeutti ei ole ymmärtänyt tehtäväänsä.

Tavoitteena ei siis tulisi olla tarjota analysoitavalle ”oikeaa” kertomusta, jonka avulla tämä voisi korvata oman, ”virheellisen” ja ongelmia tuottavan tulkintansa. Sen sijaan tavoitteena on rakentaa representaatio, joka on toimivampi analysoitavan elämän kannalta – toisin sanoen sellainen representaatio, joka täyttää hyvin funktionensa. Huomattavaa on, että tällaisessa tilanteessa ei siis ole kysymys tiedon puutteesta vaan tulkinnoista, jotka perustuvat samoihin, analyysin subjektilla käytettävissä jo oleviin tietoihin, jotka tämä on istuttanut merkitysjärjestelmään, jonka funktio on kenties vanhentunut tai joka onnistuneen ongelmanratkaisukykyänsä lisäksi tuottaa uusia ristiriitoja. Lisäksi on huomattava, että mikäli terapia ei pyrkisi muokkaamaan subjektin omaa kertomusta toimivammaksi, vaan tarjoaisi vain uutta (kenties ”totta”) tulkintaa, sen subjektiivinen hyväksyminen vaikeutuisi merkittävästi tai – psykoanalyttisen teorian mukaan – muuttuisi jopa mahdottomaksi.

Mimesiksen käsite puolustaa siis paikkaansa psykoterapian käsitteenä nimenomaan sen laajemmassa, ”puhdasta” jäljittelyä moniulotteisemmassa merkityksessä, jonka käsitteen pidempi, paljolti kieli- ja taideteoreettinen perinne tarjoaa. Samaan aikaan mielestämme on silti mielekästä rajoittaa hieman tekijyyden ja konstruktion ulottuvuutta keskittymällä nimenomaan representaation funktioon.¹⁰²

101 Vrt. Ricoeurin (1984, 30) tarjoamaan ajatukseen mimesiksestä myös ”juonellistamisena”. On kuitenkin todettava, että Ricoeurin hyvin perusteellisessä käsittelyssä mimeettisyyden ja juonellistamisen suhde ei näyttäydä millään tavoin yksiselitteisenä.

102 Vaikka tällä ajattelulla onkin merkitystä psykoanalyttisen psykoterapian yhteydessä, on huomattava, että se soveltuu huonosti moniin muihin tera-

Lopuksi

Kuten todettu, representaation käsite psykologiassa on varsin laaja eikä erityisesti rajoittunut mimesiksessä keskeiseen jäljittelyyn tai surrogaatiuteen. Psykologian terminä se on kuitenkin hyvin keskeinen, ja siksi sen määrittelyminen mielekkäästi on ensiarvoisen tärkeää. Erityisesti sellaisissa tilanteissa, joissa on kyse jonkinlaisesta jäljittelystä tai vastaavuudesta, representaatio ei laajuutensa vuoksi tarjoa sellaista erottelukykä, minkä uskomme mimeettisyyden ajatuksen monissa tapauksissa mahdollistavan.

Kun psykologian parissa satutaan puhumaan mimesiksestä, termi esiintyy useimmiten ainoastaan synonyyminä jäljittelylle ja imitaatiolle – erityisesti puhuttaessa aivoissa tapahtuvasta representoinnista tai esimerkiksi mentaalista sisällöistä – eikä se sellaisenaan tuo lisäarvoa käytyyn keskusteluun. Myös ne harvat tapaukset, joissa termiä on pyritty määrittelemään, ovat keskenään kovin ristiriitaisia. Joissain jäljittely nähdään mimeettisyyttä selkeämmin intentionaalisenä ja mimeettisyys taas lähes automaattisena, tiedostamattomana toimintana; toisissa taas mimeettisyyteen liitetään melkein päinvastaisesti tarkoitus tuottaa uusia merkityksiä ja kommunikoida aktiivisesti.¹⁰³ On siis ymmärrettävää, että mimesis-sanan käyttö ilman eksplikoidumpaa suhdetta termin laajempaan perinteeseen synnyttää monenlaisia sekaannuksia.

Tässä artikkelissa olemme pyrkineet määrittämään mimeettisyyden sen historiallisten ja tieteenalojen välisten ääripäiden väliltä keskittyen sekä sen yhtäläisyyksiin kohteensa kanssa että sen toimintaan surrogaatiina. Näin samankaltaisuudet representaation ja representoidun välillä eivät riitä tekemään representaatiosta mimeettistä termin edellyttämässä määrin. Kyse ei myöskään ole ainoastaan jäljittelystä, sillä silloin jäljittelyn tai imitaation käsite olisi riittävä. Taiteentutkimuksen ja estetiikan usein korostaman tarkoituksellisuuden ja tulkinnan ulottuvuuden taas koemme sellaisenaan liian vahvaksi määritelmäksi mimesikselle, mikäli käsitettä halutaan käyttää muilla aloilla.

Kolmessa esimerkkitapauksessamme termin edellä mainitut, käyttö-

piaamuotoihin, jotka eivät perustu vastaavalla tavalla maailman ja menneisyyden representointiin vaan paremminkin arjessa toimimiseen.

103 Näistä tiivistetysti lisää, ks. Garrels 2006.

kelpoisuuteen liittyvät ongelmat piirtyvät selvästi esiin: Ne ovat valikoituneet, koska jokaisesta käydyssä keskustelussa jäljittelevyys on ollut keskeisessä roolissa siinä, miten representointi voisi tapahtua. Lisäksi nämä kolme esimerkkiä mahdollistavat mimesiksen kaltaisen jäljittelevyyden tarkastelun eri ”tasoilla” psykologisissa ilmiöissä. Tämän lisäksi ne tarjoavat mahdollisuuden käsitellä kysymystä siitä, millaisessa psykologiaan liittyvässä viitekehyksessä esittämämme kaltainen mimeettisyyden ajatus voisi olla hyödyllinen.

Vaikka arkiajattelun perusteella voitaisiin helposti päätyä johtopäätökseen, että havaintojen tuottamat representaatiot ovat mimeettisiä, ei tässä yhteydessä ole mielekasta puhua mimeettisyydestä. Kuten esimerkit osoittavat, havaintojemme sisällöt eivät välttämättä vaihtelevasti täytä joko surrogaattina toimimisen tai yhtäläisyyden vaatimusta. Sen sijaan sekä toisten ihmisten ymmärtämisessä että mielen teorioiden pohtimisessa mimeettisyys ja sen täsmällisempi määrittelemine saattaa osoittautua hyvinkin merkittäväksi. Yhdessä nämä esimerkit viittaavat siihen, että passiivinen havaitseminen ei riitä täyttämään mimeettisyyden tunnusmerkkejä vaan mimesis edellyttää jonkinasteista agenttiutta ja vuorovaikutusta. Ylemmille kognitiivisille tasoille siirryttäessä representaation mimeettisyyden käsittelyä on vaikea välttää, kuten esimerkkinne psykoterapiasta osoittaa. Tällä tasolla mimeettisyys myös käsitteenä mahdollistaa selvän eron tekemisen jäljittelyn tai vastaavuuden ajatuksiin ja näin oikeuttaa paikkansa omana terminään.

Lähteet

- Dennett, D. & Kinsbourne, M. (1992). Time and the Observer. *Behavioral and Brain Sciences* 15 (2), 183–247.
- Fodor, J. A. (1975). *The Language of Thought*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Fox, Ivan (1994). Our Knowledge of The Internal World. *Philosophical Topics* 22 (1&2), 59–106.
- Gallese, V. & Goldman, A. (1998). Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-Reading. *Trends in Cognitive Sciences* 2 (12), 493–501.
- Garrels, S. R. (2006). Imitation, Mirror Neurons, and Mimetic Desire: Convergence Between the Mimetic Theory of René Girard and Empirical Research

- on Imitation. *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* 3 (12–13), 47–86.
- Girard, R. (2005). *Violence and the Sacred*. (La violence et le sacré, 1972.). Käänt. P. Gregory. London: Continuum.
- Gombrich, E. H. (1963). *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon.
- Goodale, M. A. (2007). Duplex Vision: Separate Cortical Pathways For Conscious Perception and the Control of Action. Teoksessa M. Velmans & S. Schneider (toim.) *The Blackwell Companion to Consciousness*. Malden: Blackwell, 616–627.
- Gopnik, A. & Meltzoff, A. N. (1997). *Words, Thoughts, and Theories*. Cambridge: MIT Press.
- Gordon, R. M. (1986). Folk Psychology as Simulation. *Mind & Language* 1 (1), 158–171.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts & Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Johnson-Laird, P. (1983). *Mental Models: Towards A Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kolers, P. A. & Grünau, M. von (1976). Shape and Color in Apparent Motion. *Vision Research* 16 (4), 329–335.
- Loomis, J., Philbeck, J. W. & Zahorik, P. (2002). Dissociation Between Location and Shape in Visual Space. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 28 (5), 1202–1212.
- Melberg, A. (1995). *Theories of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Milner, D. A. & Goodale, M. A. (1995). *The Visual Brain in Action*. Oxford: Oxford University Press.
- Oughourlian, J.-M. (2009). *The Genesis of Desire*. Käänt. Eugene Webb. East Lansing: Michigan State University Press.
- Palmer, S. (1999). *Vision Science: Photons to Phenomenology*, Vol. 2. Cambridge: MIT Press.
- Ramsey, W. (2007). *Representation Reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative, Vol. 1*. (Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique, 1983.) Käänt. K. McLaughlin & D. Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2000/1969). *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. London: Continuum.
- Smeets, J. B. J. & Brenner, E. (2008). Why We Don't Mind to Be Inconsistent. Teoksessa P. Calvo & T. Gomila (toim.) *Handbook of Cognitive Science: An Embodied Approach*. Amsterdam: Elsevier, 207–217.

Kirjoittajatiedot

Valtteri Arstila, FT, työskentelee kollegiumtutkijana Turun yliopiston Turun ihmistieteiden tutkijakollegiumissa aiheenaan ajallisten ilmiöiden havaitsemisen ongelmat.

Saara Hacklin, FT, väitteli vuonna 2012 Maurice Merleau-Pontyn taiteen fenomenologiasta ja nykytaiteesta. Hacklin on toiminut laajasti nykytaiteen ja taiteenfilosofian parissa eri rooleissa opettajana, kriitikkona, tutkijana ja kuraattorina. Hän työskentelee Nykytaiteen museossa Kiasmassa amanuenssina.

Martta Heikkilä on estetiikan dosentti ja toimii tutkijana ja tuntiopettajana filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella Helsingin yliopistossa. Tällä hetkellä hän tutkii taideteoksen käsitettä dekonstruktiofilosofiassa. Mimesiksen kysymyksiä Heikkilä tarkastelee muun muassa väitöskirjassaan *At the Limits of Presentation: Coming-into-Presence and its Aesthetic Relevance in Jean-Luc Nancy's Philosophy* (2007; Peter Lang 2008) sekä teoksessa *Viivan filosofia* (toimittaneet Martta Heikkilä ja Hanna Johansson, Taideyliopiston Kuvataideakatemia 2014).

Oiva Kuisma, FT, toimii estetiikan yliopistonlehtorina Helsingin yliopistossa. Hän on tarkastellut antiikin mimesis-käsityksiä useissa tutkimuksissaan, joista tärkeimpiä ovat: *Platon, Aristoteles ja Plotinos taiteellisesta mimesiksestä* (1991); *Proclus' Defence of Homer* (1996); *Art or Experience. A Study on Plotinus' Aesthetics* (2003).

Jaakko Leskinen, MMM, toimii tutkijana Helsingin yliopistossa, jossa viimeistelee Gabriel Tarden ajattelua käsittelevää väitöskirjaansa.

Jukka Mikkonen, FT, filosofian tutkija Tampereen yliopistossa.

Olli-Pekka Moisio, YTT, dosentti, toimii filosofian yliopistonlehtorina Jyväskylän yliopistossa. Hän on erikoistunut Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan, Karl Marxin ajatteluun sekä kriittiseen kasvatustilfilosofiaan.

Elina Packalén, FT, soitonopettaja, toiminut tuntiopettajana Turun yliopiston filosofian oppiaineessa ja Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä. Hän on väitellyt teoreettisen filosofian alalta ja tutkinut muun muassa musiikin ekspressiivisyyttä ja ontologiaa filosofian näkökulmasta. Packalénin aiheita sivuavia julkaisuja ovat ”Musiikki ja kuvat” (teoksessa *Kuva*, toim. Leila Haaparanta ym., Acta Philosophica Tamperensia 2009), ”Musiikki ja ekspressiivisyys” (teoksessa *Johdatus musiikkifilosofiaan*, toim. Erkki Huovinen & Jarmo Kuitunen, Vastapaino 2008) sekä ”Music, Emotions, and Truth” (*Philosophy of Music Education Review*, 1/2008).

Kalle Pihlainen, FT, dosentti, työskentelee vanhempana tutkijana Tallinnan yliopiston humanistisessa tiedekunnassa aiheenaan representaation ongelmat historiankirjoituksessa.

Ismo Pohjantammi, VTL, vapaa tutkija.

Antti Salminen, yleisen kirjallisuuden dosentti, viime vuosina tutkinut energian, ekologian, moderniteetin ja taideteorian kysymyksiä.