



Yrjö Hirn

**TAIDE JA
ESTEETTINEN
TARKASTELUTAPA**

[SoPhi]

Yrjö Hirn

Taide ja esteettinen tarkastelutapa

Ruotsin kielestä suomentanut sekä johdantokirjoituksella,
selityksillä ja hakemistolla varustanut

Oiva Kuisma

SoPhi 153

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

www.jyu.fi/sophi

Alkuteos: *Konsten och den estetiska betraktelsen*

Taitto ja kansien suunnittelu: Katariina Lipsanen

Kannessa käytetty teos: Albert Edelfelt “Horatius ja Lydia, asentoluonnos teokseen”



CC BY 4.0

2023 Jyväskylän yliopisto

ISBN 978-951-39-9580-5

ISSN 1238-8025

Sisällys

Taide ja esteettinen kokemus

Yrjö Hirn

Tekijän esipuhe	5
1. Taideteos ja sen synty	7
2. Luomistoiminta ja tarkastelu	29
3. Todellisuus ja ”esteettinen näennäisyys”	51
Yrjö Hirnin lähteet	74
Henkilöhakemisto	76

Yrjö Hirnin estetiikka ja humanismi

Oiva Kuisma

Lähdeluettelo	111
---------------------	-----

Tekijän esipuhe

Lontoossa pitämäni luentojen tarkoitus oli tarjota yhteenveto yrityksistäni selittää taidetta ja esteettistä elämää, ja siksi en ole voinut olla hyödyntämättä eräitä osuuksia vanhemmista teoksistani. Teoksista *Konstens ursprung* ja *Det estetiska livet* peräisin olevista yksittäisistä lainoista huolimatta tätä kirjaa voidaan pitää sekä tarkoitukseltaan että sisällöltään itsenäisenä teoksena.

Heinäkuussa 1937

Y. H.



UNIVERSITY OF LONDON
SPECIAL UNIVERSITY LECTURES IN
FINE ART

A COURSE OF THREE LECTURES
ON
**“Art and Aesthetic
Contemplation”**

WILL BE GIVEN AT
UNIVERSITY COLLEGE, LONDON
(GOWER STREET, W.C. 1)

BY
PROFESSOR YRJÖ HIRN
(Professor of Aesthetic and Modern Literature at the University of Helsingfors, Finland)

at 5.15 p.m. on
MAY 19th, 22nd and 26th, 1936

SYLLABUS

- LECTURE I.**—Art as an autotelic activity. Art as dependent upon the struggle for life. Digression on the art-life of the Pueblo Indians and on the popular art of European nations. Preliminary characterization of aesthetic contemplation. The origin of aesthetic contemplation and its importance for the development of mankind.
- LECTURE II.**—Attempt to explain the autotelic character of artistic activity. Deduction of art-forms. Distinction between painting and illustration, between poetry and literature. Digression on genre-painting and on tendency in poetry. The pleasurable character of aesthetic experience.
- LECTURE III.**—Ethical and intellectual factors in aesthetic experience. Beauty and truth. The psychology of aesthetic contemplation as explaining metaphysical and speculative art-theories. The hardships and difficulties of the teaching of aesthetics.

At the First Lecture the Chair will be taken by
PROFESSOR TANCREDO BORENIUS, D.Lit., Ph.D.
(Durning-Lawrence Professor of the History of Art in the University)

The Lectures are addressed to Students of the University and to others interested in the subject.

ADMISSION FREE, WITHOUT TICKET

S. J. WORSLEY,
Academic Registrar.

1 Taideteos ja sen synty

Olen ryhtynyt varomattomaan yritykseen, kun lupauduin tarkastelemaan eräitä yleisen taideopin vaikeimpia ja visaisimpia ongelmia kolmessa lyhyessä luennossa. Minun on pakko pitää tarkkaa lukua minuuteista, jotta ehdin sanomaan kaiken sen minkä haluaisinkin sanoa. Mutta olipa minun toimittava ajan kanssa miten tiukasti hyvänsä, en voi mennä suoraan asiaan ilman että muutamalla sanalla kerron kokemastani ilosta saadessani vastaanottaa Lontoon yliopiston hyväntahtoisen kutsun.

Ennen kuin vuoden päästä päätän opettajantoimeni kotimaani yliopistossa minulle tuottaa suurta iloa saada luennoida kaupungissa, jossa aloitin tieteellisen tutkimustyöni ja jossa kirjallisen tuotantoni ensihedelmä pääsi julkisuuteen.¹ En halua salata seikkaa, että tässä tilaisuudessa muistelen tietynlaisella surumielisellä liikutuksella kauan sitten kuluneita vuosia, jolloin suurin osa päivän tunteista kului tunnelmallisimmassa tuntemistani kupoliholveista ja jolloin ahkeran käytön myötä opin ihailemaan brittiläisen järjestelytaidon mestariteosta: British Museumin lukusalia ja luettelota. Kiitollisin mielin ajattelen niitä monia, jotka tarjosivat minulle apuaan Englannissa viettämäni oppivuosien aikana. Ja toivon tässä saavani kertoa siitä kiitollisuudenvelasta, jossa aina

1 1890-luvulla Hirn teki väitöskirjaan tähtäävää tutkimustyötä Lontoossa. Ks. Rantavaara I, 58–64. Kirjallisen tuotantonsa ensi hedelmällä Hirn tarkoittaa hieman myöhemmin mainitsemaansa teosta *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry* (1900). Tarkkaan ottaen se ei ole Hirnin ensimmäisen julkaistu teos, sillä olihan hänen väitöskirjansakin *Förstudier till en konstfilosofi på psykologisk grundval* painettu jo 1896. (Hirnin teksti ei sisällä viitteitä. Kaikki alaviitteet ovat suomentaajan lisäyksiä.)

noista ajoista lähtien olen ollut entiselle Lontoon yliopiston professorille, opettajalleni ja maanmiehelleni Edvard Westermarckille. Samoin kuin ilokseni minut nyt on esitellyt Lontoon yliopiston kollegoilleni eräs toinen ystäväni ja maanmieheni, arvostettu taidehistorian professori,¹ tuntisin ylpeyttä jos saisin kutsua häntä oppilaakseni, samoin tuolloin vuonna 1893 Edvard Westermarck johdatti minut englantilaisen tieteen varuskammioihin ja vihki minut sen menetelmiin. Ja seitsemän vuotta myöhemmin nimenomaan hän tarjosi auktoriteetillaan minulle tukea, kun olin englantilaisen kustantajan kautta julkaisemassa teostani *The Origins of Art. A psychological and sociological inquiry*.²

En tiedä, olenko oikeassa uskossani, että juuri tämä kirja vuodelta 1900 on tuottanut minulle sen etuoikeuden, että olen täällä luennoimassa yleisestä taiteen teoriasta – mutta jos olenkin erehtynyt, haluaisin joka tapauksessa pysytellä hetken aikaa väärinkäsityksessäni. Mieleni tekee kuvitella, että samaani kutsuun liittyy vihjaus tarkastella aiheitani sillä samalla psykologisella ja sosiologisella metodilla, jota olin käyttänyt *The Origins of Art* -teoksessa. Lisäksi haluan elätellä sitä minun kannaltani miellyttävää joskaan ei koskaan aivan pettävää kuvitelmaa, että se, mikä on sanottu vanhassa kirjassa, olisi tuttua myöhempien aikojen lukijoille ja että sitä siksi ei enää tarvitsisi kosketella näissä luennoissa. Toisin sanoen katson, että minun on ohitettava kaikki aiemmassa työssäni huomioidut ongelmat, jotta sen sijaan voisin pitäytyä kysymyksissä, joita en aikaisemmin ole kosketellut ainaakaan englannin kielellä. Mutta olipa kaiken toiston välttäminen miten hankalaa hyvänsä, on minun myös tällä kertaa pakko aloittaa samasta lähtökohdasta kuin jo lähes neljäkymmentä vuotta sitten, kun laadin suunnitelmaa ensimmäiselle kirjalleni. Olipa tutkijoille tarjolla miten monta ongelmaa hyvänsä, on kuitenkin

1 Hirn tarkoittaa Lontoon yliopiston professoria Carl Tancred Boreniusta (1885–1948), joka oli suorittanut perusopintonsa Helsingin yliopistossa eli tuolloiselta nimeltään Suomen Keisarillisessa Aleksanterin-yliopistossa.

2 *The Origins of Art* -teoksen kustantaja oli Macmillan and Co.

yksi, joka ennen muita vaatii huomiota osakseen siksi että kaikki muut ovat riippuvaisia sen ratkaisusta. Ja tämä kysymys, jota ei voida ohittaa, koska se nousee eteemme heti esteettisen tutkimuksen alkuvaiheessa, on kysymys mahdollisuudesta – eräiden tahojen kieltämästä mahdollisuudesta – ylipäätään esittää mitään varmoja väittämiä taiteesta ja kauneudesta.

Tässä asiayhteydessä ei ole tarvetta antaa mitään painoarvoa vanhalle sanonnalle *de gustibus non disputandum*¹, johon on vedottu aivan liian usein ns. makuarvostelmien yleispätevyyttä koskevissa keskusteluissa. Sananlaskut eivät sellaisinaan voi vaatia huomiota tieteellisissä päättelyissä. Sitä vastoin ei voida ohittaa sitä, että estetiikan teorioiden välillä vallitsevat ristiriitaisuudet saattavat antaa vaikutelman, että tällä kertaa yleisön suosiman käsityksen perustana on jotain enemmän kuin vain väärin tulkittu puolittuus, joka on saanut ilmaisunsa sananlaskussa. Jos lukee historiallisia katsauksia vanhempiin oppeihin, joista kerrotaan esimerkiksi Benedetto Crocen teoksessa *Estetica* ja Leo Tolstoin aikana paljon keskustelua herättäneessä teoksessa *Mitä on taide?*², niin saa vaivaannuttavan vaikutelman sekaannuksista ja erimielisyyksistä. Opit, joita kukin kirjoittaja esittää ainoina oikeina, vaikuttavat kieltämättä itsenäisemmiltä kun taustana on, kuten annetaan ymmärtää, kaikkien muiden oppien täydellinen virheellisyys. Mutta samalla mitätöidään koko se tiede, josta osan muodostavat myös ne teorit, joiden todenperäisyyden itse haluaa todistaa. Oman uskottavuutensa nimissä pitäisi jokaisen esteetikon sen tähden pidättäytyä siitä, että vähättelisi liian armottomasti edeltäjiensä oppeja.

En suinkaan halua kenenkään tutkijan luopuvan iloisesta uskostaan siihen, että ainoastaan hän itse voi olla oikeassa ja että kaikki edeltäjät ovat olleet väärässä – sillä vain siellä, missä on

1 Makuasioista ei pidä kiistellä.

2 Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1912); Leo Tolstoi, *Tšto takoje iskusstvo* (1898); suom. J. Aalberg: *Mitä on taide?* (1898.)

uskoa sellaiseen mahdollisuuteen, on toivoa tieteen edistysaske- lista. Vielä vähemmän katson, että tutkimustehtävien ratkaisu oli- si aina siinä, että etsitään tasapäistävä kompromissi vastakkaisten osapuolten välille. Mutta uskon, että sielullisia tosiasioita koske- vassa keskustelussa on hankala saada vakavaa huomiota omille sanomisilleen, jos halveksuen sysää syrjään kaiken sen, mitä aikai- semmin on sanottu niistä sielullisista elämyksistä, joiden olemuk- sesta kiistaa käydään. Yksittäiset kirjoittajat ovat kukin tahollaan saattaneet erehtyä näiden elämysten tulkinnassa, mutta niin var- masti kuin ihmisluonto on suurelta osin sama meissä kaikissa, on jopa heidän väärintulkinnostaan kyettävä löytämään jotain, joka voi tarjota meille valaistusta esteettisiin huomioihin. Jos samoja väitteitä tai samoja huomioita tavataan useammilla eri kirjoittajil- la, jotka muuten ovat kiistassa toistensa kanssa, niin tuntuu luon- tevalta olettaa, että yksimielisyyden perustana on ollut vastaavuus todellisuuden kanssa. Ja jos jokin käsitelmääritys toistuu huo- mattavan suuressa joukossa teorioita, niin havaituista ristiriidois- ta ja sekaannuksista huolimatta haluaa mielellään uskoa, että on löydetty lähtökohta, josta voidaan johtaa erinäisiä yleispäteviksi kelpaavia väittämiä.

Erään sellaisen lähtökohdan löytää taiteen ja kauneuden au- totelis-autonomista luonnetta koskevista selityksistä, joita tava- taan kirjoittajilla, jotka muissa väittämässään edustavat mitä eri- laisimpia esteettisiä tarkastelutapoja. Vanhat ja uudet teoreetikot, idealistit ja realistit, hegeliläiset ja darwinistit, ovat eri motiiveista päätyneet samaan perusajatukseen, että esteettiset ilmaukset ovat riippumattomia käytännöllisen elämän tavoitteista. Siellä, missä ei koskaan ole harrastettu Kantin eikä Schillerin tutkimusta, on kuitenkin käsitetty ensiksi mainitun oppi kauneudesta jonakin, joka miellyttää ”ilman käsitettä ja intressiä”¹, ja on myös ymmär- retty jälkimmäisen käsitys taiteellisesta toiminnasta ja kauneudes- ta nauttimisesta eräänlaisina leikin muotoina, joita harrastetaan ajattelemta mitään todellisia tuloksia. Tämä näkemys on pai-

1 Kant, *Kritik der Urteilskraft* § 1–9.

nautunut niin syvälle yleiseen tietoisuuteen, että tuskin löytyy yhtäkään taide- tai kirjallisuuskriitikkoa, joka ei ainakin teorias-
sa tuntisi olevansa velvoitettu arvioimaan taideteoksia siten, että
häneen ei vaikuttaisi poliittinen tai moraalinen mieltymys eikä
vastenmielisyyssykään. (Tässä asiakohdassa, kuten ylipäätään kai-
kessa taidetta ja kulttuuria koskevassa järkiajattelussa, on jätettävä
vaille huomiota ne periaatteet, joita sovelletaan nykyajan dikta-
tuurivaltioissa.¹⁾ Jopa suuri yleisö käsittää teoriassa sen opin, että
esteettisyys tulee liittää sellaiseen elämänalueeseen, joka on eril-
lään poliittisen elämän riitaisista intresseistä, työnteon raskaim-
mista vaivoista sekä siitä pelosta ja ahdistuksesta, joka hallitsee
niin suurta osaa jokapäiväisestä olemassaolostamme.

Vastaväitteenä voidaan esittää, että maallikkojen taholla pätevät
vain ne negatiiviset määriykset, jotka on vahvistettu vetoamal-
la tieteellisesti muotoiltuihin määritelmiin ja mielipidesuuntiin.
Voidaan aivan hyvin myöntää, että vain vaatimaton minimivaati-
mus on täytetty niissä yhteensopivuuksissa, jotka uskomme kyke-
nevämme osoittamaan eri taideteorioissa. Mutta kaikessa negatiivisuudessaan on ns. intressittömyyskriteeri² kuitenkin riittävän
erikoislaatuinen toimimaan ”suurimpana yhteisenä nimittäjänä”
pelkistettäessä esteettisten oppien monimutkaista ongelmanaset-
telua. Yksityiskohtia koskevien positiivisten määritteiden puuttu-
essa tällä kriteerillä on se etu, että sitä voidaan soveltaa kaikkiin
esteettisen tuottamisen ja vastaanottamisen muotoihin: kuviin,
runoihin ja näytelmiin, ornamenttisommitelmiin ja musiikkiin,
maisemien ja ihmismuotojen kauneudesta nauttimiseen, sekä
kaikkien niiden esteettisten ”motiivien” arvostamiseen, joita elä-

1 Hirn viittaa yleisesti diktatuurivaltioihin, mutta mitä ilmeisimmin hän tarkoittaa
ennen kaikkea Neuvostoliittoa ja Natsi-Saksaa, joissa vapaudet taiteentekemiseen,
viestintään ja ajatusten ilmaisuun oli lakkautettu 1930-luvun puoliväliin mennessä.
Vrt. myös myöhemmin s. 106.

2 Brittiläisestä empirismistä ja Kantilta periytyvän intressittömyyden (pyyteettömyy-
den) periaatteen mukaan taidetta tuotetaan ja siitä nautitaan vain sen itsensä vuoksi.
Taiteen arvo ei siis riipu ulkoisista tavoitteista, esimerkiksi siitä että se palvelisi
jotain eettisesti tai poliittisesti oikeaa tavoitetta.

mä tarjoaa myötä- ja vastoinkäymisissään.

Kun on päästy näin pitkälle, saattaa näyttää siltä kuin tie olisi vapaa yrityksille päästä kiistattomaan selitykseen taiteen ja kauneuden olemuksesta. Valitettavasti pitää kuitenkin todeta, että asia vain näyttää tältä. Minun pitää suorastaan tunnustaa, että vaakuuttaakseni itseni ja lukijani olin tuskin ehtinyt muotoilla äsken esille tuodut väitteet, kun jo tulin tietoisiksi epävarmuuden tunteesta itsessäni. Mainitut väitteet eivät sellaisinaan huolestuta minua, vaikkakin lienee tarvetta puolustaa ja selventää niitä. Ennen kaikkea pelkään kuitenkin sitä, että näistä väittämistä katsotaan voitavan tehdä eräitä päätelmiä, jotka, jos ne olisivat oikeutettuja, saattaisivat huonoon valoon koko sen tarkastelutavan, jolle ne perustuvat. Eikö olekin niin, että voisi melkein kuulla, kuinka jotkut innokkaat debatinharrastajat jatkavat päättelyämme? On totta, he sanovat, että taide on jotain, joka täyttää omat tarkoituksensa eikä häiriinny olemassaolon taistoista eikä rasitu sen vaivoista; ja siksi sen ehtona ovat suotuisat historialliset ja sosiaaliset olosuhteet. ”Se nousee esiin viimeisimpänä ja hienostuneimpana inhimillisen sivistyneisyyden ilmauksena vasta sellaisina aikoina ja sellaisissa olosuhteissa, joissa elämisen ehdot ovat helpottuneet.” Miten usein sitä ei törmääkään tähän ja vastaaviin puhetapoihin! Ja vaikka tästä olisi tullut miten totunnaista hyvänsä, minä ainakaan en voi koskaan olla äimistymättä tunnetusta puhetavasta, jonka mukaan taide on korkeakulttuurin hienoin kukkanen. Vertauksen pohjana oleva tarkastelutapa ärsyttää meitä siksi, että se on ristiriidassa kaiken sen kanssa, mitä havaintomme ja tutkimuksemme ovat opettaneet meille.

Meidän joukossamme ei liene montakaan, jotka vakavissaan uskoisivat, että taidetta arvostetaan eniten niissä piireissä, joissa taloudelliset, sosiaaliset tai poliittiset vaikeudet raskauttavat vähiten olemassaoloa. Se, mikä rikkaille on ylpeyden aihe, voi köyhille olla lohdun lähde, ja lohduttomalle elämälle voi vanha laulu tai kansanpainate merkitä enemmän kuin mitä suuret taulugalleriat ja kirjakokoelmat merkitsevät hyvin toimeentulevien ihmisten

olemassaololle. Sosiaalinen tasaaminen ja yksipuolisen älyllinen kansan sivistäminen ovat johtaneet siihen, että rahvas on menettänyt otteensa perimiensä näytelmien, tanssien ja runojen aarteisiin, ja taideteollisuuden puolella on standardisoitujen teollisuustuotteiden monotonian astunut kyläyhteisön monivivahteisen tuotannon tilalle. Mutta kansatieteelliset arkistot ja museot kertovat meille, että aikaisempina aikoina esteettinen tuotanto on kukoistanut rikkaana ja elinvoimaisena sellaisissakin ulkoisissa olosuhteissa, jotka sosiaalisesti, poliittisesti ja ekonomisesti ovat olleet paljon vähemmän suotuisia kuin nykyiset olot. Jos siirrytään eurooppalaisesta kansanperinteestä eksoottisen etnografian puolelle eli barbaarien ja villikansojen¹ esteettisiin elonilmauksiin, käy ristiriita vielä silmiinpistävämmäksi. Huomataan esimerkiksi, että yleiseltä kulttuuriselta tasoltaan huomattavasti meitä alempana olevien kansojen keskuudessa on tuotettu mallikkaita teoksia, jotka voisivat toimia esikuvana taideteollisuudellemme. Ja jos tutkitaan villikansojen seremonioita, käy ilmi, että näiden ”alkukantaisten” ihmisten elämä on täynnä näytelmää, tanssia ja musiikkia, ja nämä vaikuttavat heidän aisteihinsa paljon enemmän kuin mitä tapahtuu sivistyneiden kansojen keskuudessa. Tuskin voidaan edellyttää, että kaikkien näiden kansojen keskuudessa elämisen edellytykset olisivat olleet niin suotuisia,

1 Nykyään loukkaavilta kuulostavat ilmaisut kuten ”villi” ja ”barbaari” olivat vielä 1900-luvun alkupuolella melko yleisessä käytössä tieteellisissäkin kirjoituksissa. Esimerkkinä Hirnin Lontoon-luentoja vuosikymmeneltä voidaan mainita vaikkapa Ludwig Wittgenstein ja John Dewey, jotka luennoissaan käyttivät termiä ’neckeri’, *negro*. Dewey (luennot 1932), *Art as Experience*, 27; 173; 177 ym.; Wittgenstein (luennot 1938), *Lectures on Aesthetics* I.27–28. 1941 julkaistussa kirjassa *Goda vildar och ädla rövarare i dikt och verklighet* (207–306) Hirn tarkastelee ’sivistyneen villin’ (*den gode vilden*; *le bon sauvage*; *the noble savage*) teemaa kirjallisuudenhistorian valossa. Tarkastelun ytimessä on kysymys, ovatko ”villit” todellakin villejä (barbaareja), ei niinkään kysymys siitä, sopiiko toisenlaiseen kulttuuriin kuuluvia ihmisiä nimitellä ”villeiksi”. (Nykyään käytetään termiä ’musta’ [myös ’mustaihoinen’], joka sattumoisin olisi latinaksi ’niger’. Voidaan hyvin kysyä, mitä ihmiset sadan vuoden päästä ajattelevat termin ’musta’ käytöstä viittaamaan tiettyyn ihmisryhmään?)

että voimavaroja ja aikaa olisi voitu uhrata sellaiselle toiminnalle, jota olisi pidetty täysin riippumattomana kaikista käytännöllisistä pyrkimyksistä. On toki ymmärrettävää, että tanssit, näytelmät ja koristautuminen ovat saavuttaneet korkean kehitysasteen paratiisimaisilla etelämerensaarilla, joilla uhkea luonto tarjoaa lähes ilmaiseksi antimiaan iloluonteisille ihmisille. Mutta kun huomataan, että kuvataidetta, pantomiimistä näytelmää sekä runoutta arvostavat ja harjoittavat arktiset kansat, joilta puuttuu suurin osa siitä mitä pidämme ihmisarvoisen olemassaolon perustavimpina välttämättömyystarvikkeina, niin silloin ei voi varjeltua epäilykseltä, että kaikki ei ole aivan kohdallaan autotelisen taidekriteerin näkemyksessä todellisuudesta. Muutenkin voi sanoa, että kaiken olemassaolon taistelua koskevan tietämyksemme kanssa sopisi huonosti yhteen se, että täysin hyödyttömät ilmaisutavat saisivat sijansa elämässä ennen kuin hengissä pysymisen vaatimukset olisi saatu täytettyä.

Tämä epäily vain kasvaa, kun tutustuu villien ja barbaaristen kansojen taidetta tutkineiden etnologien keskuudessa vallitsevaan käsitykseen. Myös tällä taholla on vallalla yksimielisyys, mutta käsityskanta on kontradiktorinen vastakohta teoreettisten esteetikkojen opille. Kaikissa niissä tapauksissa, joissa jonkin alemmalla kehitysasteella olevan kansanheimon taidetta on tutkittu tarkemmin, ovat tutkijat osoittaneet, että ne, mitkä asiaan vihkiytymättömälle ovat näyttäneet puhtaan esteettisiltä ilmauksilta, sisältävät todellisuudessa paljon käytännöllistä ei-esteettistä ainesta. Kaiverrukset aseissa ja työkaluissa, tatuointikuviot sekä kudotut tai punotut koristeet, joita kritiikitön tarkastelija on taipuvainen pitämään puhtaan taiteellisina sommitelmina, saavat selitykseksen sen, että ne ovat uskonnollisia symboleja, merkintöjä omistajuudesta tai kirjoitusmerkkejä. Tanssit ja näytelmälliset taidonnäytteet, jotka eivät ole antaneet meille minkäänlaista aihetta arvella mitään käytännöllistä tarkoitusta, osoittautuvat etnologien kommentoimina maagisiksi pantomiimeiksi tai uskonnollisiksi kulttitoimituksiksi, joiden välityksellä esiintyjät uskovat saavut-

tavansa todellisia etuisuuksia. Joissakin tapauksissa esteettisten ilmausten hyötyä tuottava merkitys on ollut todellista, esimerkiksi silloin kun kertovat näytelmäesitykset ja runot ovat välittäneet tärkeitä tietoja ja laajentaneet älyllistä näköpiiriä; silloin kun sotatanssit ovat kannustaneet rohkeuteen; silloin kun eroottiset pantomiimit ja liehakoivat laulut ovat hurmanneet vastakkaista sukupuolta olevat kuulijat; tai silloin kun työtä säästävät laulut ovat keventäneet rasituksia ja säädelleet liikkeitä yhteisessä toiminnassa. Toisissa tapauksissa taas – ja nämä muodostavat ehkä suurimman osan – on maagisten tai uskonnollisten käsitysten pohjalta vain uskottu, että taiteen avulla voidaan saavuttaa käytännöllisiä etuisuuksia. Mutta olivatpa tavoittelun kohteena olleet hyödyt todellisia tai kuviteltuja, niin alemmilla kehitysasteilla ei ole luotu mitään taidetta taiteen itsensä vuoksi. Ja samat käytännölliset tavoitteet, jotka ovat käynnistäneet tuottamisen, ovat monissa tapauksissa antaneet leimansa kaikille tällaisen tuottamisen lajeille ja muunnelmille.

Kouluesimerkin tapaan tämä asiointila voidaan havaita erään sellaisen kansan keskuudessa, jonka taide-elämästä julkaisin ruotsinkielisen tutkimuksen muutamia vuosikymmeniä sitten: maanviljelyä harjoittavat intiaanit New Mexicon ja Arizonan vuoristokylissä.¹ Ilmaston vaikutuksesta vallitseva tapa hankkia elantoa ei siellä ole painanut leimaansa vain uskontoon ja symboliikkaan vaan myös taiteen eri ilmaisumuotoihin. Paljailta ylänkötasangoilta lähteitä löytyy harvakseltaan, ja useimmiten ne sijaitsevat vuoristokyliä juurella, mistä johtuen veden kuljettamiseen ja säilyttämiseen tarkoitetuista astioista on tullut kaikkein välttä-

1 Hirn viittaa tutkimukseensa *Skildringar ur pueblofolkens konstliv* (1901). Kirjallisten lähteiden lisäksi Hirn hyödynsi tutkimuksessaan Suomen kansallismuseossa olevaa Gustaf Nordenskiöldin pueblointiaanien esinekokoelmaa (Hirn 1964, 199–200). Tähän kokoelmaan kuului myös hautausjäänteitä, jotka palautettiin Yhdysvaltain alkuperäiskansoille vuonna 2020. <<https://www.stinfo.fi/tiedote/suomen-kansallismuseo-luovutti-yli-sata-vuotta-kokoelmissaan-olleet-pueblo-intiaanien-esivanhempien-jaanteet-uudelleenhaudattaviksi-mesa-verdeen-coloradoon?publisherrId=69818028&releaseId=69889239>>. (4.1.2021.)

mättöimpiä talouksineitä – ja keramiikasta on tullut se taide-elämän muoto, jonka ansiosta pueblointiaanit ovat hankkineet kunniasijan eksoottisen käsityön alalla. Mutta ei siinä kyllin, että lähdevettä – maitoa maan povesta, kuten intiaanit asian ilmaisevat – tarvitaan jokaisessa yksittäisessä taloudessa; ei yhtään vähemmän pakottava tarve on saada valitettavan kitsaasti suotua sadevettä, jota ilman ei voida harjoittaa maanviljelystä kuivilla hiekkatasangoilla. Siksi maagisten seremonioiden avulla yritetään vedota taivaan mahteihin tai, oikeammin sanottuna, pakottaa niitä, jotta pellot saisivat vastaanottaa siunausta tuottavaa kosteutta pilvistä, salamoista ja sadekuuroista.

Todennäköisimmältä näyttävän selityksen mukaan Walpin tunnetulla käärmetanssilla on juuri tuollainen tavoite ja sisältö, tällä suurella rituaalidraamalla, voisi melkein sanoa juhlanäytännöllä, joka viime vuosien aikana näyttää vetäneen puoleensa aina vain enemmän näytäntöjä janoavien turistien huomiota. Käärmeen ja myrskypilvestä maanpäälle sadetta tuovan salamaniskun välille on mielletty symbolis-maaginen yhteys, jonka perusteella on uskottu, että elävien käärmeiden välityksellä toiveet sateesta voidaan saattaa perille. Pilvimuodostelmia ja salamoivia käärmeitä esittäville suurilla taidokkaasti tehdyillä hiekkamosaiikeilla on haluttu palvella samoja maagisia tavoitteita. Ja ilmeisesti samassa tarkoituksessa pilvimuodostelmia, salamoita, tuulimerkkejä ja ilmansuuntien symboleja on maalattu pappien ja papittarien välineisiin ja vaatteisiin. Lopuksi seremonioihin käytettävien ruukkujen ja vatien pinnoilla on kuvia korennoista, perhosista tai sammakoista, siis eläimistä, joita alueella esiintyy kaivatun sadekauden aikaan ja havaitaan vesivarantojen läheisyydessä ja joita maagisen käsitystavan nurinkurisen logiikan mukaan sen vuoksi pidetään kykenevinä tuottamaan niitä ilmiöitä, joista ne ovat johtuneet. Samoja kuvia tai oikeammin sanottuna tunnistamattomiksi tyylyteltyjä osasia linnuista, perhosista, sammakoista, pilvikerrostumista ja salamoista esiintyy koristeina niissä astioissa ja välineissä, joita käytetään jokapäiväisissä kotiaskareissa.

Kun mennään aivan perustuksiin asti, voidaan sanoa, että tämän kansan keskuudessa esteettinen tuotanto kaikissa sen muodoissaan ilmentää veden kaipuuta. Ainoa suuri tarve on lyönyt leimansa uskonnolliseen näytelmätoimeen samoin kuin keramiikkaan ja ornamenttiarteisiin – kenties voitaisiin vielä osoittaa, että jopa arkkitehtuuri on saanut sille ominaisen luonteensa tarpeesta asua tiiviisti yhdessä lähellä vesilähteitä ja ylänköjen sadevesialtaita. Tässä yhteydessä minulla valitettavasti ei ole mitään mahdollisuuksia tuoda esille niitä faktoja, jotka voisivat tukea tällaista hypoteesia, eikä minulla edes ole tarvittavaa aikaa osoittaa – sillä tavoin kuin niin mielelläni haluaisin – joidenkin esimerkkien avulla, kuinka kaunista ja kuinka kiintoisaa on taide, jota ruukuntekijänaiset ja sateentekijäpapit ovat harjoittaneet. Olen kuitenkin pitänyt tärkeänä vain tähdentää sitä, että elämä on ollut kovaa ja täynnä vastuksia, että jopa näissä epäsuotuisissa oloissa esteettinen tuottaminen on kukoistanut rikkaana ja monimuotoisena ja että taide ei ole ollut vapaata vaan palvellut sitä mitä on pidetty elämisen kannalta välttämättömänä.

Kun hyötytarkoituksiin vetoamalla on osoitettu, että kyetään selittämään sitä, mikä on näennäisen problemaattista alemmilla kehitysasteilla olevien kansojen taidetuotannossa, on vain luonnollista, että tulee houkutus soveltaa samankaltaista tarkastelutapaa myös korkeampaan taiteeseen. Mitä enemmän primitiivisten ja barbaaristen ilmaisumuotojen tutkimus on saanut huomion kiinnittymään siihen vaikutukseen, mikä käytännöllisillä tavoitteilla on ollut esteettiseen tuotantoon, sitä enemmän houkuttaa etsiä näiden tavoitteiden vaikutuksia sivistyneen ihmisen esteettisestä elämästä. Samat ei-esteettiset, ”heteroteliset”, tekijät, jotka selvästikin ovat vaikuttaneet alemman kehitystason taiteeseen, voivat niin sanoakseni päteä myös korkeammilla kulttuurin tasoilla muuttunein motiivein. Käsityksemme mukaan historiallissosiologisten taidekäsitysten kannattaja voisi sen tähden päätellä suurin piirtein seuraavaan tapaan.

Sivistynyt ihminen on luonnollisestikin – hän sanoisi – kauan

sitten hylännyt uskon siihen, että matkimalla tai jäljittelemällä voitaisiin saavuttaa mitään vaikutusvaltaa todellisuuteen. Mutta se aikansa kestävä tyydytys, jonka taide todellisuuden vaikutelmallaan tarjoaa täyttymättömille toiveillemme, johtaa meidät hahmottamaan kuvassa ja runossa hyvityksen todellisuuden puutteellisuudelle; toisin sanoen me tuotamme tietoista ja tarkoituksellista itsepetosta sen tilalle, mikä primitiiviselle ihmiselle on illuusiota todellisesta täyttymyksestä. Mehän emme etsi taiteesta, emme ainakaan säännönmukaisesti, mitään kiihoketta taistoon tai työhön, mutta taiteen tarjoama lisä elämäntuntoomme tulee joka tapauksessa meitä elämämme kamppailuissa ja vaivoissa. Emme salli sitä, emme ainakaan säännönmukaisesti, että taiteelliset esitykset vaikuttaisivat suoraan sukupuolikumppanin valintaamme, mutta siltikään tansseilla, musiikilla, runoilla, kuvilla ja koristautumisella ei ole yhtään sen vähäisempi välitöntä ihastusta ja innostusta herättävä vaikutus sivistyneen ihmisen sielunelämään, ei varsinkaan hänen eroottiseen elämäänsä. Vaikka emme enää pidäkään taidetta tiedon lähteenä, arvostamme kuitenkin sitä elämänsäilytyksen syvenemistä ja laajenemista, jonka esteettiset tuotteet tarjoavat meille. Siksi voidaan perustellusti väittää, että taide ei koskaan lakkaa opettamasta, ei koskaan lakkaa viehättämästä, ei koskaan lakkaa innostamasta eikä koskaan kadota kokonaan maagista vaikutusvoimaansa.¹ Ja ainakin osittain juuri näiden ominaisuuksiensa ansiosta taide on ottanut ja edelleenkin ottaa niin tärkeän sijan ihmisten elämässä.

Mutta ei tässä kyllin. Voidaan jopa väittää, että nimenomaan ei-esteettiset tavoitteet, joiden pitäisi teorian mukaan olla vieraita taiteen olemukselle, ovat tosiasiaassa saaneet aikaan eräät niistä tärkeimmistä ominaisuuksista, joita ennen kaikkea arvostamme esteettisessä tuotteessa. Niinpä on selvää, että taiteellisen tekemisen selväpiirteisyyttä on edistänyt taiteen käyttö ajatuksenvälityksen palveluksessa eli toisin sanoen se, että se on ollut kuvitusta

1 Sama ajatuskaava toistuu Hirnin teoksissa *The Origins of Art*, 301 ja *Esteettinen elämä* (3. p. 1949), 53.

ennen kuin siitä on tullut puhdasta maalausta ja että se on ollut kirjoitusta tai journalistiikkaa ennen kuin siitä on tullut runoutta (jälkimmäisen ilmaisun ei luonnollisestikaan tarvitse merkitä sitä, että muotonsa puolesta se olisi sidottu mitallisuuteen). On yhtä selvää, että taiteeseen sisältyvä aistittava kauneus on hyötynyt siitä, että taidetta on käytetty ihailun tai ihastuttamisen välineenä ja että taiteen kykyä innostaa ja elähdyttää aisteja on kehitetty sellaisina aikoina, jolloin taiteentekijän tehtävä oli kannustaa ihmisiä taistoon tai työhön. Ja lopuksi voitaneen olettaa, että taide- luomusten illusorista vaikutusvoimaa on jossain määrin edistänyt se, että taiteen avulla on yritetty vaikuttaa maagisesti todellisuuteen.

Tässä olennaisin siitä, mitä sosiologisella koulutuksella varustetulla taidehistorioitsijalla on esittää keskusteluun esteettisestä itsetarkoituksesta. Hän asettaisi päättelyssään pääpainon juuri niille tekijöille, joiden merkityksen estetiikan teoreetikot ovat kieltäneet. Ja oletettavasti hän katsoisi, että argumentaatiollaan hän on täydellisesti kumonnut estetiikan teorian perustuksen.

Jotta en joutuisi luopumaan kannasta, jonka tarkoitus olisi olla päättelyjeni lähtökohtana, minulta kenties odotetaan, että yrittäisin kumota nykyajan historioitsijoiden ja sosiologien taidekäsitteksen. En kuitenkaan tee tätä, koska minun näkemykseni mukaan kaikki edellä esitetyt väitteet ovat kiistatta paikkansa pitäviä. Mutta pidän erityisen tärkeänä asiana tähdentää sitä, että ne eivät ole missään sovittamattomassa ristiriidassa estetiikan teoreetikoiden käsitteksen kanssa. On vain niin, että nämä kaksi tahoja ovat puhuneet kahdesta eri asiasta: historioitsijat ja sosiologit objektiivisista käsin kosketeltavista taideteoksista ja taideilmaisista, teoreettiset esteetikot puolestaan sielullisista elämyksistä. Niitä vaikutelmia, joita katsojat vastaanottavat tarkastellessaan taideteoksia, ja niitä sieluntiloja, joista taiteentekijät ovat olleet tietoisia tehdessään teoksia, pitää myös tarkastella tutkimuksen datana, ja sellaisina ne ansaitsevat yhtä paljon huomiota kuin taiteen hyötyyn liittyvät tekijät. ”Itsetarkoituksella” ei varmastikaan ole ol-

lut mitään niin yksinvaltaista roolia taiteentekijöiden tuotannossa kuin osa esteetikoista on halunnut uskotella, ja viittaamalla yksinomaan ”autotelisiin” pyrkimyksiin ei koskaan voitaisi selittää sitä, että taide ylipäättään on syntynyt tai että se on saavuttanut niin tärkeän aseman ihmisten elämässä. Mutta kaikesta siitä, mitä tiedetään taiteentekijöiden tavasta työskennellä, käy yksiselitteisesti ilmi pyrkimys tehdä teoksesta ”itsetarkoitus”. Ja yleisön keskuudessa voi huomata taipumuksen – joka kasvaa kulttuurin edistyessä – tarkastella taidetta sen itsensä vuoksi eli taipumuksen katsoa tai kuunnella taiteen tuotteita sidoksista vapaan esteettisen huomion kohteina. Nämä ”pyrkimykset” ja ”taipumukset” ja tämä ”tarkastelutapa” eivät käy faktoista niille tutkijoille, joita askarruttaa pelkästään taiteen objektiivinen kehityshistoria. Mutta ne ovat todellisuutta sille, jota ennen kaikkea kiinnostaa taide psykologisena ilmiönä ja joka estetiikassa näkee kappaleen ihmismielen kehityshistoriaa. Sikäli kuin tutkimustehtävät ymmärretään tällaisessa merkityksessä, voi turvallisesti käyttää sanoja taide, taiteen tuottaminen ja taideteos niissä merkityksissä, jotka niille ovat vakiintuneet teoreettisessa estetiikassa. Jokaisessa yksittäisessä tapauksessa on vain muistettava, että ollaan tekemisissä sielullisen tosiasian kanssa ja että argumentatiivisen selvyuden nimissä huomiota vaille jätetään osa konkreettisten taideteosten ominaisuuksista, nimittäin ei-esteettiset ominaisuudet, jotta tarkastelussa voitaisiin kiinnittää huomiota vain puhtaan esteettisiin tekijöihin.

Ne, jotka ovat kiistäneet esteettisen itsetarkoituskriteerin pätevyuden, voivat kuitenkin tyytyväisinä huomauttaa, että teoreetikoiden harrastama käsitys absoluuttisesta taideteoksesta on abstraktio, järkeilyn tulos, jonka vastineena on vain tiettyjä ”taipumuksia” ja tiettyjä ”pyrkimyksiä” taiteentekijöiden ja heidän yleisönsä keskuudessa. Tätä vastaväitettä en kykene kumoamaan, mutta sallittakoon minun palauttaa se vastapuolelle. Minun nähdäkseni sellaisten taideteosten tapauksessa, joihin eräät etnologit ja sosiologit viittaavat, nimittäin yksinomaan käytännöllisiä

eli ekonomisia, poliittisia tai uskonnollisia tavoitteita palvelevien runojen, pantomiimien, kuvien ja ornamenttien tapauksessa, voidaan perustellusti kysyä, kyetäänkö sellaisten olemassaoloa todistamaan edes esteettisen kehityksen alemmilla asteilla. Monilla tahoilla on annettu periksi houkutukselle jättää huomioimatta se, että erilaiset motiivit sulautuvat usein toisiinsa ja että tietyn ilmiön laatua ei suinkaan aina määrää se mitä voidaan sanoa sen alkuperästä – ja tällaisten laiminlyöntien johdosta voidaan päätyä täysin vääriin käsityksiin esteettisten elonilmausten olemuksesta.

Kaikissa yksinkertaistavissa tarkastelutavoissa, jotka jättävät huomiotta motiivien vaihtelun ja jotka eivät huomioi eroja ”esteettisen vapauden” korkeampien ja alempien asteiden välillä, on jotain harhaanjohtavaa, mikä käy kyllin selvästi ilmi, kun ajattelee sitä esteettistä elämää, jota eletään monien maalaisten keskuudessa maaseudun kätköissä. Kuten juuri edellä huomautin, myös köyhissä mökeissä voi olla taidetta seinällä olevan kansanomaisen kuvapainatteen ja hyllyllä olevan luterilaisen kirkon psalmikirjan muodossa; ja nämä molemmat teokset voidaan mutkattomasti saattaa maagisten käsitysten yhteyteen. Sikäli kuin voidaan sanoa, että melkoinen osa vanhimmasta ja alkuperäisimmästä runoudesta on ollut eräänlaista loitsurunoutta – ja jotain tällaista voidaan kieltämättä väittää esimerkiksi vanhasta suomalaisesta kansanrunoudesta – niin uskaltaa myös väittää, että kansanomaisen käsityksen mukaan jopa kristillisiin virsiin sisältyy voimallista, suojelevaa ja torjuvaa mahtia. Taikauskoinen maalainen tuntee itsensä turvatumaksi, jos hänellä sattuu olemaan taskussaan psalmikirja silloin kun vaara uhkaa häntä.¹ Jos tämän johdosta joku haluaisi verrata kristillistä hartauskirjaa vanhoihin loitsuvälineisiin, voi asian jättää vaille vastalauseita. Mutta vertailu ei estä sitä, että sama taikauskoinen maalainen voi hakea psalmikirjan tekstistä tukea

1 Hirnin käsitys maaseudun sivistystasosta saattaa vaikuttaa kovin ennakkoluuloiselta. Mutta on hyvin mahdollista, että hänen käsityksensä ei perustunut niinkään ennakkoluuloon kuin kokemukseen. Kuten Hirn myöhemmin kertoo (s. 41–42), hän oli kierrellyt teatteriharrastuksensa myötä paljon ympäri Suomea.

uskonnolliselle uskolleen ja että hän tai joku hänen kaltaisistaan kykenee aistimaan ja vastaanottavaisella mielellä arvostamaan kirkon virsissä ilmaisunsa saavaa korkeaa runoutta.

Kansanomainen kuvapainate ei suinkaan edusta mitään korkeaa taidetta – kaukana siitä. Ja aivan erilaisella ja välittömämmällä tavalla se antaa aihetta muistumiin taiteen yhteydestä taikauskoihin käsityksiin. Naiiveja kuvituksia uskonnollisista ja maallisista aiheista, joita Ranskassa nimitetään Epinal-kuviksi¹ ja Ruotsissa ja Suomessa samaan tapaan syntypaikkansa mukaisesti Jönköping-kuviksi, voidaan tarkastella eräänlaisina jälkeläisinä vanhemmilta kansanomaisille puuleikkaustöille, jotka yksinomaan esittivät kuvia pyhimyksistä kehystettyinä asiaankuuluvilla tunnusmerkeillään. Jos näitä kuvia olisi valmistettu pelkästään koristamaan koteja, olisi se ollut ristiriidassa kaiken sen kanssa, mitä tiedämme katolisen pyhimyskultin yhteydestä kuvamagiaan. Onneksi tässä tapauksessa ei tarvitse epäillä vanhojen puuleikkaustöiden alkuperäistä tarkoitusta. Ranskalaisessa kirjallisuudessa niistä puhutaan kuvaavalla nimellä *images de préservation*², ja ruotsalaisessa kirjallisuudessa niistä käytetty nimi ei ole yhtään vähemmän puhuvasti *kistebrev*³. Niitä kiinnitettiin kaappeihin ja kirstuihin, useimmiten kirstunkannen sisäpuolelle, ei niinkään koristamaan kalusteita kuin suojelemaan niitä sekä niiden sisältöä varkailta, tulipaloilta ja vahingoilta. Kuvassa oli samankaltaista voimaa kuin kuvatun pyhimyksen pyhänjäännöksissä, vaikkakin vaikutusvoimaltaan heikompana – uskonnollisen taiteen syntyessä kosketusmagia ja samankaltaisuusmagia sulautuvat yhteen⁴ – ja käytännön

1 Épinal-kuvista ks. Mistler, Jean & al. 1961.

2 Suojeluskuva.

3 *Kistebrev* = ”arkun kannen sisäpuoltava somistava puukaiverus” (Ruotsalais-suomalainen suursanakirja).

4 Pyhänjäännösten uskottu maaginen vaikutusvoima perustuu kosketukseen: niitä koskettava paranee sairaudestaan ja muista vaivoistaan. Kuvien maaginen vaikutusvoima puolestaan perustuu samankaltaisuuteen: kuva suojelee samalla tavalla kuin sen esittämä pyhimys. Kun kuvaa katselun lisäksi kosketellaan esimerkiksi parantumistarkoituksessa, siinä yhtyvät kosketus- ja samankaltaisuusmagia. Hirn tarkastelee

hyötyyn verrattuna sen tuottama esteettinen vaikutus katsojaan oli merkitykseltään vähäarvoisempi.

Tämän asiointilan on kuitenkin täytynyt muuttua siinä vaiheessa, kun kuvia alettiin asettaa näkyville paikoille. Sellaisina kuin ne nyt riippuvat majatalojen seinillä ja maalaistalojen vierashuoneissa eivät vanhat puuleikkaustyöt enää ole uskonnollismaagisia välineitä. Mutta ne avaavat ikkunoita maailmaan, joka on rikkaampi kuin ahtaan mökin piiri, eikä ole poissuljettua, että kenties monikin vastaanottavainen mieli on niiden äärellä saanut ensimmäiset ratkaisevan tärkeät taidevaikutelmansa. Eikä tässä edes tarvitse puhua näin varovaisessa hypoteettisessa muodossa, sillä Viktor Rydberg on tehnyt meille tiettäväksi, kuinka paljon kansanomaisen naiivit kuvitukset olivat merkinneet hänelle hänen lapsuudessaan ja kuinka voimakkaasti ne ovat vaikuttaneet hänen myöhempään kehitykseensä. Hänen tunnettu runonsa *Träsnittet i psalmboken*¹ liittyy tosin siihen kuvaan, jonka jönköpingkuvien leikkaaja Lundström² oli painattanut kuvitukseksi erääseen kirjaan. Mutta kaikki, mitä runossa sanotaan, voitaisiin yhtä hyvin liittää mihin hyvänsä niistä lukemattomista puukai-verruskuvista, joita samainen Lundström, aivan kuten Pellerin³ tai Georges⁴ Epinalissa, oli levittänyt Ruotsin ja Suomen talonpoikaisasumuksiin. On syytä huomata, että Rydberg ei sano sen vähempää kuin että alkeelliset puuleikkauskuvat enteilivät hänelle sitä, mitä hän myöhemmin näkisi Fra Angelicon maalauksissa. Kuten runossa sanotaan, Lundströmin puukaiverrustyöt kätkivät

näitä keskiaikaisia uskomusaiheita teoksessaan *Det heliga skrinet / The Sacred Shrine* (vrt. s. 96–98).

- 1 Rydbergin runo *Träsnittet i psalmboken* (psalmikirjan puuleikkaustyö) julkaistiin alun perin sanomalehdessä Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 1879. Myöhemmin se on painettu osana Rydbergin runokokoelmaa *Dikter* (1996, 11–17).
- 2 Johan Peter Lundström (1783–1868); kirjapainaja.
- 3 Jean-Charles Pellerin (1756–1836); kuvittaja, kuvien painattaja.
- 4 Ei ole selvää, kehen Hirn viittaa Georges-nimellä (sama nimi esiintyy myös Hirnin käsikirjoituksissa). Se muistuttaa nimeä Georgin. Francois Georgin (1801–1863) oli tunnettu Épinal-kuvien tekijä.

sisäänsä ”säteilevän kauneuden valtakunnan”¹.

Vastaväitteenä voitaisiin esittää, että on turha nähdä vaivaa todistaa väittämiä, joiden todenperäisyyttä kukaan tuskin on halunnutkaan kiistää. Itse asiassa suurin osa arvostelijoista myöntäne kernaasti, että kaikista hyötymistarkoituksista riippumaton puhtaan esteettinen sisältö liittyy jopa yksinkertaisimpiin ja meidän käsityksemme mukaan kaikkein epätäydellisimpiin kansantaiteen tuotteisiin. Mutta vaikka sellainen tunnustus onkin yleisesti annettu Euroopan kulttuurikansojen esteettisesti vähiten kehittyneille yhteiskuntaluokille, vaikuttaa siltä, että ei ole haluttu toimia muiden kuin puhtaiden hyötymotiivien varassa selitettäessä taidetta, jota ovat tuottaneet eksoottiset niin kutsutut luonnonkansat. Minun käsitykseni mukaan tämä on epäjohdonmukaista, ja korostaakseni tätä epäjohdonmukaisuutta olen halunnut vedota muutamiin esimerkkeihin maalaisväestömme esteettisestä elämästä. Haluaisin kuitenkin kysyä, emmekö me tee vääryyttä barbaarisia ja viljelä lähimmäisiämme kohtaan, jos uskomme, että he eivät mitenkään kykene tarkastelemaan omaa taidettaan esteettisen huomion kohteina? Ja voidaanko olettaa, että edes kaikkein alkeellisin taiteentekijä, ikivanhin ja alkukantaisin runoilijoidemme, maalariemme ja muusikoidemme edeltäjä, ei olisi kyennyt tuntemaan aavistustakaan niistä tunteista, joiden myötä korkeammalla kehitystasolla oleva taiteentekijä luo teoksiaan ”esteettisessä riippumattomuudessa”. En usko, että sellainen oletamus on oikeutettu. Jos vielä kertaalleen tutkitaan sosiologisten taidehistorioitsijoiden todisteluja, niin itse asiassa käy ilmi, että näiden argumenttien joukossa ei ole yhtäkään, joka pakottaisi niin vähättelevään käsitykseen alkuihmisen ja alempien kansanheimojen taide-elämästä.²

Täytyy olettaa – myönnettäköön hyötyteoreetikoiden olevan tässä oikeassa – että ennen kuin jokin taidemuoto oli päässyt nou-

1 Rydberg, *Dikter*, 16.

2 Hirnin sosiologiseen taiteentutkimukseen kohdistamasta kritiikistä käy hyvin ilmi se, että hän käyttää termejä ”barbaarinen” ja ”villi” aivan neutraalisti.

semaan esille, esteettinen kiinnostuneisuus oli ollut äärimmäisen kehittymättömällä asteella. Mutta niin pian kuin käytännöllisen elämän vaatimukset olivat antaneet aiheita sellaisiin teoksiin ja ilmaisuihin, jotka teknisiltä vaatimuksiltaan vastasivat taidetuotteita, esteettinen tarkastelu löysi päämäärän johon suuntautua. Siten voidaan esimerkiksi kuvitella, että alun perin maagisen vaikutuksen tuottamiseksi esitettyä pantomiimia tai tanssia on piankin alettu arvostamaan sekä katsojien että esiintyjien taholla sen suoman huvituksen vuoksi. Samalla tavalla täytyy olettaa, että myös muiden taidemuotojen alueella esteettinen tekijä on jo varhain sekoittunut hyötyä tavoitteleviin pyrkimyksiin. Yksinkertaisen esimerkin mainitakseni näin lienee tapahtunut koristetaiteen tuottamisen ja tarkastelun yhteydessä.

Etnologian tutkijat ovat kiistatta oikeassa väittäessään, että koristeluja, joilla villi-ihmiset koristavat aseensa ja työkalunsa, on tehty siksi, että niiltä on odotettu jotain käytännöllistä etua. Emme saata kieltää, että meidän mielestämme puhtaan koristeellisilta näyttävät ornamentit ovat monissa tapauksissa olleet merkkejä omistusoikeudesta, johonkin salaiseen kuvakirjoitukseen kuuluvia merkintöjä tai uskonnollis-maagisia symboleja, joiden katsotaan suojelevan esinettä pahoilta vaikutuksilta tai lisäävän sillä suoritettavien toimitusten vaikutusvoimaa. Mutta emme voi antaa periksi ja myöntää, että tämän esineen valmistaja tai omistaja ei olisi nähnyt, että koristelu teki kapistuksesta kauniimman kuin se oli ennen työstämistään. Voidaan kuvitella, että on täytyntä olla hetki, jolloin primitiivinen ruukuntekijä, joka tietämättään olikin taiteentekijä, on nostanut maljaa kädessään ja nähnyt, että hierogrammeineen ja symboleineen, taidokkaine koristuksineen taikka groteskeine kuvineen se oli asia, joka kykeni tuottamaan hänelle iloa vielä senkin jälkeen, kun maaginen koristelu oli täyttänyt hyötyä tuottavan tehtävänsä ja vieläpä riippumatta tästä tai mistään muustakaan hyötyä palvelevasta tehtävästä. Ja samanaikaisesti hän on tajunnut, joskin pelkkänä epämääräisenä aavistuksena, todenperäisyyden kaikessa siinä, minkä Keats kaikkia

muuta kauniimmin on sanonut kauniista asiasta, että se on ”a joy for ever”.¹

Kaikkien inhimillisen toiminnan muotojen tapaan taide on kasvanut ahdingosta ja työstä, voi jopa sanoa taistelusta, sillä kaikki työ on ilmaisua ikuisesta taistelusta, jota kutsutaan olemassaolon taisteluksi; taisteluksi luontoa vastaan, kilpailijoita ja vihollisia vastaan, tai tuntemattomia mahteja, jumalia ja demoneja vastaan, olivatpa nämä ihmisen sisä- tai ulkopuolella. Mutta ilmitulonsa myötä taide on antanut ihmiselle mahdollisuuden, joskin vain illuusion avulla, elää maailmassa, jossa taistelu on lakannut. Siksi on tähdennetty niin itsepintaisesti, että esteettinen luominen ja nauttiminen ovat ”vailla intressiä”. Kun olemme oppineet tarkastelemaan kohdetta ja nauttimaan siitä vain sen itsensä tähden suhteuttamatta sen merkitystä käytännölliseen elämäämme, olemme saavuttaneet nautinnon lähteen, joka on puhtaampi ja kestävämpi kuin mikään niistä tuntemuksista, joita ei-esteettinen olemassaolo meille suo. Suuren englantilaisen runoilijan sanoja lainataksemme olemme löytäneet ilon, joka kasvaa, joka ei koskaan katoa tyhjyyteen ja joka alituisen tarjoaa meille ”ihania unelmia, terveyttä ja rauhallisia hengenvetoja”.²

Elämämme ja asennoitumisemme maailmaan ovat muuttuneet siitä hetkestä lähtien, kun olimme oppineet katsomaan asioita tavalla, jolla katsomme taideteoksia. Kauniin ornamentin tai kauniin säkeen äärellä kokemamme nautinto ei ole ryöstetty keneltäkään eikä sitä tarvitse puolustaa ketään vastaan. Lajin kehityksestä ei siksi voida löytää ratkaisevampaa hetkeä kuin se, jolloin villi-ihminen sai ensimmäistä kertaa avattua aistinsa esteettisille vaikutelmille tai toisin sanoin sanottuna, kun taideteos ensimmäistä kertaa astui hänen elämäänsä.

Ei liene tarvetta sanoa ääneen, että kronologisesti ei voida koskaan tarkasti määrittää tämän suuren tapahtuman ajankohtaa.

1 Iankaikkinen ilonaihe. John Keats (1818), *Endymion* 1.1 (*The Poems of John Keats*, 102–220.)

2 John Keats (1818), *Endymion* 1.1–5 (*The Poems of John Keats*, 372–373).

Kaiken ymmärtämäni perusteella voi taideteos olla yhtä vanha kuin ihminenkin, enkä tiedä, miksi ei voitaisi sanoa, että kyky tuottaa taideteoksia ja pyyteettömästi nauttia niistä on ollut se, mikä on tehnyt ihmisestä ihmisen – mutta pidättäydyn kaikista kauaskantoisista spekulatioista lajin alkuhistorian osalta. Haluan myös tähdentää, että en millään muotoa oletta, että joskus olisi ollut aika, jolloin konkreettisia taideteoksia eli taideteoksen puhtaasti tekniset vaatimukset täyttäviä teoksia ja ilmaisuja olisi jo ollut olemassa mutta jolloin ei vielä ollut opittu soveltamaan niihin intressitöntä esteettistä tarkastelutapaa. Mieluusti voitaneen myöntää, että historiallisesti katsottuna syyllistytään hiustenhalvomiseen erottelemalla toisistaan kaksi tekijää, jotka kukaties ovat todellisuudessa olleet kiinni toisissaan. Mutta teoreettisen selittämisen kannalta sellainen erottelu on välttämätöntä.

Minusta on mahdotonta olettaa, että primitiivisellä ihmisellä olisi ollut intressitön taide- ja kauneusaisti, joka olisi antanut aiheen alkukantaisimmalle taiteen tuottamiselle. Sitä vastoin voin helposti ymmärtää, että elämän käytännölliset tarpeet ovat tuottaneet monia teoksia ja ilmaisuja, jotka oli tarkoitettu palvelemaan hyötytavoitteita mutta joilla oli ollut seuraava taideteoksille luonteenomainen piirre: kyky nousta ylös sidoksistaan käytännön välttämättömyyteen, kyky asettua erilleen taiston ja vaivojen maailmasta ja siten kyky herättää katsojassa intressittömän tarkastelun puhdasta iloa. Voin myös ymmärtää, että tekijöissään ja vastaanottajissaan taide kasvattaa aina vain hienostuneempaa aistia elämän ja ympäröivän todellisuuden vaikutelmille, jotka ilman sen vaikutusta olisivat jääneet meiltä huomaamatta. Loogisesti ja kehityso pillisesti, vaikkakaan ei historiallisesti ja kronologisesti, taide vaikuttaa olevan primaaria ja kaikki se, mikä on tuotu nimikkeen kauneus alaan, on jotain sekundaarista.

Kaikella tällä ei kuitenkaan vielä ole sanottu mitään positiivista siitä intressittömästä tarkastelusta, joka on oleellista kaikelle esteettiselle kokemiselle, oli pa se sitten saanut aiheensa taideteoksista tai luonnon ja elämän välittömistä vaikutelmista. Keskeisen

suurta probleemaa ei vielä ole edes kosketeltu, ja tarjolla on yllin kyllin aineistoa, joka odottaa käsittelyään seuraavassa luennossani.

2 Luomistoiminta ja tarkastelu

Ensimmäisen luentoni tähtäimessä oli yritys selittää konkreettisten taideteosten syntyä vetoamalla erinäisiin hyötytavoitteisiin – ajatuksenvälitykseen, eroottiseen viehättämiseen, taisteluun kannustamiseen, liikkeiden säätelyyn yhteisessä työnteossa sekä taikauskon edellyttämään maagiseen vaikutusvoimaan – tavoitteisiin, joita taideteokset ovat palvelleet tai joita niiden on katsottu palvelle. Saattaa näyttää siltä, ettei tarvittaisi mitään muuta kuin että ihmiset olisivat oppineet tuottamisessaan ja nauttimisessaan jättämään huomiotta välittömät käytännölliset tavoitteet, jotta todellista taidetta syntyisi niistä hyödyllisistä elonilmauksista, joilla on taideteoksen ulkoiset tunnusmerkit. Esityksen selväpiirteisyys, aistillinen kauneus, vaikutelmien mukaansatempaavuus, yhteisöinnin säännönmukaisuus ja illuusio todellisuudesta voivat ihasuttaa, kohottaa ja lumota jopa sellaisia katsojia, jotka eivät ole etsineet taiteesta opetusta, aistillista houkutusta tai käytännöllistä apua taisteluunsa ja työnteoonsa. Siten voisi ajatella, että taiteen probleema tulisi ratkaistuksi edellyttämällä, että se toiminta, josta konkreettiset taideteokset ovat saaneet alkunsa, vapautettaisiin sidoksistaan käytännöllisen elämän vaatimuksiin ja suunnattaisiin sidoksista vapaiden esteettisten teosten aikaansaamiseen.

Sellainen hypoteesi ei kuitenkaan koskaan voi selittää täydellisesti esteettisten ilmiöiden olemusta, ja ennen kaikkea se ei kykene tekemään käsitettäväksi sitä, miksi näillä ilmiöillä on niin suuri rooli ihmisen elämässä. Jotta taidetta sanan tiukimmassa merkityksessä voisi syntyä, vaaditaan, että hyötyä tavoitteleviin elonilmauksiin liittyy erityinen esteettinen tavoite, joka *positiivisesti* motivoi

vapautta kaikista ”vieraista” päämääristä. Toisin sanoen me emme voi arvostaa ilmaisua todellisena taideilmaisuna, jos siihen ei edellä luettelemieni ominaisuuksien lisäksi sisälly osatekijänä se vaikeasti määriteltävä jokin, jota me kutsumme puhtaan esteettiseksi ominaisuudeksi – ja tämä ominaisuus meidän pitää saada sanottua termeillä, jotka teoreettiselle ajatuksenkululle ovat tyydyttävempiä kuin epämääräinen nimike *je ne sais quoi*¹. Meidän pitää myös löytää jotain mahdollisimman asiallista valaistusta itse taidevietille eli vietille, joka niin monien yhtäpitävien lausuntojen mukaan todistaa taipumuksesta uhrata aikaa ja vaivoja toimintaan, joka tietävästi ei riipu mistään hyötyyn vetoavista perusteluista. Probleemana oleva taidetoiminta pitää yhdistää ja mahdollisuuksien mukaan johtaa jostain toisesta, yleisemmästä, helpommin käsiteltävästä ja paremmin tunnetusta toiminnasta, joka sekin toteuttaa omia tavoitteitaan ja joka tämän perusteella voi auttaa meitä pääsemään selvempään käsitykseen taiteen autotelisesta toiminnasta.

On itsestään selvää, että etsittyä vastaavuutta ei voi löytää niistä toiminnan muodoista, joita psykologian luokitteluissa nimitetään tahdonilmauksiksi, sillä tahto on määritelmänsä mukaisesti ”pyyteellinen” ja pyrkii johonkin käytännölliseen tulokseen. Sitä vastoin ajattelu puhtaan intellektuaalisena toimintana on luonnostaan autotelinen, ja ”totuus totuuden itsensä vuoksi” on niin tyypillinen itsetarkoitus kuin konsanaan jokin taideteos. Siten on ymmärrettävää, että mielenlaadultaan intellektualistiset filosofit Platonista lähtien aina saksalaisiin hegeliläisiin asti ovat selittäneet taiteen olevan ilmausta ihmisolemuksen teoreettisista toiminoista. Tällainen käsitys on monissa tapauksissa ollut hedelmällinen taideteoksen luonteen tulkinnan kannalta, ja ennen kuin saan luentoni päätökseen minulla tulee olemaan tilaisuus tähdentää, kuinka monia arvokkaita huomioita tämän pohjalta on voitu tehdä jäljittelevien taiteiden alueella. Niin kauan kuin tässä yhteydessä olemme tekemisissä kaikille taidemuodoille yhteisten ominaisuuksien kanssa, ja niin kauan kuin tehtävänä on selittää

1 En tiedä mikä.

sitä voimakasta ja monissa tapauksissa vastaansanomaton viettä, joka saa aikaan taiteen tuottamista, näyttää siltä, että ihmisen teoreettisiin tarpeisiin vetoaminen vaivoin kykenee vastaamaan esitettyihin kysymyksiin. Puhtaan intellektuaaliselta elämänalueelta alkunsa saavat liikevoimat tuskin vaikuttavat vastustamattomasti kulttuurin alemmilla asteilla. Puhtaan teoreettisia vaatimuksia totuudesta, yhteensopivuutta todellisuuden kanssa tai idean ja ilmiön yhteensulautumista, kuten niin monet suuret filosofit ovat esittäneet, voidaan vain suurin vaivoin soveltaa sellaisiin taide- muotoihin kuin musiikki, tanssi, ornamenttiikka ja kaikkein välittömin lyriikka. Jos taide käsitteenä ymmärretään sen kaikkein laajimmassa merkityksessä yleiseksi inhimilliseksi toiminnaksi, joka ilmenee monenlaisissa muodoissa, niin on turhaa etsiä esteettisen luomisvietin vastaavuutta sen enempää ajatus- kuin tahdonelämänkään alueelta. Mutta jos ryhdytään tutkimaan tunne-elämän psykologiaa, niin etsitty vastaavuus löydetään nopeasti.

Kaikessa siinä, mitä ehkä hieman virheellisestikin nimitetään tunteiden ”ilmaisuliikkeiksi”, ollaan nimittäin tekemisissä sellaisen toimintamuodon kanssa, joka sinänsä on riippumaton kaikista ulkoisista, vieraista päämääristä. Sillä ei ole mitään muuta tehtävää kuin mielihyvän sävyttämässä tilassa pyrkiä ylläpitämään tunnetta tekemällä se aina vain selvemmäksi tietoisuudelle, jolloin sen tavoite on voimistaa tunnetta ilmaisun avulla, ja vastaavasti mielihyvän sävyttämässä tilassa se pyrkii pääsemään tästä eroon voimaperäisen ohjaamisen ja motorisen purkamisen tietä. Näiden ilmaisuliikkeiden, sanan varsinaisessa merkityksessä, lisäksi voimme havaita itsessämme vaikutuksia eräänlaisesta tiedostamisen halusta, joka jopa väliaikaisen tuskan riskilläkin saa meidät herättämään itsessämme tunteita ja mielenliikutuksia, jotka antavat elämäntunnonle kasvavaa selvyyttä ja intensiteettiä. Sikäli kuin taidevietin saisi asetettua yleisinhimillisen ilmaisutarpeen ja tiedostamisen halun yhteyteen, niin silloin olisi tehty helpommin ymmärrettäväksi sekä vietin voima että sen esiintyminen yleisesti.

Tunneilmaisun ja taiteellisen toiminnan suoraa vertailua vai-

keuttaa kuitenkin se, että jälkimmäinen on aina ollut suunnattu todellisille tai kuvitelluille katsojille tai kuulijoille. Kaiken luonnostaan itseään motivoivan taiteen tehtävä on tuottaa tietynlainen vaikutus vastaanottajaan, kun taas tunneilmaisu on täyttänyt tehtävänsä silloin kun se on vapauttanut tunnetilassa olevan henkilön hänen tuskastaan tai lisännyt hänen iloaan. Jotta tunne-elämän psykologiaa voitaisiin hyödyntää estetiikan teorian hyväksi, on siksi kyettävä osoittamaan, että emotionaalisella elämänalueella esiintyy jokin toiminnanmuoto, joka on yhtä ”itseään motivoiva” kuin välittömät ilmaisutoiminnot mutta jolla sen lisäksi on sama sosiaalinen luonne eli sama suuntautuminen ulkopuolisiin ihmisiin kuin esteettisellä toiminnalla. Minun käsitykseni mukaan sellainen yhdysside taiteen ja tunne-elämän välillä voidaan osoittaa niissä sosiaalisissa ilmaisutoiminnoissa, joita esiintyy ihmisten keskinäisissä suhteissa.

Itse asiassa kyse on vaikeuksista löydettävästä ja luonnollisesta ylikulutiestä, joka johtaa yksilöllisistä ilmaisutoiminnoista yksilöiden välisen tunne-elämän psykologiaan. Kun perustuksena ovat samoja tunteita kokevien olentojen väliset sympaattiset suhteet, voidaan jokin tunnetila siirtää johonkukin ulkopuoliseen ja siten saavuttaa samanlaisia vahvistavia ja vapauttavia vaikutuksia kuin välittömien ilmaisutoimintojen muodossa. Ja samalla tavoin kuin kaikki ”somaattiset resonanssit” tuovat alkuperäiseen tunnetilaan lisää voimaa ja kasvavaa tietoisuutta, niin myös yksilöllinen tunne saa vastavaikutuksenaan lisääntyvää voimaa ja tietoisuutta kaikista niistä vieraista ilmaisuista, joista se niin sanotusti saa jatkuvuutta. Olen siksi – syistä, jotka tuodaan seikkaperäisesti esille teoksessani taiteen alkuperästä¹ – katsonut olevani oikeutettu pitämään yleisestä ilmaisutarpeesta välittyneenä tuloksena sitä, että ylitsevuotavien tunteiden vallassa yritetään tavoitella yltymistä ja vapauttavaa purkautumista vastavaikutuksesta, joka on virinnyt samoin tunteissa, jotka sympaattisesti toistavat ja ilmaisussaan jäljentävät sitä tunnetilaa, jonka vallassa itse ollaan.

1 Vrt. *The Origins of Art*, luvut II–VII.

Kaikella tällä ei kuitenkaan vielä ole päästy perille asti taiteelliseen toimintaan, jota sellaisenaan ei suinkaan voida verrata sosiaalisen ilmaisutarpeen ilmauksiin. Mutta määränpäättä kohden otetaan suuri askel, kun kaikkiin ajatuskulun perustana tähän mennessä olleisiin edellytyksiin lisätään vielä yksi edellytys, jonka asianmukaisuudesta ei voi olla mitään epäilystä. Siinä määrin kuin ihminen on oppinut arvostamaan vastakaikua samoin tunteissa, täytyy – niin uskaltaa olettaa – hänessä kehittyä tietoinen pyrkimys saattaa aina vain useampia ja useampia tuntevia olentoja häntä itseään hallitsevan sieluntilan vaikutuksen piiriin eli saavuttaa monipuolista ja mahdollisimman uskollista vastakaikua omalle tunteelleen. Ilmaisuvietti pyrkii herkeämättömän tyydyttymättömyydessä kaipuussaan ulottamaan vaikutuksensa jopa hetkellisyyden tuolle puolen; se haluaa kiinnittyä ilmaisuun, joka ei kykene ainoastaan levittämään jotain sieluntilaa vaan kykenee jopa ikuistamaan sen.

Sellaisiin tavoitteisiin vietti ei kuitenkaan voi hyödyntää välitömiä ja ohimeneviä ilmaisutoimintoja. Se etsii sellaisia välikappaleita, joiden avulla emotionaalinen sisältö voidaan siirtää alati kasvaville piireille samoin tuntevia, jotta tästä kuvitellusta yleisöstä voisi tavoittaa vastakaikua, joka yksin kykenee tyydyttämään sen halua. Ja sellaisia välikappaleita vietti löytää teoksista ja ilmaisuista, jotka ovat ehkä syntyneet tyydyttämään vain tiettyjä hyötytarpeita mutta joilla kuitenkin on taideteoksen ulkoiset ja puhtaan tekniset ominaisuudet. Kaikki ne tanssit, näytelmät, runot, kuvat ja hahmot, jotka sosiologian tutkijoiden selitysten mukaan ovat versoneet käytännöllisen elämän perustalta, voidaan kuitenkin tietyissä määrin erottaa tästä käytännöllisestä elämästä. Käyttääkseen toistamiseen vertausta, jota hyödynsin ensimmäisessä luennossani, voidaan sanoa, että ne voidaan irrottaa maaperästään ja nostaa sen yläpuolelle. Huolimatta hyötyä tavoittelevasta alkuperästään ne siksi sopivat palvelemaan ilmaisuvietin tavoitteita. Ne tarjoavat tälle vietille konkreettista materiaalia, voisi sanoa eräänlaisen kehikon, jonka puitteissa se kykenee ruumiillistamaan itsensä ja

kehittämään ilmaisujaan.

Olen täysin tietoinen siitä, että syyllistyn kaavamaisiin abstraktioihin, kun tällä tavoin erotan toisistaan taiteelliseen tuottamiseen sisältyvät esteettiset ja ei-esteettiset tekijät. Mutta en näe mitään mahdollisuutta esittää käsitystäni selvästi ja lyhytsanaisesti, ellen vielä kerran saisi hetken aikaa *kuvitella*, että vastoin kaikkea todennäköisyyttä täysin kehittyneitä objektiivisia taideteoksia oli ollut olemassa ennen kuin millään todellisella taidevietillä, sanan tiukimmassa merkityksessä, olisi ollut osuutta asiassa. Tukeutumalla tällaiseen havainnolliseen ja, voitaneen sanoa, suorastaan lapselliseen kuvitelmaan katson, että voin helpommin ymmärtää, kuinka suvun esteettisen aistin kehitys on ilmennyt tilanteessa, joka sai alkunsa siitä, kun hyötyä tavoittelevat pyrkimykset ja itseään motivoivat ilmaisuvietit kohtasivat toisensa sellaisen asian edessä, joka teknisesti katsoen näytti taideteokselta.

Kun alkukantainen ihminen on emotionaalisen yliärsytyksen tilassa – joka on aiheutunut esimerkiksi bakkisesta huumasta, eroottisesta kiihtymyksestä tai yleisestä ”elämän humalluksesta” – purkaa hän tunteen ylimäärän hypähdyksiin ja äännähdyksiin, jotka tartuttavan jäljittelyn muodossa voivat hyvinkin levittää hänen sieluntilaansa samoin tunteviin. Mutta hän saavuttaa paljon vaikuttavamman tuloksen, jos hän tietäen tai tietämättään yhdistää huutonsa ja kirkkaisensa yksinkertaiseen taidemuotoon, rytmiin¹, joka sosiologian tutkijoiden selitysten mukaan on kehittynyt jo alhaisella asteella olevien kansojen keskuudessa syystä että liikkeiden säätely yksilöllisessä tai yhteisöllisessä työssä on tuottanut korvaamatonta voimansäästöä. On ilmeistä, että määrämittaisen ajanjaksotuksen täytyy vaikuttaa yhtä hyvin silloin kun kyse on tunnetilan siirtämisestä kuin silloin kun kyse on ollut työhön kannustamisen edistämisestä ja säätelystä. Herkeämättömällä ja säännönmukaisella toistuvuudellaan rytmi saa herpaantumattoman

1 Hirn käyttää substantiivina *takt* mutta sitä vastaavana adjektiivina termiä *rytmisk*. *Origins of Art* -teoksessa hän käyttää substantiivina *rhythm*. Suomennoksessa käytetään termejä *rytmi* ja *rytmisen*.

otteen tarkkavaisuudestamme ja pakottaa vastahakoisimmankin kumartamaan välitetyn tunteen mahdollille. Voimakkaimpana tämä rytmin vaikuttavuus näkyy tanssissa ja aivan yksinkertaisimmassa laulu- tai instrumentaalimusiikissa. Mutta on ilmeistä, että vaikutukset ovat samaa laatua, joskin heikompia asteeltaan, silloin kun määrämittainen ajanjaksotus vaikuttaa aistiimme epäsuorempaa tietä, esimerkiksi kun yksinkertaisessa abstraktissa ornamentissa sieluntila siirtyy katsojaan silmän seurattessa rytmistä linjojen ja kuvioiden järjestystä. Jo kaikkein välittömmimmässä taideilmauksissa voidaan siten osoittaa osatekijä, kiteytynyt rytmi, johon tunnepitoinen sisältö on kiinnittynyt ja jonka avulla sisältö voidaan ulottaa yli ajan ja tilan rajoitusten.

Kun ”voimistelunomaisista” tansseista, melodiattomasta yksinomaisen rytmisestä musiikista ja geometrisista ornamenteista siirrytään pantomiimis-näytelmällisiin tansseihin, melodiseen lauluun, kuvakoristuksiin, runolliseen kertomiseen ja maalaukselliseen kuvaamiseen, kohdataan taidemuotoja, joissa tämä kantava osatekijä kohdistetaan aina vain enemmän ja tehokkaammin palvelemaan yhteisöllisen tunneilmaisun tavoitteita. Mutta samanaikaisesti voidaan kehitysasteikon jokaisella uudella askelmalla havaita myös entistäkin vahvempi vastakkaisuus konkreettisen taideteoksen (hyötytarkoituksiin sidotun esineen) ja sen esteettisen vietin välillä, jonka kehityshistoriaa yritän tässä jäljittää, samoin kuin vastakkaisuus tämän vietin ja emotionaalisen ilmaisutarpeen karkeimpien ja välittömpien ilmaisumuotojen välillä.

Näiden vastakohtaparien sisällä vallitsevista vahvoista jännitteistä ja monista kiistoista on johdettava sekä taidevietin olemus että taideteoksen olemusta puhtaana esteettisenä tuotteena määräävät ominaisuudet. Tänäpäin tehtäväni on osoittaa, kuinka yhteisöllinen ilmaisuvietti muuttuu taidevietiksi pyrkiessään sovittamaan teokset vaatimuksiinsa ja kuinka, niin sanoakseni, se sillä tavoin nostaa nämä teokset pois yhteydestään käytännölliseen elämään. Ennen kuin ryhdyn tähän todisteluun, haluan kuitenkin pitää taukoa järjestykseni, jotta ohimennen voisin kiinnittää huomiota eräisiin es-

tetiikan kiistakysymyksiin, joita sopivimmin voidaan käsitellä nimenomaan sen jälkeen kun on todettu taideteoksen kaksinainen luonne. Minusta tuntuu siltä, että paljon turhaa sanasotaa voitaisiin välttää, jos yleisesti tehtäisiin selväksi, että teknisen alkuperänsä kannalta teos on aina sidottu hyötyjen ja välttämättömyyksien maailmaan, kun taas taidevietti aina pyrkii vapautumaan tämän maailman tarpeesta.

Ensimmäisenä esimerkkinä välttämättömyydestä tarkastella esteettisiä elonilmauksia samanaikaisesti kahdesta vastakkaisesta näkökulmasta ja todistuksena siitä sekaannuksesta, joka syntyy, kun sellainen tarkastelutapa laiminlyödään, haluan viitata niihin mielipide-eroavuuksiin, jotka vallitsevat kysymyksessä, mikä on puhtaan maalauksellisten ja toisaalta kuvituksellisten piirteiden suhde kuvataiteessa. Ei ole minun virheeni, jos pyrkiessäni antamaan tunnustusta sekä historialliselle että tiukan teoreettiselle tarkastelutavalle en kykene liittymään täydellä sydämellä kumpaankaan kiistelevistä osapuolista.

Linjassa sen yleisen taidekäsitteen kanssa, jota olen yrittänyt kehittää, pitäisi kuvataiteella, kun sana ymmärretään tiukimmassa merkityksessään, olla ratkaiseva etusija kuvitukseen nähden samaan tapaan kuin runoudella on etusija kaikkeen siihen nähden, josta Paul Verlaine runossaan *Art poétique* on vähättelevästi käyttänyt nimikettä *kirjallisuus*.¹ Toisin sanoen taide, joka ilmaisee sielullista sisältöä välittömästi muotojen, värien ja valon avulla, pitäisi asettaa etusijalle siihen taiteeseen nähden, joka siirtää sisältöään kertovien kirjallisten kiertoteiden kautta ja joka siten muistuttaa meitä taiteen yhteydestä ajatuksenvälityksen käytännöllisiin tavoitteisiin. En ainoastaan teoreettisen johdonmukaisuuden innoista vaan myös – jos sellainen omakohtainen tunnus tässä salitaan – puhtaan henkilökohtaisesta mieltymyksestä olen päätenyt myötätunnolla seuraamaan kampanjaa, jota viimeisten vuosikymmenten kuluessa on käyty *puhtaan* runouden, *puhtaan* musiikin ja *puhtaan* maalaustaiteen puolesta. Taiteellisen tuottamisen mo-

1 Verlaine, *Art poétique* kokoelmassa *Jadis et naguère*, 26.

nipuolisemman erilaistumisen samoin kuin taiteen yleisön esteettisen kasvatuksen kannalta on pidettävä tärkeänä sitä, että eri taidemuodot tekevät itsensä riippumattomiksi sekä toisistaan että ei-esteettisistä päämääristä.

Kukaan ei voine kiistää sitä, että maalaustaiteen edistysaskelet viivästyivät arvaamattoman paljon siksi että 1800-luvulla tauluista haettiin enimmäkseen *kuvitusta*: Ranskassa mieluiten suuria isänmaallis-historiallisia aiheita ja Englannissa sekä Saksassa humoristisia tai sentimentaalisia kertomusaiheita. Ainakin Pohjoismaissa vallitsee taiteenystävien keskuudessa yleinen tyytyväisyys siitä, että nykyään tämä ei-taide näyttää menettäneen vaikutustaan kaikkialla. Vanhempi sukupolvi on kokenut düsseldorf-maalaustaiteen¹ ikään kuin se olisi ollut omaa taidettamme, ja pohjoismaisten jäljittelijöiden piirissä herkkyuden puute värien ja valon käsittelyssä on ollut vähintään yhtä luotaan työntävää kuin konsanaan saksalaisten esikuvienkin piirissä. Grafiikkakopioiden avulla opimme lapsuudessamme tuntemaan pääosan Englannissa tuotetuista kertovista laatuvasommitelmista. Ruotsalaisessa runoudessa kehitettiin jopa erityinen runouden laji, realistinen tilannelyriikka, joka syntyi palvelemaan tekstin muodossa näitä albumeissa ja aikakauslehtien numeroissa painettuja sommitelmia mutta joka onneksi on nykyään yhtä unohdettu kuin itse kuvatkin. Niin unohdettua kuin kaikki tämä onkin, se on kuitenkin jättänyt jälkeensä vastenmielisyyden pikkuporvarillista sentimentaalisuutta ja halpaa humoristisuutta kohtaan, ja vastenmielisyydessä on niin paljon voimaa, että se pystyy tekemään vanhempiemme ajalta olevasta taidesuuntauksesta syvästi epämiellyttävän tuntuista niille, joiden nuoruus sattui osumaan sille aikakaudelle, jolloin impressionistit, uusimpressionistit ja kubistit toimivat puhtaan maalaustaiteen puhemiehinä. Siksi ei tarvitse ymmärtää yritykseksi palauttaa kunnia onnekaasti voitetulle taidesuuntaukselle, jos kaikesta huolimatta uskallan ajatella, että eräissä nykyaikaisen maalaustaiteen piireis-

1 Düsseldorfin ja siellä vaikuttaneen taideakatemian mukaan nimetty romanttista realismia edustava kuvataidesuuntaus 1800-luvulla.

sä on menty liian pitkälle kuvituksellisten ja kirjallisten aiheiden tuomitsemisessa.

Selventääkseni käsitystäni eräällä konkreettisella esimerkillä mieleni tekee sanoa, että samaan aikaan voi nähdä sekä jotain ilahduttavaa että jotain valitettavaa tosiasiaa, että *Stilleben*-aiheella on niin hallitseva asema ajanmukaisimpien maalareiden tuotannossa. On hyvä, että suuret maalarit ovat opettaneet yleisölle, jota historiallinen ja sentimentaalinen kertova maalaustaide ovat johtaneet harhaan, kuinka syvää ja puhdasta mielihyvää voidaan tavoittaa aiheista, jotka kirjaimellisesti otettuina vaikuttavat täysin mielenkiinnottomilta. Olemme kiitollisia Cézannelle siitä, että hän antaa meidän nähdä, siltä ainakin vaikuttaa, itse omenan olemuksen eräissä valkealle pöytälinalle sirotelluissa hedelmissä, ja voimme suorastaan ilolla ottaa vastaan eräitä muotokuvamaalauksia mestareilta, joiden huomio on niin kokonaan suuntautunut valon ja värien leikin sopuisuuteen että itse ihmiskasvot näyttävät olevan eräänlainen *Stilleben*. Mutta ei tunnu mieltä ylentävältä, kun puhtaan maalauksellisia aiheita ottavat käsiteltäväkseen taiteilijat, joilta puuttuu kyky saattaa maalaukselliset arvot oikeuksiinsa ja jotka kenties olisivat voineet toimia menestyksekkäästi kuvitustaiteen alalla. Voinee sanoa, että merkittävä osa parhaimmasta vanhasta taiteesta on toki ollut kertovaa laatua samoin kuin että jopa Düsseldorf-koulun kukoistusaikaan oli yksittäisiä mestareita, jotka kertovassa maalaustyössään tuottivat todistuksia väri- ja valovaikutusten kauneuteen kohdistuneesta hienostuneesta aistista.

Painottaessaan liian ankarasti ja dogmaattisesti puhtaan maalauksellisten ja toisaalta kuvituksellisten ominaisuuksien välillä vallitsevaa väitettä yhteensopimattomuutta monet ajanmukaisimmista maalareista – joiden ateljeissa dogmit näyttävät löytäneen yhtä suotuisan ilmapiirin kuin konsanaan professorikateederien äärellä – ovat siten ehkäisseet sellaisten taideteosten syntyä, jotka olisivat voineet tuottaa kunniaa tekijöilleen ja iloa katsojilleen. Ja samanaikaisesti he ovat myös saaneet aikaan sellaisen kuilun taiteen harjoittajien ja sen vastaanottajien välille, että jatkossa se voi

olla vaaraksi yleiselle taidekulttuurille. Yleisö lakkaa – tämä on jostain, jota viime vuosina on voitu havaita kotimaassani – käymästä moderneja tauluja esittelevissä näyttelyissä siksi että niissä ei kukaan voi nähdä mitään muuta kuin taloustarvikkeita ja vihaneskasveja. Ei tarvinne sanoa, että en mitenkään halua suositella yritystä voittaa yleisö takaisin houkuttelevien kirjallisten aiheiden avulla – kaukana siitä. Olen tällä poikkeamalla todistelussani halunnut vain tähdentää sitä, että taidearvostelussa voidaan päätyä yksipuolisiin tuloksiin, jos merkittäviksi katsotaan yksinomaan ilmaukset ”puhtaasta” taidevietistä, joka teoreetikoiden abstraktioissa on eristetty yhteydestään konkreettisiin taideteoksiin, ja jos jätetään huomiotta ne esteettiset arvot, jotka jo alusta lähtien ovat liittyneet näihin taideteoksiin ja joiden välityksellä eri taidemuodot ovat yhteydessä sekä toisiinsa että käytännölliseen elämään ja sen hyötytavoitteisiin.

Välttämättömyys tehdä tarkka ero teoreettisen käsitteellistämisen ja todellisuuden konkreettisten faktojen välille käy entistä selvemäksi, kun siirrytään kiistakysymykseen taiteen suhteesta tendenssimäisyyteen, kysymykseen josta maailmansodan jälkeen näyttää tulleen polttava puheenaihe kaikessa eurooppalaisessa kirjallisuudessa samaan tapaan kuin puolivuosisataa sitten oli käynyt skandinaavisen realismin suuren murroskauden aikana. Kun mahdolliset eettiset, sosiaaliset ja poliittiset uudistusliikkeet 1880-luvulla olivat saavuttaneet pohjoismaiden nuorison, ei runoteoksia kyetty juurikaan arvostamaan siten että ne olisivat jotenkin eristettyjä käytännöllisestä elämästä. Arvosteluissa tähdennettiin kaikkia niitä ominaisuuksia, joiden nojalla romaani, näytelmä tai runo otti osaa kamppailuun ja antoi ilmaisun niille intohimoille, jotka tuolloin pitivät otteessaan jokaista mieltä. Muistan elävästi, kuinka pidettiin osuvasti sanottuna, kun eräs kriitikko päätti ylistyspuheensa eräästä aikansa runoteoksesta aikakaudelle tyypilliseen arvostelmaan: ”Tämä on enemmän kuin kirja, tämä on teko.” Ja mielessäni on yhtä kuvaavia muistoja vierailuajoistani Englannissa, Ranskassa ja Italiassa siihen aikaan, kun viime vuosisadan lopulla Ibsenin draa-

moja esitettiin katsojille, jotka eivät vielä olleet ehtineet täysin perehtyä pohjoismaisen mestarin tuotantoon. Tuolloin monilla tahoilla käydyissä keskusteluissa oli mielenkiinto kohdistunut niin yksipuolisesti näytelmissä tarkasteltuihin yhteiskunnallisiin ongelmiin, että suuri yleisö näytti kokonaan kadottaneen näköpiiristään tosiasian – joka pohjoismaisten Ibsenin kannattajien keskuudessa ei koskaan ollutkaan kadonnut näkyvistä – että suuri moralisti oli ensi kädessä mahtava runoilija ja että hänen draamansa olivat ihailemisen arvoisia taideteoksia. Maalauستاiteessa käytettyjen kirjallisten aiheiden tapaan tendenssimäisyys runoudessa on ollut vahingoksi taiteellisuudelle ja asettanut yleisölle esteitä runoteosten puhtaasti runollisen sisällön vastaanottamisessa. Kuka kuitenkin voisi toivoa, että kaikki, mikä on syntynyt palvelemaan jottain tendenssiä, karsittaisiin pois runouden aarrekkammiosta; kuka haluaisi estää runoilijoita sekaantumasta poliittiseen tiimellykseen, jos tilanne vaatii tuomiopuheita; ja kuinka suuri osa suuresta runoudesta ei olisikaan saanut alkuaan epätiteettään idealistisesta suuttumuksesta?

Olen halunnut koota argumentteja, jotka näyttävät olevan vastoin estetiikan teorian käsitystä taiteen taipumuksesta tehdä itsensä riippumattomaksi käytännöllisestä, toiminnallisesta ja eteenpäin pyrkivästä elämästä, mutta nämä argumentit on tuotu esille vain jotta saisin tilaisuuden tähdentää sitä, kuinka vastakohtaisuus teorian ja todellisuuden välillä on useimmissa tapauksissa näennäistä. Poliittisen runon tapauksessa emme niinkään arvosta sitä taide-
luomuksena sellaisenaan, vaan arvostamme runon sepittäneen runoilijan kansalaisrohkeutta. Taideteorian puitteissa voimme muotoilla tiukkoja vaatimuksia taideteoksen olemuksen määrittelylle ilman että sen johdosta – tuntuu melkein hävettävältä sanoa jottain niin itsestään selvää – soveltaisimme kaikkia näitä vaatimuksia, kun tehtävämme on arvostella teosta ei suinkaan minään teoreettisena abstraktiona vaan elävänä käsin kosketeltavana ilmauksena ihmisen sielunelämästä. Mutta palattaessa takaisin teoreettiseen tarkastelutapaan sen jälkeen kun käytännön kritiikille on varattu

oikeus täyteen vapauteen, niin yleisenä sääntönä voidaan todeta, että tendenssimäisyyden ja taiteen välillä vallitsee aina yhteenso-
pimattomuus, mikä johtaa siihen, että ensin mainittu tekijä alati
heikentyy samassa määrin kuin toinen vahvistuu. Poliittiset in-
tohimot, kuten muutkin voimakkaat mielenliikutukset, voivat
varmasti antaa aihetta taiteen ja runouden tuottamiseen. Mutta
usein voidaan havaita, jos ei aivan välittömästi niin ainakin pit-
kässä juoksussa, että itse taidemuoto vaikuttaa omalla erityisellä
tavallaan poliittiseen julistukseen.

Tästä ilmiöstä voin esittää mielestäni oikein vakuuttavan esi-
merkin omasta kokemusmaailmastani. Monien vuosien ajan
tehtävänäni on ollut niin sanotusti viran puolesta seurata teat-
teritoimintaa kotimaassani¹, jossa taide-elämä ei ole mitenkään
valvottua ja vielä vähemmän ohjailtua mutta siltikin jossain mää-
rin valtiollisten viranomaisten tukemaa. Maakuntien suuriin ja
pieniin teattereihin tekemieni lukuisten vierailujen aikana olen
tullut vakuuttuneeksi siitä, että kiinnostus näytelmätaiteeseen on
Suomessa ollut elävämpää ja yleisempää kuin useimmissa muis-
sa maissa – tai pitäisi kai sanoa useimmissa vapaissa maissa, sil-
lä sellaisiin tuotannon ja vastaanoton väenkokouksiin, joita jär-
jestetään ja kontrolloidaan diktatuureissa, ei muilla mailla liene
asettaa mitään vastinetta. Sitä, että Suomessa on kukoistanut niin
rikas teatterielämä, tuskin kuitenkaan voidaan selittää viittaamalla
jonkinlaiseen myötäsyntyiseen teatterin tekemisen taipumukseen,
jota kansakunta olisi saanut osakseen enemmän kuin mikään naa-
purikansa. Minusta ainakin vaikuttaa paljon todennäköisemmältä,
että näytelmätaiteen kehitystä ovat edistäneet eräät maalle omi-
naiset poliittiset ja sosiaaliset tekijät: ensiksikin suomenkielinen
kansallisuusliike, jolle teatteri näytti olleen tehokkain väline saat-
taa halveksittu äidinkieli kunniaan kirjallisuuden kielenä, ja sit-
ten muutamia vuosikymmeniä myöhemmin sosiaalidemokraat-
tinen työväenliike, joka on pyrkinyt hyödyntämään teatteria sekä

1 Hirnin toiminnasta teatteritoimikunnan johdossa ja maaseutualueille ulottuneesta
teatteriharrastuksesta ks. Rantavaara II, 102–110

propagandatoiminnassaan että kansansivistystyössään. Lukuisille työväenteattereille, joita nykyään vaikuttaa miltei kaikilla teollisuuspaikkakunnilla, on suorastaan asetettu tehtäväksi palvella ”luokkataistelun asiaa”. Mutta tällaisilla ohjeilla ei ilmeisestikään ole mitään merkitystä erillään puoluekongresseista, joissa niistä on päätetty. Ne, jotka näyttelevät teatterissa, hoitavat taiteilijantointaan eivätkä mitään muuta. Mitä pitemmälle kehitys on edistynyt, sitä enemmän alkuperäiset kieli- tai sosiaalipoliittiset päämäärät ahtaassa merkityksessään ovat menettäneet painoarvoaan; ja nykypäivänä voi näyttelijämaailma osoittaa merkkejä yhteisymmärryksestä eri kieliryhmien ja yhteiskuntaluokkien välillä enemmän kuin moni muu julkisen elämän alue. Motiivin siirron lain mukaisesti taistelujärjestöistä on tullut taidelaitoksia, ja tendenssimäisyys on vaihtunut puhtaan esteettiseksi pyrkimykseksi.

Se, mitä voidaan havaita kollektiivisena ilmiönä kotimaani teaterielämässä, ei ole mitään muuta kuin sen muuntumisihmeen¹ kertaamista, jota haluaisin nimittää taidekehityksen suureksi perusilmiöksi. Jokainen yksittäinen taiteentekijä, toimipa hän millä alalla hyvänsä, on kokenut, kuinka voimakas pyrkimys tai raju mielenliikutus muuntuu itse tuottamisprosessin aikana aina vain kiihottomammaksi puhtaan esteettiseksi toimintamuodoksi. Siksi on kuviteltava – ja näin palaan kuvitelmaani, jota aiemmin halusin hyödyntää – että se on tapahtunut jo silloin kun ensimmäinen taiteentekijä pani alulle ensimmäisen taideteoksen. Vaikka muototekijä hänen tekemisessään olisi ollut yksinkertaisin ajateltavissa oleva määrämittainen aikajärjestys, niin tämän aikajärjestyksen huomiointi ja siitä kiinni pitäminen ovat tehneet välttämättömäksi tietynlaisen, vaikkakin niin vähäpätöisen, pinnistämisen tarkkaavaisuudessa eli toisin sanoen ovat tehneet välttämättömäksi eräänlaisen intellektuaalisen toiminnan – ja intellektuaalinen toiminta ei koskaan sovi yhteen ylivoimaisen mielenliikituksen kanssa. Kun ilmaisuliikkeet alistetaan määrättyyn aikajärjestyksen paktoon, kumoutuu sen myötä tunteen valta tiettyyn määrään

1 Muuntumisihmeestä ks. myös Hirn, *Esteettinen elämä* (3. p. 1949), 203–204.

asti. Ja sen rajuus vaimenee entisestään, jos rytmiin yhdistyy sävelsuhteiden musikaalinen sääntely. Taidemuoto, joka lisää ja selvittää ilmaisua ja joka siten tukee tehokkaasti ilmaisun siirtämistä katsojaan tai kuulijaan, tuottaa luonnonlain nojalla samalla kertaa vastavaikutuksenaan lievitystä taiteentekijälle itselleen.

Vastavaikutus, jonka voimme huomata, kun rytmi kiihkeässä tanssissa Schillerin sanoja käyttäkseni ”kultaisilla ohjaksillaan sitoo humalluttavan intohimomme ja kesyyttää sen villeyden”,¹ on vain yksinkertaisin ja yksinkertaisuudessaan helpoimmin tajuttava esimerkki vaikutuksesta, joka kaikella *muodolla* on ilmaistuun sielutilaan. Muodon eli siis kaiken muodon edellyttämän tietoisien tahdontoiminnan avulla taiteen tuottamisesta tulee jotain muuta ja suurempaa kuin välitöntä tunteilmaisua. Ja minusta on tärkeää tähdentää, että vasta kun tämä ajatuksen, tunteen ja tahtotekijän yhteen liittäminen on saatu aikaan, vasta sitten voidaan puhua mistään taiteesta. Jotta voitaisiin kaivaa esille se dynaaminen tekijä, joka on kyennyt saamaan aikaan käytännöllisestä ja teoreettisesta oikeuttamisesta riippumattoman toimintamuodon, on ollut välttämätöntä käsitellä tunteilmauksia kuin ne olisivat erillään ajatuksen ja tahdon toimintamuodoista. Mutta kun taiteen alkuperää koskevasta kysymyksestä siirrytään kysymykseen taiteen olemuksesta, on yhtä välttämätöntä tähdentää sitä eri sielunkykyjen välistä yhteyttä, jonka me olimme ajatelleet kumoutuneen erittelevällä abstrahoinnilla. Asia ei ole niin kuin Goethe *Götz von Berlichingen* -näytelmässä antaa rakastuneen aseenkantajan huudahtaa, että miehestä tulee runoilija, kun hänen sydämensä ”täyttyy, täysin täyttyy (voimakkaasta) tunteesta”,² vaan asia on päinvastoin niin kuin Goethe itse on monissa lausunnoissaan tähdentänyt, että kyky antaa *muotoa* on se, mikä on jokaisen runoilijan ja jokaisen

1 Sitaatti on Schillerin runosta *Der Tanz (Tanssi)*. Se löytyy suomennettuna Schillerin *Välittujen teosten* osasta I, s. 71. Hirn siteeraa samaa runoa myös *Esteettinen elämä* -teoksessaan (3. p. 1949), s. 77 ja 213.

2 Goethe, *Götz von Berlichingen. Rautakäsi*, 49. Hirn siteeraa samaa runoa myös *Esteettinen elämä* -teoksessaan (3. p. 1949), 84

taiteilijan luonteenomainen tunnusmerkki.¹ Vasta kun ”täyden sydämen” välittömälle ilmaukselle on annettu hahmoa, tulee ilmaisusta runo; mutta oli pa muodonannon tai hahmottamisen osa miten vähämerkityksinen hyvänsä, niin silloin sekä tekijän että kuulijan mielenliikkeiden alkuvoimainen kiihottuminen korvautuu tekemisen puhtaalla ilolla ja tarkastelun seesteisellä rauhalla. Ja mitä korkeammalle tasolle jokin taiteenlaji asettuu kaavaillulla kehitysasteikolla, johon juuri äsken viittasin, eli toisin sanoen mitä pitempi välimatka on välittömästi ilmentyviin ilmaisuihin, sitä kontemplatiivisempi tulee luomuksessa ilmaisunsa saavasta tunnetekijästä.

Hahmottamisen käsitettä voidaan ilman muuta soveltaa kaikkien runouteen, joka kertomuksin tai kuvauksin luo kuvia kuulijan tai lukijan mielikuvituksessa. Mutta ensi kädessä se kuitenkin johdattaa ajatuksemme niin kutsuttuihin tilataiteisiin, kuvanveistoon ja maalaustaiteeseen. Näillä aloilla voidaan hahmottamisesta esittää samoja väittämiä kuin runoudessakin, ja samat väärinkäsitykset ovat vastassakin. Mutta tässä tapauksessa keskustelusta tulee huomattavasti yksinkertaisempaa, koska esimerkkinä väärinkäsityksistä voidaan viitata erääseen tunnettuun runoilijan lausuntoon, jossa osuvasti tiivistyvät kaikki minun käsittääkseni väärät ja harhaanjohtavat käsitykset. Kokonainen ajatussuunta käy ilmi paradoksista, jonka Lessing antaa maalari Contin esittää keskustelussaan ruhtinas Guastallan kanssa murhenäytelmässä *Emilia Galotti*: ”Vai tarkoitatteko te todella, ruhtinas, että Raffaello ei olisi ollut maailman suurin maalarinero, vaikka hän onnettomuudekseen olisikin syntynyt ilman käsiä.”²

Ilmauksena taiteilijan epätoivolle kyvyttömyydestään tuottaa täysipainoinen vastine sille kauneudelle, jonka hän on maalannut mielikuvituksessaan, voidaan tätä retorista kysymystä kaikesti pitää jossain määrin oikeutettuna. Se saa eräänlaisen selityksen niistä sanoista, jotka Lessing antaa Contin lausua kaikesta siitä paljosta,

1 Vrt. esim. Goethe, Saksalaisesta rakennustaiteesta, 311.

2 Lessing, *Emilia Galotti*, 25.

”joka katoaa silmästä käsivarren kautta pensseliin johtavalla pitkällä tiellä”.¹ Ja on ymmärrettävää, että kuvitelma kädettömästä Raffaellosta on ollut rakas kaikille niille romantiikan taidefilosofoille, jotka ovat yhdistäneet mielikuvituksen merkityksen yliarvioinnin taiteentuottamisen teknisten seikkojen väheksyntään. Sitä vastoin sille, joka haluaa saada asiallisen selityksen taide- ja kauneusaistin kehityksestä, näyttää Lessingin aivoitus todellisen asiointilan ylösalaisin kääntämiseltä. En voi käsittää asiaa mitenkään muuten kuin siten, että pääsemme lähemmäksi totuutta, kun täytenä vastakohtana saksalaisen runoilijan väitteelle sanotaan, että hahmottava käsi kasvattaa näkevää silmää.

Mitä suurempi on taiteentekijän kyky muotoilla ja hahmottaa, sitä suuremmaksi tulee myös hänen luomistyössä harjaantunut kykynsä arvostaa asioiden esteettisiä tunnearvoja. Pyrkimyksessään tehdä todellisuuden kuvauksesta tai abstraktista väri- ja muotokompositiosta väline, joka ilmaisee hänen haluamiaan sieluntiloja, käy hän sitä kamppailua, joka on taiteentuottamisen suuri vaiva ja korkea ilo. Kuvatessaan luontoa ja antaessaan sen vivahteiden heijastaa oman tunne-elämänsä vivahteita oppii hän ymmärtämään, kuinka kaunis luonto onkaan. Hän kehittää itseään ja töidensä välityksellä katsojiakin arvostamaan puhtaan maalauksellisia aistimuksia, joita suuri yleisö pitää aivan mielenkiinnottomina mutta jotka puhtaassa ja seesteisessä mielihyvässään ovat aivan yhtä tuntepitoisia kuin historiallisten sommitelmien paatos ja laatumaalauksen sentimentaalisuus konsanaan. Ja ennen kaikkea hän saavuttaa sen ilon, josta Lessingin kädetön Raffaello ei koskaan pääse osalliseksi, ilon nähdä omat aistimuksensa, oma ihastuksensa, oma kaipuunsa ja oma pyrkimyksensä ikuistettuna ulkoiseen itsenäiseen teokseen, joka on ikään kuin vapautettu sidoksistaan oman minän maailmaan.

Tämä sieluntilojen objektivoiminen pätee kaikkiin taidemuotoihin, poeettisiin, musikaalisiin samoin kuin kuvataiteisiinkin. Ja kaikissa esteettisen tuottamisen muodoissa heijastusvaikutukset

1 Lessing, *Emilia Galotti*, 25.

taiteentekijään ovat samoja. Konkreettiseen teokseen kiinnittyneet tunteet on erotettu ikään kuin välimatkan päähän ihmisestä, joka tunteet on kokenut. Ja kun niitä tarkastellaan tämän välimatkan päästä, niistä tulee esteettisiä, eli toisin sanoen ne eroavat muista tunteistamme siinä, että ne ovat vapautuneet riippuvuudestaan elämisen kamppailuun ja pyrkimyksiin. Tällainen vapautuminen ei koskaan ole täydellistä, koska emme voi kokonaan unohtaa niitä ehtoja, joiden alaisina elämme, ja koska itse kamppailusta on tullut meille eräs tarve ja jopa nautinto. Kaikkeen elämään sisältyvä taistelu ei ole suljettu pois taiteesta, ja jos asiaa katsotaan oikein pohjia myöten, löytyy kamppailua ja konflikteja jopa kaikkein harmonisimmista esteettisistä ilmaisuista. Mutta se mikä tekee taiteesta taidetta on kuitenkin se, että se tarjoaa meille tunteen siitä, että rauhaton levottomuus on ainakin hetkeksi aikaa muuntunut hillityksi tarkasteluksi. Kontemplaatio tarkoittaa hetkellistä voittoa elämisen ehdoista. Ja voitto on sitä täydellisempi, mitä enemmän muototekijä kasvattaa merkitystään taiteellisessa luomisessa.

Se, mikä pätee taiteentekijöiden suhteeseen teoksiinsa, pätee myös, joskin vähemmässä määrin, siihen kuinka katsojat vastaanottavat näitä teoksia. Vaikka ainoastaan taiteentekijöiden tapauksessa voidaan puhua itsenäisestä luovasta työskentelystä, niin näennäisesti kaikkein passiivisimpaankin esteettiseen nauttimiseen liittyy tietty määrä sielullista toimintaa. Jo siihen, että kykenisi täydellisesti ymmärtämään esteettistä luomusta, vaaditaan sympaattista suhdetta, jonka myötä taiteellisesti tuottavasta toiminnasta omaksutaan jotain itsellekin. Kun sitten luonnon tai elämän ilmiöiden edessä tunnustetaan ja nautitaan vaikutuksista, joita aikaisemmin on nähty esille tuotuina jossain taideteoksessa, tuotetaan tiedostamattaan eräänlainen jäljennös siitä kompositiosta, jonka muodossa taiteilija on järjestänyt vaikutelmiaan omassa luomuksessaan. Siten voidaan selittää, että osa nautinnosta on esteettisten arvojen toissijaista luomista. Ja tämä aktiivinen osatekijä on luonnollisesti vieläkin näkyvämpi, kun syvennyttään esteettiseen kontemplaatioon uusien ja entuudestaan tuntemattomien todelli-

suuden puolten äärellä. Sellaisissa tapauksissa itse tarkastelusta tulee eräänlaista puolittaista uudelleenluomista, joka tosin ei johda mihinkään ulkoiseen hahmotteluun, eli toisin sanoen siihen ei liity samoja vaivoja eikä samaa vaivanpalkkaa kuin taiteelliseen työskentelyyn, mutta joka joka tapauksessa tarjoaa tarkastelulle tietyn sisäisen muodon. Sellaisia ”laulamattomia runoja” ja ”kuulematomia melodioita” ei vain pidä sekoittaa todellisiin runoihin, jotka vasta ulkoisessa materiaalissaan saavuttavat kiinteän hahmon ja uskottavan luotettavuuden. Ja ennen kaikkea ei pidä unohtaa, että juuri konkreettiset taideteokset ovat herättäneet meissä kyvyn hakea esteettistä iloa vaikutelmista, joilla ei ole mitään yhteyttä sen enempää käytännön hyötyjen kuin tunne-elämän luonnollisten kiihokkeidenkaan kanssa.

Tietämättämme me kaikki käymme taiteentekijöiden koulussa, ja me sovellamme omassa suhtautumisessamme asioihin sitä tarkastelutapaa, johon olemme harjaantuneet taiteen avulla. Maa ilman näkeminen esteettisesti tarkoittaa sitä, että eräänlaisen tiedostamattoman muotoilutoiminnan myötä me valitsemme, järjestelemme ja erottelemme vaikutelmia niin että ne kannattelevat rikasta ja täyteläistä sieluntilaa ja niin että voimme asettua suhteeseen, joka on samalla kertaa yhtä intiimi ja ”etäinen” kuin taiteentekijän suhde teokseensa. Siellä, missä sellainen elähdyttävä ja samalla kontemplatiivinen näkemys pääsee vaikuttamaan, voimme todellisuudenkin äärellä kokea samoja tai samankaltaisia tunteita kuin taiteellisten esitysten äärellä. Me unohdamme itsemme ja henkilökohtaiset intressimme, tunnemme itsemme vapautetuiksi elämästä, jossa vallitsevat kamppailu ja vaivat, ja me vaivumme ”puhtaaseen” ja ”intressittömään” tarkasteluun.

Kun pidetään kiinni esteettisen elämyksen kontemplatiivisesta luonteesta, vahvistetaan samalla se, että olemukseltaan tämän elämyksen täytyy olla nautinnollinen. Pidän erityisen tärkeänä tähdentää tätä siksi, että eräät nykyajan kirjailijat ovat käyneet vastustamaan perinteistä käsitystä estetiikasta ”iloisten aistimusten”

tieteenä.¹ Voin vielä helposti ymmärtää, miksi tässä kysymyksessä on haluttu vastustaa vallitsevaa käsitystä, mutta en voi kuvitella muuta kuin että erimielisyydet asiantuntijoiden keskuudessa ovat johtuneet siitä, että toisten argumentit on käsitetty väärin. Yhdellä puolella väitetään, että taide toki on vakava toiminnanmuoto ja että kaikki taiteen suuret kysymykset ovat elämänkysymyksiä – ja tätä ei kai voi kiistää kukaan, joka on ottanut selvää, kuinka likeisesti taide niin alkujuurillaan kuin kaikilla kehitysasteillaankin on ollut sidottu elämisen kamppailun vakavuuteen. Ei myöskään ole mitään vikaa johdonmukaisuudessa, kun voi tunnustaa, minkä minäkin olen taipuvainen tekemään, pitävänsä monista taide- ja runoteoksista, jotka liittyvät niin likeisesti harmoniaa vailla olevaan todellisuuteen, että mielipahan tuntemuksista tulee hallitseva vaikutelma. Voidaan – ja minun pitää vielä viimeisen kerran viitata siihen vastakohtapariin, jonka avulla olen operoinut niin monesti – antaa täysi tunnustus runolle tai kuvalle ja samanaikaisesti myöntää, että kyseessä oleva runo tai kuva ei täytä täydellisesti taideteoksen tiukimpia kriteereitä. Me emme toki kiitä ja arvioi pelkästään teorioiden pohjalta. Mutta jos kerta kaikkiaan yhdellä kriteerillä haluaa erottaa esteettisen luomisen ja vastaanoton muista elonilmauksista, ei kai voi löytää mitään ominaisuutta, joka olisi oleellisempaa taiteelle kuin se, mikä tulee näkyviin pyrkimyksessä nostaa kokemukset arkikokemusten sekavuuden yläpuolelle, ylös siihen sfääriin, jossa tarkastelu tarjoaa kirkkaita ja puhtaita mielihyvän tunteita.

Siitä, kuinka paljon nämä mielihyvätuntemukset merkitsevät taiteentekijän elämälle, me yleisöön kuuluvat voimme ainoastaan aavistella. Mutta joka tapauksessa uskaltaa sanoa, että ai-

1 Käsitys estetiikasta ”iloisten aistimusten” tieteenä (”en vetenskap om de ’glada förnimmelserna’”) viitanee A. G. Baumgartenista alkaneeseen modernin estetiikan perinteeseen. Baumgartenilla on osuvasti asiaa kuvaava käsite: *felix aestheticus* eli onnellinen esteetikko (*Aesthetica* §§ 27–37). Tämän optimistisen käsityksen kriitikoina voidaan pitää esimerkiksi 1800-luvun naturalisteja ja 1900-luvun avantgardisteja, jotka hylkäsivät kauneuden hallitsevana esteettisenä arvona ja sen myötä käsityksen, että taiteen tehtävä olisi kauneudellaan tuottaa iloa ja mielihyvää yleisölle.

nakaan kukaan maalari ei voisi yhtyä niihin, jotka katsovat, että esteettiset tuntemukset voisivat olla muutakin kuin mielihyvän sävyttämiä. Voisiko olla mitään, mikä voisi vakuuttavammin antaa meille tuntuman työn ilosta kuin luonnoskirja, jonka sivut ovat täyttyneet mestarin piirroksilla? Kuinka moniin menetettyihin syvällisen mielihyvän tuntemuksiin viittaakaan ikääntyneen Claude Monet'n kitkerä valitus siitä, että hänen silmänsä ei enää kyennyt erottamaan keltaisen värisävyjä luonnossa. Ajateltakoon vain, kuinka paljon iloa värien ja ääriviivojen on täytynyt suoda vanhalle Goyalle, joka välittämättä niin taloudellisesta voitosta kuin julkisesta tuesta ja huolimatta 80 ikävuodestaan vielä päivittäin maalasi norsunluulaatoille, jotka iltaisin pestiin puhtaiksi, jotta seuraavana päivänä ne voisivat saada pinnalleen uusia sommitelmia. Tai muisteltakoon Englannin maalaustaiteen suurta vanhaa originelliä, Turneria, joka oli karkea ja roteva kuin Goya ja joka kuitenkin viimeiseen asti kykeni väreillään ja värisävyillään tuomaan esille suorastaan ihmeellisiä näkyjä. Kummankin herran ulkoisessa olemuksessa oli jotakin yrmeää, kärtyisää ja pahantuu- lista, eikä kummallakaan ollut aihetta kiittää onneaan vanhoilla päivillään. Mutta kuitenkin heitä on mieluummin kadehdittava kuin sääliteltävä, koska kaikessa kurjuudessaan he olivat säilyttäneet avoimen, vastaanottavaisen ja hyvämuistisen silmän kyvyn iloita näkyväisestä maailmasta. Nimenomaan tämä ilo on taiteilijan *ruling passion*, hänen hallitseva intohimonsa, käyttäkseni Sir Joshua Reynoldsin ilmaisua, jota hän käytti tunnetussa kertomuksessaan viimeisestä keskustelustaan kuolemaa tekevän kilpailijansa Gainsborough'n kanssa, joka oli kutsunut hänet sairaskuoteelleen saadakseen hänen kanssaan keskustella näköaistin syvistä ja rikkaista ilonaiheista.¹

*He felt this ruling passion strong in death*², sanoo Reynolds ja tiivistää kertomuksensa Gainsborough'n viimeisistä toteamuksista mietelmään: ”Vaikutelmani oli, että hänen surunsa elämän ka-

1 *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. II, 85.

2 Hän tunsi tämän hallitsevan intohimon vahvana kuolemassa.

dottamisesta oli ennen kaikkea surua siitä, että joutuu jättämään taiteensa.”¹ Kun puhe on taiteen tekijöilleen suomasta onnesta, lähimpänä tarjolla on kuvataiteiden ala, josta esimerkkejä voi valita. Mutta pitää aina muistaa, että sanan esteettisessä merkityksessä tarkasteleminen on runoudessa samaa laatua kuin maalaustaiteessa ja kuvanveistossa. Suomen kansallisrunoilija Johan Ludvig Runeberg on muotoillut käsityksen, jonka mukaan runoilijan luonteenomainen tunnusmerkki on kyky *nähdä*² eli, niin kuin minä haluaisin sanoa sen, kyky soveltaa vapaan intressitöntä kontemplatiivista suhtautumistapaa vaikutelmiin. Tätä vastaavasti myös runoilijoiden teoksista voi poimia näkövaikutelmien tuottamalle ilolle osoitettuja ylistyspuheita, jotka ovat yhtä kuvaavia kuin esittelemäni maalarien sanat.

Yhtenä esimerkkinä monista haluan viitata Nikolaus Lenaun runoon *Die drei*, pikku runoon ratsastajista, jotka hiljalleen ratsastavat pois hävitystä verilöylystä, vuotavat verta haavoistaan ja valittavat toisilleen kaikkea sitä, minkä menettävät kuolemassa. Yksi suree sitä, että joutuu jättämään kauniin rakastettunsa; toinen sitä, että joutuu lähtemään rikkaasta kodistaan ja kukoistavalta tilaltaan. Mutta kolmannella ratsastajalla ei ollut mitään omistuksia lueteltavaksi, ja kuitenkin valittaa hän vähintään yhtä katkerasti kuin muutkin:

Den Blick hab'ich in Gottes Welt,
Sonst nichts, doch schwer mir's Sterben fällt.³

Lenaun ajatus on ilmiselvästi ollut se, että sillä, joka ei ole omistanut mitään, on ollut rikkain elämä, koska hänellä on ollut tarkastelun lahja.

1 *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. II, 86.

2 *Esteettinen elämä* -teoksessaan (3. p. 1949, 214) Hirn siteeraa vastaavassa asiassa otteen Runebergin jälkeensä jääneistä kirjoituksista: *Efterlemnade skrifter* I, 248–249.

3 Katseeni Jumalan maailmaan omistan, en muuta, raskaalta kuolema minusta kuitenkin tuntuu. Lenau, *Sämtliche Werke* I, 418.

3 Todellisuus ja ”esteettinen näennäisyys”

Ennen kuin aloitan viimeisen luentoni, pidän järkevänä, että etukäteen vastaan muutamia huomautuksiin, joita pelkään sen synnyttävän ja joihin viimekertainen ajatuskulkuni on kenties jo antanut aihetta. Tuskin nimittäin voin kuvitella muuta kuin että osa kuulijoistani, ja erityisesti nuoremmat heistä, ovat tunteneet närkästystä pyrkimyksestäni antaa tunnustusta vastakkaisille näkökannoille: esimerkiksi sille, että olen sanonut arvostavani absoluuttista taidetta, joka on riippumaton kaikista siteistä elämisen kamppailuun, ja samanaikaisesti myöntänyt tendenssimäisyydelle tietyn oikeuden vaikuttaa esteettisessä luomisessa, tai sille että olen puhunut hyväksyvästi *puhtaasta* maalaustaiteesta ja *puhtaasta* runoudesta ja samanaikaisesti tähdentänyt, että sekä runo- että kuvataide ovat nousseet korkealle teoksissa, joissa molempien taidemuotojen vaikutustavat ovat sulautuneet yhteen. Olen odottanut, että sovittelevan tarkastelutapani johdosta minua syytettäisiin pelosta ottaa kantaa esteettisiin kiistakysymyksiin, ja siksi kiirehdin sanomaan, että tällaiset syytökset, sikäli kuin niitä tuodaan esille, ovat epäilyksettä oikeutettuja. Olen täysin tietoisesti vältellyt ja tänäänkin vältän täysin tietoisesti väittämiä, joiden voitaisiin katsoa sisältävän tunnustuksen jommankumman kiistelevän taidesuuntauksen hyväksi. Puolentalinta on oikeutettua, kenties jopa väistämätöntä, niiden osalta, jotka harjoittavat taidetta tai taidekriittikkiä, mutta minun käsitykseni mukaan se olisi pahasta sille, joka haluaa selittää teoreettisesti taiteen ja esteettisten aistimusten olemusta ja joka haluaa historiallisesti kuvata luomisen ja arvostamisen historiaa.

Eksklusivismi voidaan sallia luoville hengille; selittäjien sitä vas-

toin on tehtävä näköpiiristään niin *inklusiivinen* kuin mahdollista, sovellettava tarkastelutavassaan ”katolista”¹ yleisyyttä. Estetiikan teoriasta tulee epäilyttävä, jos se pyrkii olemaan omintakeinen eli jos se poikkeaa radikaalisti kaikista aikaisemmin esitetyistä selityksistä. Voidaan panna painoa tekijöille, joita muut kirjailijat eivät ole huomanneet, ja siten kenties voidaan antaa joissakin suhteissa uutta valaistusta niille sielullisille ilmiöille, joita tutkijat sukupolvesta toiseen ovat pyrkineet tulkitsemaan. Mutta jos kokonaan jätetään huomioimatta joitakin tekijöitä, jotka aiemmissa teorioissa ovat saaneet hallitsevan aseman, niin silloin selitys on tuomittu olemaan harhaanjohtava, sisälsipä se uutta miten paljon hyvänsä. Ei näet voida ajatella, että vanhemmat esteetikot olisivat yrittäneet esittää niin monia selityksiä, vaikkakin meidän mielestämme virheellisiä selityksiä, ellei esteettisessä elämyksessä olisi ollut jotain todellisuusvastinetta heidän teorialleen eli toisin sanoen, ellei tässä elämyksessä olisi ollut jotain, joka vaati ja edelleen vaatii tulla selitetyksi.

En tarvitse montaakaan sanaa sen selventämiseen, miten tätä ajatuksenkulkua on sovellettava pitämiini kahteen esitelämään sekä siihen, minkä tänään pidän. Kun tehtävänä oli löytää taiteellisen luomisen alkuperä sanan puhtaasti teknisessä merkityksessä eli käsitellä tutkimuskysymystä, jonka esteettisten järjestelmien rakentajat olivat jättäneet lähestulkoon huomiotta, voitiin aivan turvalisesti sysätä syrjään kaikki teorit, joissa taiteen olemus johdettiin kauneuden käsitteestä tai joissa esteettinen elämys määriteltiin sellaisilla kaavoilla kuin idea ja todellisuus, totuus ja näennäisyys, objektiivisuus ja subjektiivisuus – mainitakseni vain muutamia niistä vastakohtapareista, jotka ovat antaneet niin paljon askarreltavaa vanhempiemme sukupolven ajattelijoille ja jotka nyttemmin ovat menettäneet kokonaan vaikutusvaltansa ajatuselämäämme.²

1 Hirnin lainausmerkeillä varustama ”katolinen” viittaa katolisuuden kautta termin alkuperään kreikan kielessä: *kat'holon* = kaikkeen pätevä.

2 Kuten kappaleen lopusta käy ilmi, Hirn tarkoittaa ennen kaikkea Hegeliä ja tämän seuraajia. Vrt. Hirn, *Esteettinen elämä* (3. p. 1949), 19.

Se, mitä on sanottu yhteisöllisestä ilmaisutarpeesta, taideteoksen historiallisesta alkuperästä ja taidevietin kehityksestä, ei itse asiassa ole antanut mitään suoranaista aihetta muistuttaa vanhoista metafyysisistä ja filosofisista taideopeista. Asia muuttuu aivan toiseksi, kun on päästy kysymyksiin taiteen olemuksesta ja siitä käsitteen tiukimmassa merkityksessä ymmärretystä esteettisestä asennoitumistavasta, joka meillä on taideteoksiin ja niihin vaikutelmiin, joita luonto ja elämä tarjoavat ”intressittömälle” tarkastelullemme. Tässä asiassa ei koskaan voisi tuntea olevansa oikealla tiellä tulkinassaan, mikäli ei ole kyennyt saattamaan teoriaansa jonkinlaiseen yhteisymmärrykseen kauneusopin ja aatefilosofian käsitystapojen kanssa tai, oikeammin sanottuna, mikäli selityksillä ei olisi jonkinlaista sovellettavuutta myös niihin sielullisiin kokemuksiin, joiden meidän täytyy olettaa olleen perustana Hegelin, Vischerin ja sak-salaisten romantikkojen esteettiselle ajattelulle.

En voi uskoa, että olisin varomattomuuttani esitellyt näitä tiukoja vaatimuksia esteettisten selitysten yleisluonteisuudesta, sillä minusta vaikuttaa siltä, että osittainen yhdenmukaisuus vanhempien filosofisten taideteorioiden kanssa näkyy sitä selvemmin mitä enemmän ajatuskulussa lähestytään sitä, mikä on evolutionistisen todistelun päätepiste ja mikä on ollut spekulatiivisten esteetikkojen taide- ja kauneusoppien lähtökohta. Esteettinen elämys eli haluita vapaa ”intressitön” muodon tai hahmon tarkastelu, joka tarjoaa kertakaikkisen ilmaisun korostuneen tunnepitoiselle inhimilliselle sieluntilalle – on se tosiasia, todellisuus, jota niin monilla erilaisilla ja keskenään ristiriitaisilla tavoilla on selitetty estetiikan teorioissa. Olen yrittänyt osoittaa, kuinka sellainen intressittömyys on voinut nousta esille meidän eli siis tekijöiden ja tarkastelijoiden suhteessa taiteeseen. Sen jälkeen olen osoittanut, kuinka vastaavan kaltainen intressittömyys pätee esteettiseen asennoitumistapaan luonnonilmiöitä ja elonilmauksia kohtaan. Ja viime luentoni päätin painottamalla voimallisesti sitä, että pitää olettaa, että tämä puhtaan kontemplanatiivinen asennoitumistapa, joka oman luontonsa mukaisesti on riippumaton elontaistelun vaivoista ja riitaisuuksista, on suu-

relta osin mielihyvän sävyttämää, ja niinhän suuret taiteilijat ovat todenneetkin. Tämä esteettistä elämystä luonnehtiva mielihyvä ja sen kontemplatiivinen vapaus on tänään vielä hetkeksi asetettava psykologisen tutkimuksen kohteeksi. Eikä tällaisessa tutkimuksessa ehdi pitkällekään ennen kuin huomaamattaan ja aikomattaan päätyy spekulatiivisen estetiikan kysymyksenasetteluihin, joissa päättelyt ovat perustuneet Kauneuden ja Totuuden käsitteille.

Itse asiassa tarvitaan vain viittaus niihin pohdiskeluihin, jotka useimmiten johdattavat intressitöntä tarkasteluamme, jotta tulisi otettua askel kohti käsiteteoreettisia päättelyjä. Jokainen, joka taideteoksen tai luonnonvaikutelman äärellä on joskus kokenut esteettisen onnentunteen sen intensiivisimmässä muodossaan, on varmaankin huudahtanut itsekseen: eikö tämä olekin kaunista! Ja päinvastoin: ne filosofit, jotka ovat yrittäneet määritellä kauneuden olemusta ja jotka näiden määritelmien varaan ovat perustaneet teoreettiset rakennelmansa, ovat säännönmukaisesti ja riippumatta siitä, kuinka älyllisesti ovat muotoilleet käsitemääritelmänsä, kuitenkin tähdentäneet kauneuden kykyä herättää sekoittumattomia, puhtaita ja vapaita tai yhdellä sanalla sanottuna absoluuttisia mielihyvätunteita. Siellä missä ei ole saavutettu ehdotonta voittoa elämisen ehdoista, toisin sanoen kontemplatiivista riippumattomuutta – ja on myönnettävä, että esteettinen ideaali on toteutunut kokonaan vain poikkeustapauksissa ja että käsitteensä tiukimmassa merkityksessä kauneus sen vuoksi muodostaa vain yhden pienen ryhmän niin kutsutuista esteettisistä tunnelmalajeista¹ – ylivoimaisesti suurin osa esteetikoista on kuitenkin tähdentänyt, että *mielihyvä*, tarkastelun ilo, nousee mielipahan vaikutelmista huolimatta hallitsevaksi tekijäksi kaikissa esteettisissä elämyksissä. Käsiteteoreettisten määritelmien vastaavuuksina ja eräänlaisina paralleeleina voimme siksi esittää määritelmiä tunteiden psykologiaan perustuvista esteettisistä lajeista, eli toisin sanoen voimme

1 Keskeisiä esteettisiä tunnelmalajeja eli esteettisyyden ilmenemismuotoja ovat Hirnin mukaan kauneus, sulous, arvokkuus, ylevyys, traagisuus ja koomisuus. Ks. Hirn, *Esteettinen elämä*, luvut VI–X.

luonnehtia yleveyttä sellaisen henkisen valloituksen tulokseksi, jonka avulla olemme tarkastelussa oppineet saamaan mielihyvän-tuntemuksia vaikutelmista, jotka tarkastelun piirin ulkopuolella pelottavat tai ahdistavat meitä suuruudellaan, ja voimme luonnehtia koomisuutta tulokseksi toisentyypisestä valloituksesta, jossa olemme kaikella kunnioituksella oppineet saamaan huvia sellaisista kurjuuden aiheista, jotka tarkastelun piirin ulkopuolella herättävät pettymystä tai valittelua. Ylevien ja koomisten aiheiden historiahan osoittaa riittävän selvästi, että ihmissuvun iloksi taide on oppinut hyödyntämään elämän ja luonnon tarjoamia vaikutelmia, jotka aiempien sukupolvien keskuudessa ovat aiheuttaneet pelkoa, ahdistusta tai kauhua. Minun tarvitsee vain muistuttaa luonnon-tilaisten vuoristomaisemien merkityksestä viimeisten vuosisatojen runoudelle ja maalaustaiteelle sekä paholaisista ja demoneista, jotka menetettyään kauhua herättävän mahtinsa ovat vajonneet ”hupia tuottaviksi persooniksi” farsseihin, miraakkelinäytelmiin ja karikatyyreihin.

Siltä näkökannalta, jonka olen halunnut omaksua, vaikuttaa esteettinen kehitys sarjalta valloituksia, jossa kauneus – tai kuten väärinkäsitysten välttämiseksi pitäisi mieluummin sanoa, se mikä on esteettisesti vaikuttavaa¹ – herkeämättä rikastuttaa aluettaan uusilla aluevaltauksilla. Taiteelliselle näkemiselle, joka tiedostamattaan järjestelee todellisuusvaikutelmia niin, että ne kaikki palvelevat hallitsevan tunnelman korostamista, ei ole juuri mitään ilmiötä, joka ei voisi saada esteettistä arvoa. Siksi kätkeyty – kunhan vain poistetaan se liioittelu, joka sisältyy kaikkiin paradoksaalisen kärjistettyihin väitteisiin – merkillinen totuus niihin sanoihin, joihin Friedrich Hebbel päätti sonettinsa maalari Gurlittille:

1 *Esteettinen elämä* -teoksessaan (3. p. 1949, 95–96) Hirn selvittää, että termiä *kauneus* voidaan käyttää sekä laajassa että suppeassa merkityksessä. Laajassa merkityksessä *kauneus* kattaa kaikki esteettiset kategoriat kauneudesta koomisuuteen. Suppeassa merkityksessä *kauneus* tarkoittaa vain kauneutta erotuksena yleveydestä ja muista esteettisistä kategorioista.

Ich möchte Bilder schau'n, nicht machen können,
Und bloss, um nichts vom Hässlichen zu leiden,
Denn niemals hat's der Maler noch gesehen.¹

Hebbelin tarkoitusta pitää kai tulkita niin, että niinä hetkinä, jolloin taiteilija on taiteilija, hän ei näe mitään rumaa. Epäjärjestyksessä oleva järjestyy merkitykselliseen asyayhteyteen; se, mikä on painostavaa, muuttuu kohottavaksi suuruudeksi; se, mikä on nöyryyttävää, muuttuu koomiseksi pienuudeksi; siitä, missä on jotain kätkeytyä sopusointua, nousee esille soiva harmonia; ja siitä, mitä epäharmonia hallitsee, voi tulla kiinnostavaa rumuuden luonteenominaisuutena. Siten esteettinen tarkastelutapa näyttää olevan kuin Arkhimedeiden piste, jonka avulla ihminen nostaa koko elämänpiirinsä olemassaolon arkipäiväisyyden ja epäyhtenäisyyden yläpuolelle. Voitaisiin myös sanoa, että esteettiset elämykset rakentuvat eräänlaiselle transsubstantiaatiolle², joka sallii meidän hakea kontemplatiivisia mielihyväarvoja kaikista vaikutelmista ja kokemuksista. Jos sellainen asennoitumistapa todellisuuteen toteutettaisiin täydellisesti, niin silloin olisi schilleriläinen unelma vapaudesta saavuttanut täyttymyksensä [esteettisen] tarkastelun maailmassa. Mutta sen myötä olisi myös itse taide menettänyt sisäisimmän elonhermonsa, sillä kaikkien inhimillisyyden ilmausten tapaan sekini on sidottu kamppailuun ja vaivoihin. Siihen sisältyy pyrkimys vapauteen, mutta kuitenkin sillä on aina juurensa välttämättömyydessä.

Kun ensimmäisessä luennossani yritin selittää taiteen alkupe-

1 Haluaisin kyetä näkemään kuvia, en tekemään niitä, ja vain jotten yhtään kärsisi rumuudesta, sillä sitä ei maalari koskaan ole nähnyt. Friedrich Hebbel, An meinen Freund Gurlitt. Teoksessa *Sämtliche Werke* VI, 324–325. Hirn esittää saman Hebbel-sitaatin myös *Esteettinen elämä* -teoksessaan (3. p. 1949), s. 203.

2 Termi 'transsubstantiaatio' viittaa (katoliseen) kristilliseen oppiin, jonka mukaan ehtoollisessa tarjottavat leipä ja viini muuttuvat olemukseltaan, vaikkakaan eivät ulkoisilta piirteiltään, Kristuksen ruumiiksi ja vereksi. Transsubstantiaation käsitteestä nykyaikaisessa taidefilosofiassa ks. Åhlberg 2019. Vrt. myös Danton (1981) käsitykseen transfiguraatiosta, jota Åhlbergin artikkeli kommentoi.

rää, osoittautui välttämättömäksi jatkuvasti kiinnittää huomiota ei-esteettisten tekijöiden vaikutukseen. Ja kuten viime kerralla tähdensin, ei ollut yhtään vähemmän välttämätöntä huomioida sama vaikutus yksittäisten taideteosten kriittisessä arvioinnissa. Ja silloin kun on arvioitava kontemplatiivisen mielihyvän merkitystä elämälle, sekä yksilölliselle että yhteisölliselle elämälle, en voi muuta kuin palata tekstini vanhaan kertosaakeeseen: Vaikka taidetta ei voida pitää todellisena taiteena, ellei luomiseen ja nauttimiseen sisälly osatekijänä esteettistä riippumattomuutta, niin toisaalta on niin, että ”intressitön” asennoitumistapa yksinään ei kykene aikaansaamaan mitään uusia esteettisiä arvoja. Yhtä vähän kuin objektiiviset taideteokset ovat saaneet alkunsa mistään puhtaasta esteettisestä luomisesta, yhtä vähän kauneus, sulous ja ylevyys – tai oikeammin sanottuna ne ilmiöt, jotka elämässä ja luonnossa vastaavat näitä tunnelmalajeja – ovat syntyneet tuloksena mistään tietoisesta pyrkimyksestä esteettiseen vaikuttavuuteen, sillä ne ovat nousseet esille elämän omasta hahmottumisesta. Siksi ei ole mitään joutavampaa kuin puhe siitä, että olemassaolosta pitäisi tehdä taideteos, joka olisi korotettu elämän yleisten lakien yläpuolelle.

Se, mikä antaa aiheen runolle ja kuvalle, on täysi ja kokonainen ihmiselämä. Mutta elämä, joka intressittömässä tarkastelussaan on vapautunut olemassaolon ehdoista, ei ole koskaan mitään täytettyä elämää. Kun nousee elämisen kamppailun yläpuolelle kontemplatiiviseen vapauteen, voitetaan hetkeksi esteettinen riippumattomuus tuskista, vaivoista ja vaikeuksista. Mutta siellä, missä sellainen riippumattomuus tulee täydelliseksi, on se ostettu itse elämäntunnon menetyksellä. Taide, joka kuvastaisi sellaista absoluuttista esteettistä olemassaoloa, ei voisi tuntua tuskista vapautumiselta tai levolta vaivojen keskellä, vaan se voisi ainoastaan auttaa salaamaan tätä onnettomuuksista äärimmäisintä, joka ahdistaa niitä, jotka ovat kadottaneet kykynsä kokea elämän iloja ja suruja naiivin välittömästi. Sen sijaan, että sellaisella taiteella olisi merkitystä vahvistavana ja innostavana voimana, se liiankin helposti saattaisi edistää sellaisia suvaitsevaisia käsityksiä, joista tulee passiiv-

visia kanssarikollisia siihen, mitä ne myötätuntoisessa tarkastelussa ymmärtävät ja antavat anteeksi.

Olisi nimittäin turhaa edes yrittää kieltää sitä, että yksipuolinen esteettisten tuntemusten ruokkiminen voi johtaa luonnollisen elinvoiman kuihtumiseen. Tarkastelevasta asenteesta voi tulla siinä määrin hallitseva, että vaikutelmat kadottavat kykynsä tuottaa aktiivisia reaktioita. Jos tämä tapahtuu luovassa taiteilijassa, jää jäljelle teos korvaukseksi niistä uhrauksista, joita luomistoiminta on vaatinut. Mutta jos taide asettuu elämän tilalle niissä, jotka eivät itse kykene luomaan mitään esteettisiä arvoja, niin elämä saattaa tulla tuhlatuksi passiiviseen toisen käden nautintoon. Sellainen vaara on sitä suurempi, mitä lähemmin taiteen luominen liittyy henkilökohtaisiin kokemuksiin ja mitä helpommin esteettiset elämykset voivat siten sulautua ei-esteettisiin kokemuksiin. Kirjallisuus, jossa lukijan on helppo tunnistaa kaikki oman olemassaolonsa ilot ja surut, voi siksi johtaa siihen, että tätä omaa olemassaoloa itsessään aletaan tarkastella puhtaan kirjallisesta näkökulmasta. Ja ihminen, jonka omasta minästä on tullut kirjallinen aihe, on auttamattomasti kadottanut yhteytensä todellisuuteen.

Viittaamalla tällaisiin esimerkkeihin voisi tietyssä määrin oikeutetusti väittää, että yksittäisissä tapauksissa taide on toiminut elämänvastaisena voimana. Mutta virhepäätelmään syyllistymättä esteettistä kulttuuria ei voida asettaa vastuuseen kaikesta siitä turmiosta, jota populääri kirjallisuus voi aiheuttaa vastaanottavaisissa mielissä. Harvoin mikään rikas tai syvälinen taidetuntemus on perustuksena sellaiselle omien henkilökohtaisten erikoisuuksien viljelylle ja tarkkailulle, jota usein tapaa harrastelevien ”esteettien” keskuudessa. Ja kun tuollainen esteettisen ja ei-esteettisen elämän yhteensekoitus säännönmukaisesti perustuu liian rajoittuneeseen asennoitumistapaan, niin pitää syvällisemmän tutkimuksen kyetä suojaamaan niiltä vaaroilta, joita puolinaisuus tuo mukanaan. Laaja-alaisempi näkemys siitä mikä on suurta taiteessa, siitä mikä kaiken suuren tapaan on kuin luotu saattamaan unohduksiin minän pikku elämykset, ei voi muuta kuin vapauttaa sairaalloises-

ta ja elämälle vihamielisestä leikittelystä todellisuusvaikutelmien kanssa.

Kuten aiemmin on tähdennetty, absoluuttinen intressittömyyshän on abstraktio, jota on pakko käyttää, jotta käsitteiden selvittelyssä saavutettaisiin selvyyttä. Mutta teoria ei saa johtaa meitä unohtamaan, että todellisuudessa eettis-käytännölliset tekijät vaikuttavat kaikessa taiteen luomisessa ja kaikessa esteettisessä arvostamisessa. Tahdon voimaa ja peräänantamattomuutta, suurta rohkeutta totuudellisuudessa, vankkaa ilmaisuvälineiden hallintaa, rehellisyyttä ja vilpittömyyttä – näitä ja vastaavia ominaisuuksia me ihailimme niissä taiteen ilmauksissa, jotka asetamme kaikkein korkeimmalle. Ja juuri nämä samat ominaisuudet antavat suurruutta moraalille persoonallisuudelle ei-esteettisessä elämässä. Taiteen ja moraalien alueiden erottelua ei siksi voida koskaan pitää tiukasti yllä muualla kuin teoreettisessa abstraktiossa.

Eikä tässä kuitenkaan vielä kaikki. Samoin kuin kaikkeen korkeaan taiteeseen kuuluu tietty *ethos*, sisältyy siihen aina myös tietty *theoria*.¹ Tästä älyllisestä tekijästä tulee aina sitä silmiinpistävämpi, mitä kauemmaksi taiteen luominen on edennyt yksinkertaisesta alkuperästään, ja onpa siitä tehty hallitseva tekijä monissa filosofisissa teorioissa. Totuutta eli vastaavuutta todellisuuden kanssa tai sellaiseen ”ideaan”, jonka katsotaan olevan todellisuuttakin todellisempi, pidetään taideteoksen olennaisena sisältönä ja tarkoituksena. Vaikkakaan, kuten aiemmin olen tähdentänyt, sellainen selitys ei koskaan voi tehdä käsitettäväksi, miksi ihmiset alemmilla kehitystasasteilla ovat uhranneet aikaa ja voimia ”hyötyä vailla” olevaan toimintaan, niin ei voitane kieltää, että monissa tapauksissa sille löytyy vahvistus nykyajan kulttuurikansojen suhtautumisessa taiteeseen ja esteettisiin elämyksiin. Samaan tapaan kuin kauneuden käsite voidaan johtaa esteettistä tarkastelua sävyttävästä mielihyvästä, on tämä tarkastelun intressittömyys johtanut siihen, että totuuden käsite on ottanut niin hallitsevan aseman

1 Hirn selvästikin tähdentää kreikankielisten termien alkuperäistä merkitystä: *ethos*, *etos*, = luonteenlaatu; *theoria* = näkeminen.

monissa sekä vanhoissa että nykyaikaisissa taideopeissa. Jos verataan arkipäiväisten elämysten suomia tuntemuksia niihin, joita vastaanotamme esteettisessä tarkastelussa, osoittautuu, että eroavuus ei kuulu ainoastaan tunteen alueelle. Ei nimittäin ole vain niin, että yhdellä taholla olevaa mielipahaan sekoittumista vastaa toisella taholla kirkas ja puhdas mielihyvä sekä siihen liittyvä kauneusvaikutelma, vaan on myös niin, että sitä, mikä arkipäivän kokemuksessa näyttää olevan suhteellisen epäselvää, himmeää tai sekavaa, vastaavat esteettisessä elämyksessä vankat ja kirkaat mielteet sekä intensiivinen todellisuudentunto. – Asetan tarkoituksella painoa jälkimmäiselle määritykselle ja hyvin tietoisena siitä, että se saattaa vaikuttaa olevan ristiriidassa sen kanssa, mitä monet ajattelijat ovat lausuneet esteettisestä elämyksestä ikään kuin seurauksena *heikentyneestä* todellisuudentunnosta. Tässä tapauksessa, jos koskaan, voidaan kuitenkin väittää, että eri kirjailijat ovat esittäneet eri tulkintoja samoista sielullisista elämyksistä. Ja uskallan uskoa, että sen, mitä olen sanonut ja mitä tulen sanomaan esteettisen ja ei-esteettisen asennoitumistavan eroavuudesta, voisivat hyväksyä myös ne, jotka perustavat taideselityksensä opille niin sanotusta esteettisestä näennäisyydestä¹ – sikäli kuin vain voidaan päästä yksimielisyyteen merkityksistä, jotka pitää antaa sanoille *näennäisyys* ja *todellisuus*.

Esteettisen asennoitumistavan erikoislaatuisuutta on voimalisemmin kuin kukaan muu tähdentänyt Schopenhauer. Ja hedelmälliseksi vertailukohtaksi Schopenhauerin opin rinnalle Louis Vialle on asettanut Pascalin tunnetut puheet aiheesta *le di-*

1 Oppi ”esteettisestä näennäisyydestä” (*det estetiska skenet*) viittaa saksalaiseen 1800-luvun estetiikkaan, jossa taideteoksen olemistapaa selitettiin käsitteen *Schein* avulla. (Vrt. Kuisma 2013, 151.) Ranskassa asiaan kiinnitettiin huomiota jo 1700-luvulla, kuten käy ilmi Batteux’n selityksestä, että taiteet eivät jäljittele sitä mikä on totta (*le vrai*) vaan sitä mikä näyttää todelta (*le vrai-semblable*) (*Les Beaux Arts réduits à un même principe* [1747], 14). Englanninkielisissä Lontoon-luennoissaan Hirn käytti *appearance*-termin ohella myös saksankielistä *Schein*-termiä (käsikirjoituksen 3. luento, s. 11).

*vertissement*¹: käsitteestä, johon tinkimätön ranskalainen ajattelija on meille hieman oudolla tavalla tiivistänyt kaikki erilaiset niin korkeammat kuin alemmatkin ajanvietteen muodot, jotka estävät ihmisiä tai, oikeammin sanottuna, joilla he suojautuvat näkemästä omaa olemassaoloaan ja omaa olemustaan sellaisina kuin ne todellisuudessa ovat.² Paksussa neljä vuotta sitten julkaistussa tutkimuksessaan *Le désir du néant. Contribution à la psychologie du divertissement* Vialle on perustellusti omistanut pitkän luvun aiheelle *la contemplation esthétique*³, ja tässä luvussa hän on antanut tilaa laajoille otteille teoksesta *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Kun Schopenhauer kaikessa ajattelussaan toimii tahdon ja mielteiden kontradiktorisella vastakkainasettelulla ja kun vihaamallaan käsitteellä tahto hän kattaa kaiken, mikä estetiikassa merkitsee hyötyä tavoittelevaa ”pyyteellistä” pyrkimystä, on luonnollista, että hän on ylistänyt ”intressitöntä” tarkastelua ja että tämän tarkastelutavan luonnehdinnassaan hän on esittänyt monia henkilökohtaisia ja meidän kannaltamme verrattomia huomioita. En kuitenkaan halua edes yrittää hyödyntää tarkoitukseeni sen enempiä Viallen tutkimusta kuin Schopenhauerin alkuperäistekstiäkään. Saksalaisen filosofin ajatuksenjuoksu on nimittäin liian vahvasti sidottu hänen metafyyssiseen katsomukseensa ja hänen käsitykseensä idean ja todellisuuden suhteesta, jotta sitä voisi välittömästi soveltaa tässä esitettyyn ajatuskulkuun. Siksi jätän suuren pessimistin pohdinnat toistaiseksi syrjään tutkiakseni sen sijaan sitä, että eikö yleisinhimillisestä tulkitsemattomasta psykologisesta kokemuksesta voitaisi löytää joitain ilmiöitä, jotka kenties antaisivat tietynlaisen vahvistuksen pascalilais-schopenhauerilaiselle tarkastelutavalle ja jotka puolestaan saisivat vahvistuksensa tältä.

Ei ole mitenkään välttämätöntä rajoittaa esteettisiin elämänalueisiin, jotta voisi huomata, kuinka vahvasti intressittömyys vaikuttaa mielteiden maailmaan. Kaikki vaikuttaminen, jon-

1 Huvitus.

2 Ks. Pascal, *Mietteitä*, 71–80.

3 Esteettinen kontemplaatio.

ka tarkoituksena on kumota elämän käytännöllisistä intresseistä, ”divertissements”, johtuva sielunelämämme hajaantuminen, saameissa aikaan suhtautumistavan, joka eräissä suhteissa on analoginen esteettisen tarkastelun suhtautumistavalle todellisuusvaikutelmiin nähden. Ja siellä missä hajaannus, pinnallisuus tai ohime-nevyys syystä tai toisesta kumoutuu kokonaan, siellä vaikutelmien intensiteetti kasvaa heti voimakkaasti. Voidaan jättää ratkaisematta, onko Bergson oikeassa vai väärässä, kun hän on selittänyt, että ”menneisyyden panoraamanäkymä”, jota viime hetkellä hukku-miselta pelastuneiden ihmisten väitetään kokeneen, on seurausta siitä, että hämmennystä tuottavat elämisen pyyteet väistyvät syr-jään, kun ihminen kerta kaikkiaan on alistunut edessä olevalle poismenolleen.¹ Se, mistä sitä vastoin jokainen voi todistaa omien kokemustensa perusteella, on se, että vaikutelmat ikään kuin syö-pyvät tietoisuuteemme sellaisina hetkinä, jolloin voimakas mie-lenliikutus, esimerkiksi kauhu tai syvä suru, saa jonain hetkenä leikillisen levottoman tarkkaavaisuutemme pysähtymään. Siihen, mitä itse olemme kokeneet, voimme sitä paitsi lisätä kertomuksia elämyksistä – voimme ottaa ne vastaan hyvässä uskossa – joita ovat kokeneet poikkeusihmiset, suuret mystikot ja suuret runoilijat, jotka sielullisen hiljentymisen tilassa vastaanottavat todellisuuden tuntemuksia sellaisella intensiteetillä, josta arkipäiväiset vaikutel-mamme eivät kykene antamaan minkäänlaista käsitystä. Voidaan ajatella, että hurskaat miehet ja naiset, jotka vapaaehtoisesti ovat luopuneet kaikista itsekkäistä pyyteistään ja siten asettautuneet kokonaan elonkamppailun ulkopuolelle, ovat voineet tulla osal-lisiksi samaa laatua olevista näyistä, joiden kerrotaan painautuvan niihin, joita kuolema uhkaa. Ja voidaan olettaa, että samankaltai-sesta tuntemusten intensiteetistä ovat tulleet osallisiksi suuret tai-teilijat, kun he täydellisen vapaassa [esteettisessä] tarkastelussa ovat kokeneet sen, mitä on nimitetty inspiraation ikuisuushetkeksi. Se, että runoilijoiden ja mystikoiden elämyksissä on tiettyjä yhden-mukaisuuksia, on asia, jota ovat tähdentäneet jo antiikin filosofit ja

1 Bergson, *Matière et mémoire*, 172 .

heistä kaikkein selvimmin uusplatonistit.¹ Viimeisten vuosikymmenten aikana on sama ajatus tullut esille Abbé Bremondin historiallisissa ja teoreettisissa tutkimuksissa sekä siinä keskustelussa, jolle hänen tunnetut teoksensa ovat antaneet aiheen.² Ja lisäksi haluaisin viitata erääseen kirjaan, josta minulle henkilökohtaisesti on ollut paljon opittavaa: kollegani tri Hans Ruinin viime vuonna ruotsiksi julkaistu laaja-alainen ja syvälle luotaava teos, jolla on paljon puhuva otsikko *Poesiens mystik*.³

Sitä tarkastelutapaa, joka on ollut perustuksena antiikin ja nykyajan filosofien pohdinnoille mystisten ja runollisten tilojen yhteydestä, voidaan vaivoitta soveltaa yhtä hyvin muihinkin esteettisen luomisen lajeihin kuin runouteen. Uskaltaa jopa väittää, että siihen voidaan vedota selitettäessä niitä tiloja, joita voivat kokea ketkä hyvänsä meistä, kun uppoudumme intressittömään tarkasteluun ilman mitään uskonnollisia sen enempää kuin metafyyssiäkään perustelemisia. Ei liene ketään, jolla ei ainakin joinakin hetkinä olisi ollut kokemusta tilasta, joka lajiltaan, jollei asteeltaan, jossain määrin vastaisi niitä tiloja, joita kuvaillaan mystikoiden muistiinpanoissa.

Olemme kaikesti kaikki joskus kokeneet – vetoan ensikädessä muistoihin nuoruuselämästä, jolloin jokaisen ihmisen sanotaan olevan taiteilija ainakin tavoitteiltaan – kuinka elämän hyörintä olisi yhtäkkiä kuin pysähtynyt ja, olimmepa sitten maiseman ympäröiminä tai kadulla ihmisjoukossa, kuinka asiat olisivat puhuneet

1 Uusplatonismia koskevan yleistyksen lähteenä lienee tässä Hans Ruinin *Poesiens mystik* (1935), jonka Hirn mainitsee kappaleen lopussa. Uusplatonisteista runouden ja mystisen kokemisen fenomenologiaa pohti erityisesti Proklos, jonka kirjoituksia Hirn ei liene tuntenut. Prokloksesta ks. Kuisma 1996, 122–146.

2 Hirn tarkoittanee seuraavia teoksia: (Abbé) Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de Religion à nos jours*, 1916–1933 (11 osaa); *La poésie pure*, 1926. Bremondin teokset ovat antaneet aihetta sekä runouden mystiikasta että puhtaasta runoudesta käytyyn keskusteluun.

3 Ruinin teosta ei ole suomennettu, mutta sen toiseen painokseen lisätty luku *Efterskrift* löytyy suomennettuna teoksesta O. Kuisma & H. K. Riikonen toim. (2005), *Estetiikan syntysanat*, 395–417.

meille hiljaisuudellaan aivan toisella voimalla kuin aikaisemmin. Sellaisina hetkinä tunnemme, että koemme jotain epätavallista mutta emme mitenkään epätodellista; haluaisin päinvastoin sanoa, että todellisuudentuntonne on voimakkaampi kuin koskaan arkipäiväiseen kokemiseen liittyvien vaikutelmien yhteydessä. Valot hohtavat valoisampina, pimeys on pimeämpää, ja ennen kaikkea pysyvä on pysyvämpää kuin tavallisessa näkemisen maailmassa, ääriiviivat terävämpiä, värit täyteläisempiä ja kohteiden olemukset näyttävät silmiinpistävämmiltä muodoissaan ja ääriviivoissaan. Tai jos tavoittamamme näyt eivät visuaalisesti olisikaan tavallista intensiivisempiä, on kuvan yllä väreilevä sävy niin paljon täyteläisempi, tuoksu niin paljon voimakkaampi, tai sanalla sanottuna, todellisuus niin paljon korostuneempi kuin niissä vaikutelmissa, joita vastaanotamme arkisen elämän hajanaisissa ja sekavissa huomioissamme. Jokin ele, joka on samankaltainen kuin lukemattomat välinpitämättömyydellä kuittaamamme eleet, voi yhtäkkiä näyttäytyä merkityksellisenä ikään kuin se paljastaisi ihmisen sisäisimmän luonteen; ohimenevä muutos näkökenttämme värien leikissä muuttuu puhuttelevaksi ja piirtyy tietoisuuteemme.

Missään tässä ei ole mitään, mikä antaisi aihetta metafyyxisille tai uskonnollis-metafyyxisille selityksille tai vielä vähemmän mitään, mikä tekisi niistä välttämättömiä. Mukaan ei tarvitse laskea mitään muuta kuin voimakkaan mielihyväsävyinen tunne tiivistyneestä elämän täyteydestä, johon on yhdistynyt halu pitää kiinni tästä tunteesta ja, jos mahdollista, aineellistaa se pysyväksi teokseksi. Ne meistä, joilla on hahmottamisen lahja, kykenevät iskostamaan kuvaan tai runoon tai säveliin muistonsa rikkaimmista [esteettisen] tarkastelun hetkistään – ja runoilijoista Walt Whitman samoin kuin kirjailijoista Marcel Proust ovat nimenomaisesti tähdentäneet sitä, mikä suuri merkitys heidän taiteelliselle luomiselleen on ollut näillä hetkillä ja pyrkimyksellä pelastaa ne tulevaisuudelle. Me muut sen sijaan saamme tyytyä siihen, että suurten mestarien töissä otamme osaa kontemplatiiviseen elämykseen, joka sellaisenaan on voimakkaampi ja vakuuttavampi kuin mikään, mitä

olemme kokeneet omassa elämässämme. Suurelle taiteelle on nimittäin luonteenomaista se, että suggestiivisella voimallaan se pakottaa meidät antautumaan illuusioille, joita vastaanotamme kuin ne olisivat todellisia. Eikä syyllistytäisi mihinkään paradoksiin, jos sanottaisiin, että eräs syy siihen, miksi mielellämme tavoittelemme taidenautintoa, on se, että arkipäiväisen elämän ohimenevistä ja pinnallisista vaikutelmista kaipaamme pääsyä esteettisen näkemisen turvallisuuteen ja pysyvyyteen.

Haluan nimenomaan tähdentää sitä, että en puhu mistään poikkeuksellisista tai epänormaaleista oloiloista, joiden selittämiseksi pitäisi vedota psykoanalyttisiin, metapsykologisiin tai parapsykologisiin metodeihin. On tunnettua, että ennen sairauskohtauksen puhkeamista epileptikoiden väitetään kokevan hetkiä, jolloin aika näyttää pysähtyneen kulussaan ja jolloin vaikutelmat painautuvat tietoisuuteen musertavalla intensiteetillä. Yhtä usein on esitetty, että uskonnollisen haltioitumisen tilassa pyhät miehet ja naiset uskovat vastaanottavansa epänormaalin tarkkoina tuntemuksina vahvistuksen siitä, mitä he nimittävät Jumalan läsnäoloksi. Mutta vähintään yhtä usein voidaan kyllä havaita, että tavallinen ihminen, joka ei ole hurskas eikä sairas, voi taiteen tai elämän tuottamien vaikutelmien yhteydessä tuntea kuin kauneus ja totuus sulautuisivat yhteen toistensa kanssa niin voimakkaassa todellisuudentunnossa, että se suorastaan takertuu kurkkuumme. Tällaisissa vaikutelmissa on jotain syytöksen tuntua, koska ne kumoavat jokapäiväiselle asennoitumistavallamme ominaisen velttouden elämää ja todellisuutta kohtaan ja muistuttavat meitä siitä, että kaiken todellisen elämänrikkauksen tapaan suuri kauneus voidaan saavuttaa ainoastaan rohkealla mielellä ja sielullisella voimainponnituksella. Mutta samanaikaisesti ne tarjoavat mielihyvää eheyden, rauhan ja varmuuden tunteena, joka virtaa täydellisestä taideteoksesta. Ihailemme esteettistä luomusta aina sitä enemmän, mitä enemmän se kykenee tuottamaan tätä erikoislaatuista mielihyvää. Todellisuudentunnon arvostaminen on siten antanut aiheita sille, että runojen ja kuvien arvioinnissa sovelletaan eräänlaista totuus-

kriteeriä, jolla ei ole välitöntä yhteyttä tähän mennessä kehitettyihin periaatteisiin ja jonka merkitystä pitää siksi selvittää muualla sanalla.

Esteettistä totuusvaatimusta ei tietenkään pidä sekoittaa niihin vaatimuksiin vastaavuudesta todellisuuden kanssa, joita aiheellisesti esitetään, kun taideteosta arvioidaan kuvituksena. Kaikki kunnia historialliselle, maantieteelliselle ja luonnontieteelliselle asianmukaisuudelle mutta se ei kuitenkaan ole se, mikä sellaisenaan määrää taideteoksen arvon. Maalarin tai runoilijan tavoittelemien päämäärien kannalta ei ole niinkään välttämätöntä, että hänen esityksensä olisi tosi, eikä sekään, että häneen sen nojalla uskottaisiin. – Oikein ymmärrettyinä tällainen väittämä ei kuitenkaan ole ristiriidassa sen tosiasian kanssa, että hylkäämme runon tai kuvan, jos emme tunne itseämme vakuuttuneiksi sen tekijän taiteellisesta vilpittömyydestä. – Taiteellisen esityksen uskottavuus ei suinkaan tarkoita sitä, että tällainen esitys voitaisiin sekoittaa arkipäivän todellisuuden kanssa – eikä minun edes tarvitse huomauttaa, että realistinen näköharha ei koskaan ole ollut kenenkään merkittävän taiteilijan ihanteena. Paljon paremmin kuin vetoamalla ilmeisen apokryfisiin tarinoihin Zeuksiin ja Parrhasioksen maalauksista¹ voidaan esteettistä tarkastelua käsitykseni mukaan luonnehtia viittaamalla eräisiin sisältörikkaisiin lausumiin Walter de la Maren kummitustarinoissa, joissa kirjailija antaa hänen esille tuomiensa todistajien vakuuttaa, että heidän näkemiään kummituksia ei mitenkään olisi voitu luulla ihmisiksi, koska ne ”olivat näyttäneet liian todellisilta ollakseen todellisia”, ”it looked too real to be real”².

Minun tarkoitukseni ei mitenkään ole samastaa esteettistä elämystä niihin kokemuksiin, joiden kokijat uskovat tapaavansa kummituksia teillään – vaikkakin suurta taideteosta ympäröivässä hiljaisuudessa saattaa olla jotain, mikä voi johtaa ajatukset henkiilmestykseen. Haluan vain tähdentää, että englantilaisen kirjailijan

1 Zeuksiin ja Parrhasioksen taidosta tuottaa harhauttavan todenkaltaisia maalauksia kertoo Plinius teoksessaan *Naturalis historia* 35.65.

2 de la Mare, *On the Edge*, 113.

leikki sanan todellisuus kahdella merkityksellä voi antaa tietynlaista valaistusta sille, mitä tapahtuu, kun me esteettisen tarkastelun näyissä uskomme olevamme jonkin sellaisen äärellä, joka on intensiivisempää, vakaampaa ja kokonaisempaa kuin kaikki se, mitä olemme käsittäneet arkipäiväisissä huomioinneissamme. Minusta vaikuttaa siltä että viittaamalla kokemuksiin tuollaisista tiloista – tiedän, että kaikki luetteleman adjektiivit ja kaikki esille tuomani vertaukset ovat riittämättömiä luonnehtimaan niitä, mutta minä vetoankin niihin elämyksiin, joita jokainen meistä säilyttää muistissaan – voidaan selittää, miksi eriävyyksistä ja ristiriidoista huolimatta löytyy niin paljon yhdenmukaisuutta taidemääritelmissä, joita ovat laatineet mitä erilaisimpia ja keskenään ristiriitaisia aatesuuntia edustaneet filosofit.

Taiteilijan kuvaamista luonnonkohteista näemme eräät niin paljon elävämpinä, niin paljon ”todellisempina” kuin silmämme ovat nähneet ne aikaisemmin, ja mieleemme muistuvat ne eri uskontunnustuksia edustavat idealistiesteetikot, jotka ovat asettaneet vaatimuksen, että esteettisen esityksen ei tule kuvata ulkoisia asioita sellaisenaan vaan niiden *olemusta* tai, kuten toiset sen ilmaisevat, niiden *sielua* tai, hyödyntääkseni platonistien, hegeliläisten ja Schopenhauerin muotoilua, *idea*a, joka vain epätäydellisesti saa ilmaisunsa yksittäisessä luonnonkohteessa. Kohtaamme taiteessa kuvauksia tai jäljitelmiä, jotka vakaudessaan tuntuvat todistavan olioiden olemassaolosta voimallisemmin kuin omat aiemmat vaikutelmamme samoista asioista – ja ajattelemme Plotinoksen oppia, jonka mukaan taiteen esitykset eivät ole vain totuudellisempia kuin aistein havaittava todellisuus vaan että niillä on myös enemmän kerrottavaa asioiden oikeasta olemuksesta kuin filosofien ajatusrakennelmilla.¹ Vaikka itse emme tekisikään mitään

1 Hirnin selostus Plotinoksen taidekäsituksesta – mikä ilmeisesti perustuu johonkin toisen käden lähteeseen – on harhaanjohtava. Plotinokselle, kuten kaikille Platonin seuraajille, kuvat ja kuvaukset heijastavat aistein havaittavaa todellisuutta eikä niillä pelkkinä aistihavainnon kohteina ole mitään syvempää tiedollista arvoa. Vrt. Kuisma 2003, 15–147 ja Kuisma 2008. Taideteoksia voidaan pitää korkeamman

filosofisia päätelmiä vastaanottamistamme tuntemuksista, emme kuitenkaan hämmästy siitä, että esimerkiksi Keats on voinut esittää väitteensä, jonka mukaan kauneus (eli esteettisen tarkastelun mukainen vaikutelma) on totuus ja totuus kauneus.¹ Oma kokemuksemme esteettisestä tarkastelusta antaa valaistusta ja tietynlaisia ymmärrettävyyttä Schillerin uskolle, jonka mukaan aistimme kauneudessa jonkinlaisen ennakkoaavistuksen siitä mikä korkeammassa olemassaolon muodossa tulee meitä vastaan totuutena.² Palauttamalla mieleemme kokemuksiamme siitä voimakkaasta todellisuudentunnosta, josta pääsemme osallisiksi esteettisessä tarkastelussa, voimme ainakin psykologisesti selittää, vaikkemme koskaan ymmärtää, sellaistaikin tarkastelutapaa, jonka Maximilian Beck³ on asettanut perustukseksi objektivistiselle estetiikalleen ja jonka mukaan jopa aistikvaliteeteilla olisi vastineensa objektiivisessä todellisuudessa, vastine, joka arkipäivän huomioinnissa ymmärretään vain hämärästi mutta joka väläyksittäin paljastuu meille esteettisessä havainnoinnissamme.⁴

kognitiivisen arvon lähteinä vasta kun niitä aletaan tarkastella symboleina, jotka esittävän funktionsa yli viittaavat abstrakteihin totuuksiin. Uusplatonisteista erityisesti Proklos harrasti symbolisia tulkintoja. Vrt. Kuisma 1996.

- 1 Ajatus löytyy John Keatsin runosta *Ode on a Grecian Urn* (1820) (*The Poems of John Keats*, 372–373, rivi 49).
- 2 Ajatus löytyy Schillerin runosta *Die Künstler* (Taiteilijat; 1789). (*Schillers Werke* I, 202.)
- 3 Hirn tarkoittaa Maximilian Beckin kaksiosaista teosta *Wesen und Wert. Grundlegung einer Philosophie des Daseins* (1925).
- 4 Hirnin problematisointi vaikuttaa tässä epäselvältä. Ilmeisesti Hirn tarkoittaa aistihavaintoon liittyvällä *kvaliteetilla* tunnekokemusta, esimerkki tunnetta kauneudesta, joka hänen mukaansa on subjektiivinen kokemus, ei objektiivista todellisuutta koskeva havainto. Fenomenologisesta ajattelutavasta ammentanut Beck puolestaan argumentoi arvojen objektiivisuuden puolesta (ks. esim. *Wesen und Wert* I 154; 197–206). Suomessa Beckin objektivistinen arvoteoria tunnettiin erityisesti Eino Krohnin väitöskirjan ansiosta: *Objektivistinen estetiikka. Erikoisesti silmällä pitäen Maximilian Beckin teoriaa*. Krohn puolusti väitöskirjaansa vuosi (1935) ennen Hirnin Lontoon-luentoja (1936). Krohnin väitöksen herättämästä kiistasta ks. Huuhtanen (1979), 230–236.

On silmiinpistävää, että mieluusti käytetään ilmaisua ”väläyksit-
tään”, kun puhutaan siitä, kuinka todellisuuden katsotaan paljasta-
van olemuksensa esteettisessä tarkastelussa. Esteettisen elämyksen
kohokohtaa ilmentävä tunne, jonka on katsottu olevan luonteen-
omaisempaa tälle elämykselle kuin mikään muu ja joka ennen
muuta on huomioitu taide- ja kauneusmääritelmässä – on ohi-
menevä ja harvinainen tunne. Tunteessa, että maailma ikään kuin
valaistuu silmiemme edessä – kauneudessa ja totuudessa, kuten
tekisi mieli sanoa – on jotain, mikä muistuttaa siitä, mitä mystikot
katsovat aistivansa ”kirkastuksen” hetkellä; ja sen perusteella, mitä
hurskaat valittelevat, nämäkin hetket ovat esiintymisissään kauka-
na monilukuisuudesta. Käsitykseni on, että jokainen maalari, ru-
noilija ja muusikko on joskus kokenut sen tunteen, että muodot,
ääriiviivat ja sävelet ovat hänen tietoisuudessaan saaneet ”kirkas-
tuneen” sisällön, ja minun käsitykseni mukaan sellainen tunne on
perustuksena kaikelle taiteelliselle luomiselle. Mutta kuka tietää,
kuinka monen taiteentekijän tuotannolle ratkaisevaa ei olisikaan
ollut yksittäinen nuoruudenkokemus: elämää uhkuva näkemys,
jota kaikki aikuisiän luomistoiminta pyrkii kutsumaan takaisin
menneisyydestä. Runoilija, joka on rakastanut maan ja taivaiden
näkyviä, lunta ja huurteen vaihtuvia muotoja, tuulta, myrskyä ja
”melkein kaikkea, mikä vailla ihmisen kurjuuden tuottamaa tah-
raa kuuluu luontoon”, valittaa pienessä surumielisessä laulussaan:

Rarely, rarely cometh thou
Spirit of delight.¹

Mutta vieläkin katkerammin kuin Shelley ja vieläpä häntä paljon
paremmin perustein on Coleridge oodissaan alakuloisuudelle an-
tanut ilmaisun epätoivoilleen siitä, että hän ainoastaan *näkee*, mutta

1 Harvoin, harvoin saavut sinä ilon henki. Sitaatit ovat Percy Bysshe Shelley'n (1821)
runosta *Song*. (*The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, 633–634, rivit
34–36; 1–2.)

ei enää *tunne*, kuinka kaunis taivaankansi onkaan.¹

Se, mikä pätee runoilijoiden ja taiteilijoiden suhtautumiseen luontoon, on sovellettavissa myös kriitikoiden ja yleisön suhtautumiseen taiteeseen. Jokainen meistä on ainakin jonkun kerran kokenut, esimerkiksi Cézannen asetelman tai Poussinin maisema-maalauksen äärellä, tätä tunnetta ”länäolosta” ja kohonneesta todellisuudesta, jossa olemme halunneet nähdä esteettisen elämyksen kaikkein leimallisimman tunnusmerkin. Mutta tunnetta on yhtä vaikea ylläpitää tietoisuudessa kuin sitä on vaikea määritellä. Se väistyy pois kuin sylfi Paul Valéryn runossa

Aux meilleurs esprits
Que d’erreurs promises²

– ja kuitenkin jokainen taideselitys on epätäydellinen ja jokainen taidearvio riittämätön, jos tämä ohimenevä tunne on jätetty vaille huomiota. Niillä, joiden tehtävä on arvostella taidetta tai opettaa taidetta, on siksi edessään probleema, jota ei voida kiertää: he voivat tietojensa ja kykyjensä mukaan selvittää kaikkea, mikä liittyy taideteoksen tekniikkaan, sen historiallisiin ja kulttuurihistoriallisiin edellytyksiin, sen luojaan biografiaan tai psykologiaan ym., mutta kun tehtävä on selvittää itse teoksen olemus, välineet käyvät vähiin. Opettaja voi kylläkin nähdä vaivaa synnyttääkseen kuuli-joissa jotain sellaista, mitä hän itse on kokenut kuvan tai runon äärellä, ja vastaanottavaisimpien oppilaiden suhteen hän kenties voi onnistuakin pyrkimyksessään. Mutta menetelmällä on haittapuolensa siinä mielessä, että jos nuoriso kokee tullessa haastetuksi, sen vastahakoisuus voi kääntyä vastenmielisyydeksi sitä taideteosta kohtaan, jonka ansioita on korostettu liian innokkaasti. Sikäli kuin ymmärrän, on olemassa vain yksi suora tie edistää taideteoksen

1 Ajatus löytyy Samuel Taylor Coleridgen runosta (1802) *Dejection: An Ode*. (*The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. I, 362–368, rivit 37–38.)

2 Parhaille hengille, muuta kuin luvattua harhaa. Paul Valéry, *Le Sylphe* teoksessa *Charmes*, 74–75.

sisällön puhtaasti esteettistä arvostamista: se valitaan, kun oppilaille teroitetaan, että kuvataiteen tapauksessa on välttämätöntä katsoa tarkkaavaisesti, runouden tapauksessa lukea tarpeeksi verkkaisesti, ja että kummassakin tapauksessa on nöyrästi ja ennakkoluulottomasti antauduttava taideluomuksen vaikutuksille. Tekisi mieli sanoa kuin koululapsille: olkaa hyvä, ja istukaa hiljaa penkeillänne, älkääkään yrittäkö olla henkeviä.

Ennakkoluulottoman pelkästään vastaanottavaisen asenteen noudattaminen ei kuitenkaan ole vaikeaa vain nuorille koululaisille vaan myös aikuisille ja jopa ikääntyville taiteenharrastajille. Ei kuitenkaan pidä unohtaa, että intressittömään tarkasteluun sisältyy eräänlainen rikkomus luontoa kohtaan tai, käyttäkseni lievempää ilmaisutapaa, ainakin poikkeama ihmisen normaalista tavasta reagoida vaikutelmiin. Niin passiivinen kuin se onkin, ja niin levolliselta kuin sen siksi pitäisi näyttää, se asettaa meille vaatimuksia, joita tietyissä olosuhteissa voisi olla kovin vaikea täyttää. Tarvitsee vain ajatella, mitä vaaditaan niiltä, joiden pitäisi omistautua suuren taulukokoelman taidearteille niukaksi mitoitettun matka-ajan puitteissa. Tai valitakseni esimerkin omasta jokapäiväisestä kokemuksestani ajateltakoon – asianmukaisella myötätunnolla – niitä nuoria miehiä ja naisia, joiden on perehdyttävä maailmankirjallisuuden [*världsposiens*] merkittävimpiin teoksiin lyhyen opiskeluaikansa kuluessa. Päivätyönään runoja lukeville voivat esteettisen nautinnon kasautuneet vaikutelmat johtaa tympääntymiseen, joka tietoisuuden kannalta on tuskallisempaa kuin väsymys raskaan työn jälkeen.

Sellaiseksi täytyy kuvitella väistämätön tulos jokaisesta intensiivisestä taidetutkimuksesta, jossa puhtaan esteettistä tarkastelutapaa on sovellettu horjumattoman johdonmukaisesti. Mutta pitää tähdentää, että sellainen tilanne voidaan kuvitella vain teoriassa. Todellisuudessa taideteokset ovat niin sekoittuneita ei-esteettisiin ominaispiirteisiin, että ne, Pascalin erikoislaatuista ilmaisutapaa hyödyntääkseni, tarjoavat aina huomiointikyvyillemme tilaisuuden *divertissement'*lle, joka luontonsa mukaisesti on ristiriidassa abso-

luuttiselle kontemplaatiolle ominaisen asennoitumistavan kanssa. Taiteen ja oman itsemme kannalta on onnellista, että schopenhauerilaisuuden kvietististä ideaalia ei voida toteuttaa kokonaisuudessaan edes esteettisessä tarkastelussa. Sellaisiksi kuin olemme jäsenyneet, sellaisiksi kuin elämä on meidät kasvattanut, sellaisina meiltä puuttuu – tai ehkäpä minun pitää ilmaista asia varovaisemmin: useimmilta meiltä puuttuu – kyky antautua pitemmiksi ajoiksi passiiviseen vastaanottamiseen. Me haluamme, että niin esteettinen kuin kaikki muukin nautintomme olisi tulosta ajatuksemme uurastuksesta ja tahtomme ponnistuksesta. Näissä olosuhteissa voidaan pitää suorastaan suosiollisena esteettiselle elämälle sitä, että niin suuri osa parhaista esteettisistä luomuksista on jotenkin vaikeasti saavutettavia; kuten esimerkiksi kaikki korkea taide on vaikeasti saavutettavissa, ja kaikki vanha taide, ja kaikki kaukainen vierasmaalainen taide. Me uurastamme noustaksemme kohti sitä, mikä kohoo käsityskykymme yläpuolelle; ymmärtääksemme sitä, mikä aikojen saatossa on muuttunut vaikeaselkoiseksi; tai omistautuaksemme sille, mikä on saanut kasvunsa vieraassa ympäristössä; – ja vaivannäkömme myötä taideteos astuu vähitellen lähemmäs ja lähemmäs meitä, kunnes se lopulta odottamattoman outona hetkenä avaa meille olemuksensa tavalla, jolla se kenties ei koskaan olisi avautunut passiivisen tuijottavalle tarkastelulle.

Tällä tavoin olen tullut takaisin kysymykseen, joka ammattini pohjalta kiinnostaa minua välittömämmin kuin mikään muu. Myönnettäköön kernaasti, että taideopetuksessamme meillä ei ole mahdollisuutta välittää oppilaillemme suoraan mitään taideteoksen sisäisimpään olennaiseen sisältöön liittyvää arvostusta; tehdä heistä osallisia siitä, mitä esteettisellä elämyksellä tarkoitetaan sanan tiukimmassa merkityksessä. Mutta vaikka me tulkinnoissamme, selityksissämme ja kuvauksissamme liikumme niin sanoakseni taideteosten ulkopuolella, niin kuitenkin me voimme epäsuorasti auttaa aisteja avautumaan selittämillemme kuville tai runoille, kunhan vain emme pyri ymppäämään omia nokkeluukiamme tulkintoihimme. Meillä on oikeus, ja meillä on velvollisuus hyö-

dyntää kaikkia niitä teitä ja kiertoteitä, joita pitkin voidaan päästä elävään henkilökohtaiseen taiteen arvostukseen. Tarkastelevaa huomiokykyä on terävöitettävä, havainnointia on ohjattava ja harjoitettava, jotta se ponnistelematta tai herpaantumatta kykenisi viipyilemään vaikutelmissa, jotka eivät millään tavoin vetoa henkilökohtaisiin hyötymistarkoituksiimme. Vaikka metodinen tutkimus ja kaikki siihen sisältyvä jännitetty ja pakotettu huomion kiinnittäminen kenties vaikuttavat monista liian vaivalloisilta, niin kokemuksemme opettaa – ja tämän on tarkoitus kannustaa meitä työssämme – että palkinto on hyvinkin vaivannäön arvoinen.

Kaikessa lyhydessään ilmaistuna tällainen on se tulos, johon uskon päässeeni, kun sekä tutkijana että opettajana olen yrittänyt muodostaa käsitystä esteettisestä tarkastelutavasta. Me emme pysty ilmoittamaan täsmällisesti, missä kehityksen vaiheessa kyky tällaiseen tarkasteluun on saanut sijansa ihmisen muiden kykyjen joukossa. Mutta me tiedämme, että kulttuurin nousun myötä se on saavuttanut aina vain suuremman merkityksen ja että siellä, missä se vain ilmenee, se voi muotoilla elämämme uudelleen niin hyvässä kuin pahassakin. Tälle tarkastelutavalle ei voida osoittaa mitään hyödyllistä käyttöä ja siitä huolimatta kaikkein hyötyä tavoittelevinkin ihminen on saanut siitä vaikutteita. Ja me kaikki tiedämme, että mistään hinnasta emme haluaisi menettää sitä, koska ilman sitä elämämme olisi onttoa, mykkää, pimeää ja vailla arvoa tulla eletyksi.

Yrjö Hirnin lähteet

Hirn ei ole antanut viitetietoja käyttämästään kirjallisuudesta. Tässä suomentajan kokoamassa luettelossa on ilmoitettu pääasiassa sellaisia painoksia, joita Hirn faktisesti olisi voinut lukea. Tämä pätee erityisesti filosofiseen ja tieteelliseen kirjallisuuteen. Lukuisia kertoja eri tahoilla painetuista klassikoista sen sijaan on ilmoitettu sellaisiakin painoksia, jotka on otettu aivan viime vuosikymmenien aikana.

Beck, Maximilian. *Wesen und Wert. Grundlegung einer Philosophie des Daseins*. Erster Band. Berlin: Konrad Grethlein's Verlag 1925.

Bergson, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Quadrige – Presses Universitaires de France 2008. (1. p. 1896.)

[Coleridge, Samuel Taylor.] *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Vol. I. Ed. Ernest Hartley Coleridge. Oxford: At the Clarendon Press 1912.

Croce, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. Bari: Gius. Laterza & Figli 1912.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Götz von Berlichingen*. Rautakäsi. Suom. J. Hollo. Helsinki: Otava 1923.

Hebbel, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Sechster Band. Berlin: B. Behr's Verlag 1902.

Hirn, Yrjö. *Förstudier till en konstfilosofi på psykologisk grundval*. Helsingfors: Helsingfors Centraltryckeri 1896.

Hirn, Yrjö. *The Origins of Art – A Psychological & Sociological Inquiry*. London: Macmillan and Co. 1900.

Hirn, Yrjö. *Skildringar ur pueblofolkens konstlif*. Helsingfors: Helsingfors Centraltryckeri 1901. (Julkaistu myös lehdessä Geografiska Föreningens Tidskrift: 9 1897, 106–144; 10 1898, 108–131; 13 1901, 194–225, 297–315.)

Hirn, Yrjö. *Det estetiska lifvet*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag 1913. (Suom. *Esteettinen elämä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava 1914; 3. p. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava 1949.)

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilstkraft*. Hrsg. Karl Vorländer. Leipzig: Verlag von Felix Meiner 1922 (5. p.). (Julkaistu alun perin 1790.)

[Keats, John.] *The Poems of John Keats*. Edited by Jack Stillinger. Cambridge,

- Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press 1979.
- Lenau, Nikolaus. *Sämtliche Werke und Briefe in 6 Bänden*. Erster Band. Herausgegeben von Eduard Castle. Leipzig: Im Insel-Verlag 1910.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Emilia Galotti*. Text- und Arbeitsbuch von Ingrid Nixdorf. Frankfurt am Main: Hirschgraben-Verlag 1980.
- Mare, Walter de la. *On the Edge. Short Stories*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz 1931.
- Pascal, Blaise. *Mietteitä*. Suom. L. F. Rosendal. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö 1952.
- Plinius [Pliny]. *Natural History* vol. IX: libri XXXIII–XXXV. With an English translation by H. Rackham. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press and London: William Heinemann LTD 1952.
- [Reynolds, Joshua.] *The Literary Works of Sir Joshua Reynolds*. Vol. II. London: George Bell and Sons 1890.
- Ruin, Hans. *Poesiens mystik*. Helsingfors: Söderström 1935.
- Runeberg, Johan Ludvig. *Efterlemnade skrifter I–II*. Wiborg: Clouberg & C:o 1878–1879.
- Rydberg, Viktor. *Dikter*. Stockholm: Atlantis 1996.
- [Schiller, Friedrich.] *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Erster Band. Gedichte 1776–1799. Herausgegeben von J. Petersen und Fr. Beissner. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1943.
- Schiller, Friedrich. *Valitut teokset I*. Suom. Toivo Lyy, Yrjö Jylhä, J. Siljo ja O. Manninen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava 1950.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung I–II*. Hrsg. Ludwig Berndl. München: Georg Müller 1912–1913.
- [Shelley, Percy Bysshe.] *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. Edited by Thomas Hutchinson. London: Oxford University Press 1935.
- Tolstoi, Leo. *Mitä on taide?* Suom. Jalmari A. Porvoo: WSOY 1898. (*Tšto takojе iskusstvo*; 1898.)
- Valéry, Paul. *Charmes*. Paris: Librairie Gallimard 1926.
- Verlaine, Paul. *Jadis et naguère*. (1885.) *Parallèlement*. (1889.) Paris: Le Livre de Poche 1966.
- Vialle, Louis. *Le Désir du néant. Contribution a la psychologie du divertissement*. Paris: Librairie Félix Alcan 1932.

Henkilöhakemisto

- Beck, Maximilian 68
Bergson, Henri(-Louis) 62
Borenius, Carl Tancred 8
Bremond, Henri (Abbé) 63
- Cézanne, Paul 38, 70
Coleridge, Samuel Taylor
69–70
Croce, Benedetto 9
- Darwin, Charles 10
- Gainsborough, Thomas 49–50
Georges 23
Goethe, Johann Wolfgang von
43, 44
Goya, Francisco de 49
Gurlitt, Louis 55–56
- Hebbel, Friedrich 55–56
Hegel, Georg Wilhelm Fried-
rich 10, 30, 52, 53, 67
- Ibsen, Henrik 39–40
- Kant, Immanuel 10, 11
- Keats, John 25–26, 68
- Lenau, Nikolaus 50
Lessing, Gotthold Ephraim
44–45
Lundström, Johan Peter 23
- Mare, Walter de la 66
Monet, Claude 49
- Pascal, Blaise 60–61, 71–72
Pellerin, Jean-Charles 23
Platon 30, 67
Plotinos 67
Poussin, Nicolas 70
Proust, Marcel 64
- Raffaello 44–45
Reynolds, Joshua Sir 49–50
Ruin, Hans 63
Runeberg, Johan Ludvig 50
Rydberg, Viktor 23–24
- Schiller, Friedrich Johann
Christoph von 10, 43, 56, 68
Schopenhauer, Arthur 60–61,
67, 72
Shelley, Percy Bysshe 69
- Tolstoi, Leo 9
Turner, William J. M. 49
- Valéry, Paul 70
Verlaine, Paul 36
Vialle, Louis 60–61
Vischer, Friedrich Theodor 53
- Westermarck, Edvard 8
Whitman, Walt 64
Zeuksis 66

Yrjö Hirnin estetiikka ja humanismi

Oiva Kuisma

Akateeminen ura ja tutkijaprofiili

Yrjö Hirnin (1870–1952) akateeminen urapolku kulki ripeästi ylioppilaasta tohtoriksi ja lopulta estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden professoriksi: ylioppilastutkinto 1888; filosofian kandidaatin tutkinto 1892; filosofian lisensiaatin tutkinto 1896; väitös 1896; filosofian tohtorin tutkinto 1897; estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden dosentti 1898–1910; estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden professori 1910–1937. Ennen professorinimitystään Hirn hankki elantonsa apurahojen ohella toimimalla yliopiston kirjaston amanuenssin tehtävissä 1890–1910.¹

Äidinkieleltään ruotsinkielisen Yrjö Hirnin laaja kirjallinen tuotanto sisältää tutkimuksia estetiikasta, kirjallisuudesta, taidehistoriasta sekä erilaisista kulttuurielämän ilmiöistä.² Tässä Hirnin työtä taustoittavassa kirjoituksessa keskitytään Hirniin estetiikan tutkijana ja humanistisen ajattelun edustajana. Esimerkkeinä hänen taide-, kirjallisuus- ja kulttuurihistoriallisista julkaisuistaan voidaan kuitenkin mainita seuraavat: *Det heliga skrinet. Studier i den katolska kyrkans poesi och konst* (1909); *Barnlek: Några kapitel om visor, danser och små teatrar* (1916); *Dr Johnson och James Boswell. En bok om engelskt liv och lynne* (1922); *Runebergskulten* (1935); *Lärt*

1 Hirnin työuraa koskevat tiedot on poimittu matrikkelijulkaisuista *Helsingin yliopiston opettajat ja virkamiehet 1640–1917* ja *Opettaja- ja virkamiesluettelo 1918–2000*. Oppihistoriallisen sisällön osalta Hirnin työn taustoituksessa olen hyödyntänyt aiempia julkaisujani, erityisesti Kuisma 2006, 133–150.

2 Hirnistä kulttuurielämän tutkijana ks. Riikonen 2010.

folk och landstrykare i det finska Finlands kulturliv (1939). Suuri osa Hirnin tuotannosta on julkaistu käännöksinä myös suomen kielellä. Muutamia teoksia on käännetty myös muille kielille, esimerkiksi *Det heliga skrinet* englanniksi: *The Sacred Shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church* (1912); *Barnlek* ranskaksi: *Les Jeux d'Enfants*, (1926) sekä italiaksi: *I giuochi dei bimbi* (1929.)¹ Arvostetuimpana näistä pidetään katolisen kirkon taide-elämää opineen syvällisesti analysoivaa *Det heliga skrinet / The Sacred Shrine* -teosta. Tämän rinnalla toinen kansainvälisestikin arvostettu teos on estetiikan alaan kuuluva *The Origins of Art – A Psychological & Sociological Inquiry* (1900). Näiden kansainväliselle tutkijakunnalle kirjoitettujen teosten ajatuksiin palataan tuonnempana (s. 84–98).

Väitöskirja taidefilosofian psykologisesta perustasta

Yrjö Hirn muotoili taidekäsitteensä perustuksen jo vuonna 1896 julkaistussa väitöskirjassaan *Förstudier till en konstfilosofi på psykologisk grundval*. Otsikon mukaisesti Hirn hahmottelee väitöskirjassaan taidefilosofiaa tai oikeastaan taidekäsitteistä, joka pohjautuu psykologisen tutkimuksen varaan. Psykologian perusta puolestaan löytyy luonnontieteestä, tarkemmin sanottuna evolutiivisesti ymmärretystä luonnontieteestä. Tämä on tietoisesti valittua erottautumista 1800-luvun romanttis-idealisisesta menettelytavasta (Schelling, Hegel, Schopenhauer), jossa taidefilosofia perustetaan sopiviksi katsottuihin käsitteellisiin lähtökohtiin. Hirnin mukaan pelkkä käsitteellinen ajattelu ei riitä. Taiteellista toimintaa, sen tuloksia ja vastaanottoa tulee tutkia psykologisen tutkimuksen valossa, ja vasta tämän pohjalta voidaan päätellä, mitä taide oikein on.

Tosin ei psykologiakaan mikään ongelmaton totuuden lähde ole, mikä käy ilmi jo Hirnin väitöskirjan johdanto-osuudessa, jossa hän ottaa käyttöön käsitteet taidevietti (*konstdrift*) ja taideaisti

1 Luettelo Hirnin kirjoituksista: Sven Hirn 1953.

(*konstsinne*). Näistä jälkimmäistä eli taideaistia voi ymmärtää siten, että yhtäältä se kuuluu 1700-luvulta lähtien kehittyneen esteettisen makukäsitteen perinteeseen¹ ja toisaalta, että se on sovellus Darwinin kauneuden aistin käsitteestä (*sense of beauty*; myös *the taste for the beautiful*)². Sekä maun että kauneuden aistin käsitteisiin liittyy omat ongelmansa, joihin tässä yhteydessä ei ole mahdollisuuksia syventyä. Sen sijaan taidevietin käsitteestä on syytä esittää eräitä huomiota.

Jos ihmisen psyko-fyysiseen rakenteeseen todellakin kuuluu erityinen taidevietti, se pitäisi pystyä todentamaan jotenkin muuten kuin vain päättelemällä, että koska ihminen tekee taidetta, hänellä on taidevietti³. Tätä Hirn ei kuitenkaan tee, mikä viittaa siihen, että nähtävästi taidevietin käsitettä ei pidä ymmärtää liian kirjaimellisesti. Tähän viittaa myös se, että myöhemmässä *Origins of Art* -teoksessa (sen toisessa luvussa) hän käyttää sen englanninkielisenä vastineena termiä *art-impulse*. Tätä termiä on hankala kääntää yhdellä sanalla suomeksi, mutta sen ajatussisällön voi tavoittaa muotoilemalla seuraavanlaisen kysymyksen: mikä saa (ihmisen) tekemään taidetta? Hirnin perusvastaus tähän kysymykseen on *art-impulse*, joka puolestaan on tunneilmaisutarpeen erikoismuoto. Tarvetta tunneilmaisuuksiin ei voitane kiistää, mutta miten tästä kehittyvä tarve tai halu ilmaista tunteita sellaisilla tavoilla ja sellaisissa muodoissa, että niitä voidaan kutsua taiteeksi, onkin Hirnin keskeinen kysymys. Sitä hän selvittelee taideteoreettisissa teoksissaan aina käsillä olevaan *Taide ja esteettinen tarkastelutapa* -esitelmäjulkaisuun asti.

Väitöskirjansa toisessa luvussa *Känsla och uttryck* (44–87) Hirn nostaa aikansa psykologisesta tutkimuksesta esille ajatuksen, jonka

1 1700-luvun keskustelussa vastapareina toimivat taiteellinen taito (nerous) ja maku. Vrt. esim. Hume (2009, 285–286) ja Batteux (2009, 253).

2 Darwin, *The Descent of Man*, 76–77.

3 Nykyaikaisessa evoluutiopsykologisessa tutkimuksessa puhutaan ihmismielen moninaisista valmiuksista, joiden joukkoon lasketaan sellaisiakin valmiuksia, jotka liittyvät taiteen tuottamiseen ja siitä nauttimiseen. Vrt. Dutton 2009, 29–46; erit. 43–44.

mukaan mielihyvän ja -pahan tuntemuksilla on yhteys ihmisen fyysiseen toiminnallisuuteen. Mielihyvää vastaa toiminta ja toiminnan tietoinen lisääminen, kun taas mielihapaa vastaa toimimattomuus (lamaannus). Tunteiden kannalta tämä ilmenee siten, että ihminen haluaa fyysisen toiminnan – esimerkiksi tanssin ja laulun – muodossa kasvattaa mielihyvään liittyviä tunteita ja vastaavasti päästä eroon (purkautua) mielihapahan liittyvistä tunteista. Tämä on taiteen psykologinen perusta, joka kuitenkin vaatii ympäristökseen yhteisön: taide on ihmisyhteisön elämässä toteutuvaa määrämuotoista tunteen ilmaisua. Tämä selitys yhdistää Hirnin 1900-luvun alkupuolella suosittujen tunneilmaisuteorioiden linjaan; suomalaisessa tutkimuksessa käytettiin nimikettä emotionaalinen taideteoria, englanniksi *the emotionalistic theory of art* (*Origins of Art*, 135).

Psykologian tutkimustulosten ohella Hirn tukeutui väitöskirjassaan darwinilaiseen käsitykseen evoluutiosta. Mutta miksi sitten Hirn omaksui evoluutioteoreettisen näkökulman? Vastaukseksi voidaan ensiksikin todeta, että varsinkin ihmisyksilöiden ja -yhteisöjen elämässä kehityksen periaatteeseen oli 1800-luvulla alettu kiinnittämään kasvavaa huomiota. Kehityksen periaate ilmenee esimerkiksi siinä, kun lapsesta kehittyy aikuinen ja primitiivisestä yhteisöstä kehittyy teknologisesti ja kulttuurisesti edistyneempi yhteisö. Kehityksestä, evoluutiosta, puhuminen vastaa tässä mielessä hyvin ihmisen tekemiä sekä arkisia että tieteellisiä huomioita todellisuudesta. Darwinin lisä tähän on se, että hänen keskeiset teoksensa *Lajien synty luonnollisen valinnan kautta eli luonnon suosimien rotujen säilyminen olemassaolon taistelussa* (1859), *Ihmisen polveutuminen ja sukupuolivalinta* (1871) sekä *Tunteiden ilmaisu ihmisessä ja eläimissä* (1872) osoittavat vakuuttavasti, että eivät ainoastaan yksilöt ja yhteisöt kehity vaan että myös luonnonlajit kehittyvät tai, neutraalimmin sanottuna, muuttuvat. Jos joku pitää arkijärjen ymmärtämää kehityksen periaatetta luontevana, niin Darwinin evoluutiokäsitys on helppo omaksua.¹

1 1800-luvun loppupuolella oli olemassa muitakin evoluutioteorian versioita. Ks.

Hirnin osalta voitaneen sanoa, että hän omaksui evoluutio-teorian pääperiaatteet niiden argumentatiivisen vakuuttavuuden ansiosta ja toisaalta myös siksi että ne sopivat hyvin yksin hänen agnostisistisen maailmankuvansa kanssa. Psykologisen ja sosiologisen tutkimuksen metodiikkaa Hirn vertaili jonkin verran idealistis-käsitteellisen estetiikan teoriointiin, mutta evoluutioteorian kehikon hän otti kuin annettuna, mikä ei ollut suurikaan ihme, sillä evoluutioteoriolla oli Suomessa muotiarvoa sivistyneistön piirissä 1890-luvulla. Suomenkielisessä kirjoituksessaan *Vertailevien taidetutkimusten metoodeista* (1897) hän kiittää darwinismia siitä, että se auttaa ymmärtämään sekä ihmisten keskinäistä yhteenkuuluvuutta että ihmisen ja eläinlajien välistä yhteyttä. Tässä katsannossa ihminen on evoluution tulosta, ja myös taiteen ja esteettisen elämän alkuperää pitää ymmärtää evoluution valossa. Hirnin tapa soveltaa evoluutioteoriaa on luonteeltaan pikemmin käsitteellistä kuin empiiristä. Ja vaikka käsitteellisestä rakennelmasta voidaan johtaa empiirisiä seuraamuksia ja hypoteeseja, Hirn jättää empiirisen testaamisen ja tarkastelun kokonaan huomiotta. Mutta käsitteellisessä mielessä hän kiinnitti asiaan huomiota pueblo-intiaanien taide-elämää koskevassa tutkimuksessaan *Skildringar ur pueblofolkens konstlif* (julkaistu alun perin artikkelisarjana 1897–1901).

Kirjallisiin lähteisiin ja museoaineistoihin perustuvaa *Skildringar ur pueblofolkens konstlif*-tutkimusta voi ymmärtää evoluutioteorian valossa siten, että se kysyy, miten aavikko- ja vuoristoympäristöön sopeutuminen ilmenee intiaanikansan taiteessa. Hirnin esittämän vastauksen päälinja, jonka hän kertoo käsillä olevassa *Taide ja esteettinen tarkastelutapa*-teoksessaan on se, että jatkuvasta vedenpuutteesta kärsivän intiaanikansan taiteessa heijastuu nimenomaan jokapäiväiseen elämään kuuluvat kysymykset siitä, mistä saa vettä, milloin tulee sadetta ja miten sateentuloon voi vaikuttaa: ”tämän kansan keskuudessa esteettinen tuotanto kaikissa sen muodoissaan ilmentää veden kaipuuta” (17). Tällaiselle yhtä kansaa koskeval-

le yleistykselle, kaikkia vähävetisillä alueilla asuvia kansoja koskevasta yleistyksestä puhumattakaan, olisi tietenkin ollut hyvä saada vahvistusta jonkinlaisella antropologisella tutkimuksella intiaani-keskuudessa, mutta sellaiseen Hirnillä ei ollut mahdollisuuksia. Evoluutioteoreettisen ajattelun kannalta olennaista kuitenkin on, että Hirn pohti taidetta ympäristön asettamien ehtojen ja ympäristöön sopeutumisen kannalta. Kun vesi ja varsinkin sen puute ovat jatkuvasti mielessä, se Hirnin mukaan lyö leimansa myös sellaisiin toimintoihin, joissa esteettiset piirteet voivat ilmetä, esimerkiksi saviastioiden koristeluun ja tanssirituaaleihin.

Kun evoluutioteorian käsitteellisessä kehikossa halutaan ymmärtää mitä hyvänsä ilmiöitä, Hirnin tapauksessa esteettisiä ilmiöitä, se tuo mukanaan omia kysymyksiään. Evoluutioteoria tähdentää esimerkiksi kysymystä, onko esteettinen elämä ominaista vain ihmisrajille vai esiintyykö sitä yleisemmin eläinkunnassa. Darwin itse nosti esille tämän kysymyksen ja vastasi myöntävästi, että esteettistä elämää esiintyy erityisesti lintujen elämässä. *Ihmisen polveutuminen* -teoksessaan hän kirjoittaa:

Kokonaisuutena linnut näyttävät olevan esteettisimpiä kaikista eläimistä ihmistä tietenkin lukuun ottamatta ja niillä on suunnilleen sama veto kauneuteen kuin meilläkin. (Darwin, *Ihmisen polveutuminen*, 361; suom. A. Leikola.)

Vastoin Darwinia Hirn kuitenkin argumentoi, että taide ja yleisemmin esteettinen kokeminen ovat ominaista vain ihmisrajille (väitöskirjan ensimmäinen luku: *Konsten hos djuren*, 9–43).¹ Vaikka esimerkiksi linnut saattavatkin äännellä (reviirilaulu), liikkua (soidintanssi) ja lentää (soidinlento; parvilento) tavoilla, joissa ihminen näkee esteettistä arvoa, Hirnin mukaan ei kuitenkaan tarvitse olettaa, että linnut tekisivät niin esteettisiä vaikutelmia tuottaak-

1 Hirn hyödynsi eräitä Westermarckin Darwin-kriittisiä huomioita; vrt. *The History of Human Marriage* (1894: 2. p.), 240–252. (Hirn käytti teoksen ruotsinkielistä versiota.)

seen.¹ Itse asiassa lintujen käyttäytyminen ei ole paras argumentti eläinmaailman esteettisen elämän puolesta, sillä Hirnin mukaan mölypinojen äänenkäytöstä ja simpanssien rummutuksista löytyy piirteitä, jotka ovat lähempänä ihmiselle ominaista taideilmaisua (*Förstudier*, 42–43). Mutta nämäkään ilmiöt eivät saa häntä myöntämään eläimille aitoa esteettistä elämää. Sitä Hirn ei kuitenkaan kiellä, että eläinten käyttäytymiseen liittyy tunnetilojen kiihdyttämistä ja purkamista. Tunteessa puolestaan piilee taiteen välttämätön edellytys: taide syntyy hallitusta tunteen ilmaisusta, kaikkeen taiteeseen sisältyy tunne-elementti. Vain ihmiset kykenevät ilmaisemaan tunnetta taiteen muodossa ja kaikkeen taiteeseen pätee, että se saa syntynsä tunteesta.²

En ole kyennyt löytämään yhtäkään taideteosta, joka ei välittäisi eikä siirtäisi jotain tunnetilaa. Pidän taideilmaisua erityislaadultaan poeettisena (erotuksena käytännöllisille ja teoreettisille toiminnoille) siinä määrin kuin se on emotionaalista, pidän sitä sitä korkeammassa asteessa taiteellisena, mitä enemmän jokin tunne on saanut siinä pysyvän ja yleispätevän ilmauksen. (*Förstudier*, 149–150.)³

Eläimetkin voivat purkaa, kiihottaa ja näyttää tunteitaan, mutta

-
- 1 Hirnin vastaväittäjänä toimi Edvard Westermarck. Rantavaaran (1977 I, 72–73) selonteon mukaan Westermarck antoi erityistä kiitosta nimenomaan väitöskirjan ensimmäiseen lukuun sisältyvistä lintujen käyttäytymistä koskevista ja (Etienne) Souriauta vastustavista näkemyksistä. Lausunnossa ihmetyttää viittaus Souriauhon. Hirn (*Förstudier*, 136) todellakin oli eri mieltä Souriaan kanssa, mutta väitöskirjan ensimmäisessä luvussa hän asemoi itseään ennen kaikkea suhteessaan Darwiniin.
 - 2 Nykyaikaisen Darwinin käsitystä eläinten esteettisestä käyttäytymisestä puolustavan ja kehittävän näkemyksen tarjoaa R. O. Prumin teos *The Evolution of Beauty. How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choice Shapes the Animal World – and Us* (2017). Pitkänen (2009, 16–19) esittelee lyhyesti aiheeseen liittyvää problematiikkaa.
 - 3 Ellei kääntäjän nimeä ole erikseen mainittu, tämän artikkelin suomennokset ovat kirjoittajan tekemiä.

vain ihminen kykenee muotoilemaan tunteenilmaisua tietoisesti.

Ihmisyksilön ja -yhteisön elämässä tunteiden ilmaiseminen saattaa kehittyä aina taiteelliseksi taidoksi asti. Kyky taiteelliseen tunteenilmaisuun sisältää sekin omat kehitystasteensa: ”Alimmilla asteillaan taide kykenee vain levittämään tunnetta, ylimmillä asteillaan se kykenee ikuistamaan sen” (*Förstudier*, s. 150). Näillä väitöskirjansa loppusanoilla Hirn tahtoo sanoa sen, että ihmiskehityksen korkeammalla asteella tunnekokemistaan taiteen muodossa ilmaiseva taiteentekijä ei puhuttele vain omaa lähipiiriään, heimoaan tai kansaansa vaan ihmisiä ylipäätään. Taideteoksen muotoon ikuistettu tunteenilmaisuus ei ole sidottu aikaan eikä paikkaan, vaikka se onkin saanut syntynsä tietystä paikasta tietynä ajankohtana.

The Origins of Art

Hirnin väitöskirjan otsikossa esiintyvä termi *förstudier*, esitutkimuksia, antaa ymmärtää, että väitöskirja olisi osa jotain laajaa alaisempaa projektia eli että se tulisi saamaan jatkoa. Näin myös tapahtui. Hirn kehitteli 1890-luvun viimeisinä vuosina väitöskirjansa keskeisiä ajatuksia ja argumentaatiota systemaattisempaan muotoon ja esitteli ne vuonna 1900 kansainväliselle tutkijakunnalle teoksessaan *The Origins of Art – A Psychological & Sociological Inquiry*.¹ Teoksen metodiikkaa käsittelevä ensimmäinen luku *The Problem Stated* julkaistiin pääosin samansisältöisenä vuonna 1900 *Mind*-aikakauskirjassa (vol. IX, 512–522) otsikolla *The Psychological and Sociological Study of Art* (suom. 2005).² Väitöskirjassa

1 *Origins*-teoksen (s. viii) alkusanoissa Hirn lausuu kiitoksensa vaimolleen (Karinille) siitä, että tämä on laatinut teoksen hakemistot ja ollut muutenkin mukana tutkimustyössä (*constant collaborator*). Ks. myös Hirn 1943b, 10; 1943c, 165–166; Ranta-vaara 1979, 234–237.

2 Artikkeliversio on suomennettu (Marko Tolvanen) otsikolla ”Psykologinen ja sosiologinen taiteentutkimus” teoksessa O. Kuisma & H. K. Riikonen (toim. 2005), *Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun*, 210–221.

linjatun metodiikan mukaisesti Hirn tähdentää, että taidetta ei voi tutkia pelkkänä käsitteellisenä abstraktiona vaan että sitä tulee tutkia inhimillisen käyttäytymisen ja toiminnan valossa:

Taidetta ei voi enää johtaa yleisistä filosofisista ja metafysisistä periaatteista; sitä täytyy tutkia – induktiivisen psykologian metodein – inhimillisenä toimintana. Kauneutta ei voi pitää semi-transsendentaalisena todellisuutena; se täytyy tulkita inhimillisen kaipauksen kohteeksi ja inhimillisen nautinnon lähteeksi. Todellisessa estetiikassa, kuten myös taidefilosofiassa, kaiken tutkimuksen tulee alkaa, ei teoreettisista olettamuksista, vaan esteettisen elämän psykologisista ja sosiologisista tosiseikoista. (Psykologinen ja sosiologinen taiteentutkimus, 213; suom. M. Tolvanen; *Origins of Art*, 5.)

Psykologinen näkökulma tähdentää sitä, että näkyvä taiteellinen toiminta ilmentää tekijänsä sisäisiä ajatuksia ja pyrkimyksiä sekä ennen kaikkea tunteita. Sosiologinen näkökulma puolestaan tähdentää taiteen yhteisöllistä kontekstia: taiteentekijä ei elä erillään muista ihmisistä vaan tuottaa teoksiaan yleisölle, joka (passiivisen) vastaanoton lisäksi ikään kuin (aktiivisesti) kaiuttaa ja vahvistaa teoksen ilmaisuun, ennen kaikkea sen ilmaisemaa tunnesisältöä. Siinäkin tapauksessa, että taiteentekijä kokee itsensä aikaansa edellä olevaksi neroksi, jota kukaan ei ymmärrä, hän tekee taidetta tulevien aikojen yleisölle tai vähintäänkin kuvitteelliselle yleisölle.

Psykologisen ja sosiologisen näkökulman taustaksi Hirn asettaa väitöskirjassa valitun linjan mukaisesti darwinilaisen evoluutiokäsityksen, jonka mukaan ihminen lajina ei ole ikuinen (kuten aristoteelinen luonnonoppi olettaa) eikä myöskään tyhjästä luotu (kuten Raamattu ilmoittaa) vaan suunnattoman pitkän luonnollisen kehitysprosessin tuote. Darwinin vaikutus näkyy jo siinä, että Hirnin teoksen otsikoinnissa oleva ilmaisu *The Origins of Art* mitä ilmeisimmin mukailee Darwinin teoksen

On the Origin of Species otsikointia¹. Tosin Hirnin taidekäsitteiden kannalta Darwinin teoksista tärkeämpiä ovat *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* ja *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Hän antaakin Darwinille poikkeuksellista tunnustusta: ”Ei ainoastaan taideteorian vaan myös varsinaisen estetiikan kannalta nykyaikaisessa kirjallisuudessa tuskin on ilmestynyt mitään yhtä tärkeää tutkielmaa kuin sukupuolivalintaa koskevat luvut [Darwinin] *Ihmisen polveutumisessa*.” (*Origins of Art*, 186.)

Darwinin käänteentekevä ajatus oli, että eivät ainoastaan eliölajeihin kuuluvat yksilöt ole syntymisen, kehittymisen ja häviämisen alaisia vaan että myös itse lajit² syntyvät, kehittyvät ja häviävät luonnonmukaisessa olemassaolon taistelussa.³ Tämä pätee myös ihmislajiin. Ihminen on saanut syntynsä eriytymällä omaksi menestyksekkääksi lajiksi varhemmasta kantamuodosta, jona Darwin piti vanhan maailman apinaa.⁴ Myöhemmässä paleoantropologisessa tutkimuksessa ihmisen kehityslinjaa on tarkennettu monilta osin⁵, mutta Darwinin pääajatus on pysynyt voimassa: ihmislaji on luonnonvalintaan ja sopeutumiseen perustuvan muutosprosessin tulos.

Darwinin luonnonkäsitteissä lajin kehitys on sidoksissa sopeutuvuuden, muuntelun ja luonnonvalinnan tekijöihin. Eliölajin on kyettävä sopeutumaan ympäristöönsä tai siirryttävä sellaiseen

1 Darwinin teoksen otsikko kokonaisuudessaan: *On the Origin of Species. By Means of Natural Selection or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*.

2 Lajin käsitteestä evoluutioteoriassa ks. Björklund 2009, 162–184.

3 Darwin, *Lajien synty*, luvut I–V.

4 Darwin, *Ihmisen polveutuminen ja sukupuolivalinta*, 174. Darwin erotti toisistaan vanhan ja uuden maailman apinat.

5 ”Ihmisten sukupuuhun on parin viime vuosikymmenen aikana versonut uusi laji keskimäärin kolmen neljän vuoden välein.” Valste 2012, 10–11. Esimerkkinä voi kertoa, että Helsingin Sanomat uutisoi 3.11.2021, että sukupuuhun on liitetty Afrikassa 500 000 vuotta sitten elänyt *Homo bodoensis*, jonka uskotaan olleen ”nykyihmisen esivanhempi”. <<https://www.hs.fi/tiede/art-2000008367364.html>>. Aika näyttää, saako *bodoensis* pysyvän sijan ihmisen sukupuussa.

ympäristöön, jossa eläminen ja suvunjatkaaminen ovat mahdollista. Ympäristö puolestaan vahvistaa sopivien ominaisuuksien säilyvyyttä populaatioiden sisällä ja siten mahdollistuu lajien kehittyminen tai, neutraalimmin ilmaistuna, muuttuminen olemassaolon taistelussa. Darwin kiinnitti asiaan alustavasti huomiota jo kuuluisaksi tulleella Beagle-laivan matkalla (1831–1836), esimerkiksi Galapagos-saarilla tekemissään lintuhavainnoissa ja linnuista ottamissaan näytteissä vuonna 1835.¹ Beagle-laivalla tehdyn matkan merkityksestä kertoo, että Darwin aloittaa *Lajien synty* -teoksen johdannon viittaamalla tähän matkaan.

Käsitteenä 'olemassaolon taistelu', jota ilmentää periaate ”syö tai tule syödyksi”, kuulostaa kovin negatiiviselta, mutta Darwin näki sen evoluutiota edistäväksi tekijäksi:

juuri luonnon sotatilasta, nälästä ja kuolemasta seuraa korkein ajateltavissa oleva ilmiö, nimittäin korkeampien eläinten syntyminen. (*Lajien synty*, 418; suom. P. Ranta.)

Kilpailua ja ”sotatilaa” voi ymmärtää luonnonlajien muuttumista edistäväenä tekijänä esimerkiksi siten, että työkaluja ja metsästysvälineitä valmistava ihmislaji on aivan ylivoimainen verrattuna muihin kädellisiin kilpailijoihinsa, apinoihin ja gorilloihin, nelijalkaisista kilpailijoista puhumattakaan. Toisaalta ihmislajin sisäisessä taistossa parhaat edellytykset eloonjäämiseen ja lisääntymiseen ovat olleet niillä yksilöillä, heimoilla ja kansoilla, jotka ovat kyenneet kehittämään metsästysvälineistään tehokkaita taisteluvälineitä. Mutta miten tällainen ”kilpavarustelu” voi edistää taiteellisten ja esteettisten ominaisuuksien arvostusta? Olemassaolon taistossa esihistoriallisen ajan ihmisiä ovat varmasti auttaneet kirveet, keihäät ja muut aseet, mutta mitä etua vaikkapa kauniisti koristelluita kirveistä, keihäistä, miekoista ja kilvistä on koristelemattomiin

1 Darwin, *Beaglen matka*, 335–337. Darwin toimitti näytteet eli tapettujen lintujen nahat John Gouldin (Lontoon eläintieteen seura) tunnistettaviksi ja luokiteltaviksi. Ks. Weiner 1997, 40–41.

verrattuna? Samassa ajassa, jossa käsitöinä valmistaa yhden koristuksen varustetun asean, valmistaa moninkertaisen määrän koristelemattomia mutta yhtä tehokkaita aseita. Aseiden ja yleisemmin työkalujen koristeellisesta (esteettisestä) arvosta ei näytä olevan hyötyä olemassaolon taistossa. Näin varmaankin on silloin kun aseita ja työkaluja todella käytetään, mutta silloin kun niitä kaudataan, niiden ulkonäöllä mitä ilmeisimmin on arvoa. Muotoilun ja koristelun avulla monien kauppatavaroiden taloudellista arvoa voidaan nostaa. Yleistetysti sanottuna esteettisestä arvosta voi olla taloudellista hyötyä.

Hirn asettaa *Origins of Art* -teoksen ensimmäisessä luvussa nimenomaan hyötykysymyksen esteettisen tutkimuksen keskeiseksi haasteeksi: Miksi ihmiskunta on uhrannut niin paljon tarmoa ja intoa taiteen tuottamiseen, vaikka taiteelta saattaa kokonaan puuttua hyötyfunktio? (*Origins of Art*, 15.)¹ Tähän kysymykseen on löydettävä vastaus, jos mieli ymmärtää ja selittää taiteen syntyä ihmiskunnan historian yhtenä piirteenä. Hirnin *Origins of Art* -teos vastaa kysymykseen monipuolisella taideteorialla, joka perustuu aikansa – 1800-luvun loppupuolen – psykologiseen, sosiologiseen, antropologiseen ja evoluutioteoreettiseen tutkimukseen. Hirnin näkökulma on siis monitieteinen, vaikka varsinaisesti ei voida sanoa, että hän itse olisi tehnyt empiirisesti psykologista, sosiologista, antropologista sen enempiä kuin luonnontieteellis-evolutiivistakaan tutkimusta. Hän rakensi taiteen syntyä selittävän teoriansa eri tieteenalojen antamista aineksista, mutta selvästikään se ei ole annetuista aineksista syntyvä välttämätön lopputulos. Joku toinen tutkija voisi rakentaa niistä vähän tai paljonkin erilaisen teorian.

Tässä yhteydessä Hirnin teoriaa ei ole tarpeen esitellä yksityiskohtaisesti. Riittää, kun huomioidaan sen perusrakenne: ensin olivat konkreettista hyötyä tuottavat taidot, sitten taidetta tuottavat

1 Tämä *Origins of Art* -kirjan ensimmäisessä luvussa oleva lyhyt kirjan tehtävää määrittelevä osuus puuttuu luvun artikkelina julkaistusta versiosta.

taidot ja lopuksi esteettinen arvostelukyky (*Origins of Art*, 142).¹ Esimerkiksi savenvalajan taito tuottaa astioita ja muita hyötyesineitä, jotka sopivassa tilanteessa saavat tekijät ja käyttäjät kiinnittämään huomiota niiden toimivuuden ohella myös niiden muotoihin ja väreihin. Kun saviastian tekijä alkaa kiinnittää enemmän huomiota astian muotoon ja väreihin kuin sen käyttöominaisuuksiin, hän on ottanut askelen taiteen suuntaan (vaikkei hän itse sitä taiteeksi nimittäisikään). Muodon ja värien tarkastelusta puolestaan voi kehittyä esteettinen arvostelukyky, joka tuotteiden valmistajien ohella pätee myös tuotteiden käyttäjiin, jotka saviastioiden käyttöarvon ohella ja ylikin saattavat arvostaa niiden muoto- ja väriominaisuuksia.

Taide ja esteettinen arvottaminen ovat siis syntyneet käytännöllistä hyötyarvoa tuottavista taidoista. Itse asiassa Hirnin mukaan taide ja esteettinen arvoalue eivät koskaan olekaan erkaantuneet täydellisesti käytännöllisen hyödyn piiristä. Keskeisiä taiteeseen liittyviä hyötytarkoituksia ovat edelleen tiedonvälitys (*information*), viehättäminen ja lepyttäminen (*propitiation*), innostaminen (*stimulation*), sekä maaginen vaikuttaminen (*magical efficiency*) (*Origins of Art*, 301).² Eri teoksissaan Hirn toistaa seuraavaa tiivistystä:

taide ei koskaan lakkaa opettamasta, ei koskaan lakkaa viehättämästä, ei koskaan lakkaa innostamasta eikä koskaan kadota kokonaan maagista vaikutusvoimaansa. (*Taide ja esteettinen tarkastelutapa*, 18; myös *Origins of Art*, 301 ja *Esteettinen elämä* [3. p. 1949], 53.)

Ohimennen voidaan huomioda, että jos Hirnin teoriasta riisutaisiin sen evolutiivinen ulottuvuus, voitaisiin sanoa, että se muistuttaa melkoisen paljon roomalaisrunoilija Horatiuksen käsitystä:

1 Vrt. Rantavaara 1977, 70.

2 Ruotsin kielellä nämä tekijät ovat: meddela tankar, tjusa eller hylla, ägga och reglera, åstadkomma magiska värkningar (*Konstens ursprung*, 289).

Runoilijat pyrkivät joko hyödyttämään tai viihdyttämään tai sanomaan sellaista, mikä viehättää ja kelpaa samalla elämänohjeeksi. (*Ars poetica* 333–334; suom. T. Oksala & E. Palmén.)

Horatiuksen ja Hirnin käsitysten keskeinen yhteys on siinä, että kummankin mukaan taide (runous) tarjoaa yleisölle jotain hyödyllistä ja samalla myös vaikuttaa yleisöön. Vaikutus on tunnepohjaista.

Horatiuksesta ja yleisemminkin antiikinaikaisista teorioista eroten Hirnin teoria kuitenkin painottaa, että taiteen tunneulottuvuudessa ei ole kyse vain tunnevaikuttamisesta vaan myös ja erityisesti tunteen ilmaisusta. Edellä aihetta on jo sivuttu lyhyesti, mutta evoluutionäkökulman kannalta on syytä vielä kysyä, miten evoluutio selittää tunteen ilmaisua taiteellisen toiminnan puitteissa. Evoluution käsite asettaa oletuksen, että on olemassa erilaisia tunneilmaisun muotoja, jotka edistävät paremmin tai heikommin ihmisen hengissä pysymistä. Taiteellinen toiminta puolestaan kehittää tietoisesti tai tiedottomasti määrämuotoista tunteen ilmaisu.

Taide, tunne ja evoluutio

Jo Darwin kiinnitti huomiota tunteen ilmaisuun evoluution näkökulmasta erityisesti teoksessaan *Tunteiden ilmaisu ihmisissä ja eläimissä* (1872). Darwinia kiinnostivat varsinkin tunteiden fysiologiset ilmentymät, jotka paljolti ovat tahdosta riippumattomia näkymättömien tunnetilojen näkyviä ilmauksia; esimerkiksi pelko saa ihmisen näkyvästi hikoilemaan tai kalpenemaan riippumatta siitä, haluaako hän sitä vai ei. Tunteiden kehollisten ja kasvoissa näkyvien fyysisten ilmentymien tutkiminen voidaan laajentaa myös muihin eläinlajeihin, varsinkin kotieläimiin, ja siksi aihe sovitautuu hyvin evoluutioteoreettiseen kehykseen. Ihmislajin tapauksessa tahdosta riippumattomat tunteiden ilmentymät

on helppo tulkita jäänteiksi ihmisen muinaisesta ”eläimellisestä” esihistoriasta, jossa hankitut ominaisuudet ovat vähitellen muuttuneet periytyviksi ominaisuuksiksi (Darwin, *Tunteiden ilmaisu ihmisissä ja eläimissä*, 308–313). Taiteen muodossa tapahtuva ilmaisu sen sijaan näyttää erottavan ihmislajin muista eläinlajeista, koska yleensä se on tietoista tahdonalaista toimintaa.

Edellä tarkasteltiin, kuinka taiteen ja esteettisen arvon käsitteet voidaan kytkeä hyödyn käsitteeseen. Kuinka sitten tunne ja tunteen ilmaisu voidaan kytkeä yhtäältä käytännön hyötyyn ja toisaalta taiteelliseen ilmaisuun? Tunteiden pelkkää fysiologista ilmenemistä voi sanoa tahdosta riippumattomaksi ilmaisuksi siinä mielessä, että se tapahtuu kausaalisen suoraviivaisesti. Jos ihminen vaikkapa pelästyy jotakin, hänen pelkonsa tulee ilmi tahdosta riippumattomana kalpenemisena, vapinana, huudahduksina ja äkkinäisinä ruumiin liikkeinä. Taiteellisessa ilmaisussa sen sijaan tahto ja tietoisuus ohjaavat ilmaisuprosessia, ne antavat ilmaisulle muotoa. Tahdon ja tietoisuuden näkökulmasta voidaan Hirnin mukaan ymmärtää myös taidekäyttäytymisen syntyhistoriaa. Kun inhimilliseen käyttäytymiseen kuuluvia tunteenpurkauksia aletaan hallita, taiteellinen tunteenilmaisu saa tilaisuutensa:

Kun villi on saavuttanut niin korkean kehitystason, että kykenee hallitsemaan mielihaluaan tanssimiseen ja ilonkiljahduksiin, ensimmäinen dityrambi on saanut muotonsa. (Hirn, *Origins of Art*, 49; vrt. *Förstudier till en konstfilosofi*, 70.)

Tahdon ja tietoisuuden ohjaamana impulsiivinen tunneilmaisu saa muotoa ja rakennetta, mikä puolestaan saattaa lisätä sen vaikeuttavuutta ja kiinnostavuutta. Holtiton hyppely ja kiljahtelu voivat herättää muiden ihmisten taholta enemmänkin huolestumista kuin aitoa kiinnostusta, mutta kun ruumiinliikkeet ja ääni-ilmaisu alkavat saada hahmotettavaa muotoa, ilmaisun kiinnostavuus kasvaa eikä herätä turhaa huolestumista. Hirnin mukaan muoto ilmenee varsinkin rytmisyytenä, ja siten rytmin käyttö eri muo-

doissaan on keskeinen esteettistä kehitystä eteenpäin vievä tekijä.¹

Kun epämääräinen hyppely hahmottuu rytmiseksi liikkeeksi, se ei ole enää pelkkää tunnetilan purkamista vaan ilmaisua, joka puhuttelee toisiakin ihmisiä. Hirn väittääkin, että rytmi on taiteista yksinkertaisin (*Origins of Art*, 87). Selvimpänä rytmi ilmenee tanssissa ja musiikissa, mutta myös runoudessa ja kuvataiteessa on rytmisyydelle rakentuva puolensa. Kuvataiteen rytmisyys saattaa kuulostaa oudolta ajatukselta, mutta Hirn tarkoittaa sillä sitä, että kuvateoksen viivat ja muodot rytmittävät katsojan kokemista (*Origins of Art*, 91). Kuvataiteellisilla teoksilla on lisäksi tietenkin omanlaisiaan muoto-ominaisuuksia (vrt. *Esteettinen elämä* [3. p.], 78).

Mutta mihin perustuu rytmisen ilmaisun yleisövaikutus? Hirn hyväksyy 1800-luvun loppupuolen *Einfühlung*-estetiikkaan liittyvän käsityksen, jonka mukaan ihminen vaikuttuu esityksistä sisäisen imitaation muodossa.² Ihminen siis toistaa mielessään ja osin kehollisestikin näkemäänsä ja kuulemaansa esitystä. ”[O]n kiistatonta, että esteettisiä toimintoja voidaan ymmärtää ja selittää vain kun ne suhteutetaan yleiseen jäljittelyn taipumukseen” (*Origins of Art*, 75). Kun taiteentekijä ilmaisevalla toiminnallaan vahvistaa myönteisiä tunteita (iloa, rakkautta ym.) ja purkaa kielteisiä tunteita (surua, pelkoa ym.), niin sisäisen imitaation muodossa tämä sama toteutuu esityksen tai teoksen vastaanottajassa. Aristotelesta seuraten kielteisistä tunnetiloista vapautumista voidaan nimittää katharsikseksi, puhdistumiseksi (*Origins of Art*, 70–71). *Esteettinen elämä* -teoksessaan Hirn kuvaa asiaa näin:

1 Vrt. Dewey, *Art as Experience*, esim. 153. Deweyn *Art as Experience* -teoksella (1934) on kiintoisia yhtymäkohtia Hirnin *Origins of Art* -teoksen kanssa, mutta näiden vertailevan tarkasteluun ei tässä kirjoituksessa ole mahdollisuuksia.

2 Nykyajan evolutiivisessa estetiikassa Ellen Dissanayake (1996, 140–193) on elvyttänyt 1800–1900-lukujen vaihteen *Einfühlung*- (engl. *empathy*) ja sisäisen imitaation teoriaa. Lyhyessä historiallisessa katsauksessa aiheeseen Dissanayake (1996, 142–147) ei huomioi Hirniä. (Davies [2013] sen sijaan huomioi Hirnin *Origins of Art* -teoksen erinäisten kysymysten yhteydessä.)

Ja kun kaikkeen taiteeseen sisältyy poljennollisen, sidotun aikajaksoittelun aines, niin on myöskin kaikki taide olemukseltaan kathartista, s. o. se puhdistaa tunteita ja mielenliikutuksia hankkimalla niille vapauttavan ja sopusointuisen purkautumisen. (*Esteettinen elämä* [3. p. 1949], 77–78.)

Hyödyn tavoittelun välttämättömyyteen liittyen voidaan sanoa, että tunnetta ilmaisevasta taiteesta on hyötyä, koska se tuottaa sekä tekijälleen että vastaanottajalleen tunne-elämän tasapainoa.

Mutta vaikka taide tuottaisikin tasapainoisuutta ja positiivisuutta ihmisen tunne-elämään, on silti kysyttävä, onko kaikki taide luonteeltaan tunteen ilmaisua. Voidaanhan aivan hyvin ajatella, että on olemassa yhdenlaista taidetta, joka ilmaisee tunnetta, ja toisenlaista taidetta, jolla ei ole mitään olennaista yhteyttä tunneilmaisun kanssa. Hirn huomioikin, että tunneilmaisua korostavan emotionalistisen taidekäsityksen vastapooliksi voidaan ehdottaa esimerkiksi jonkinlaista intellektualistista taidekäsitystä, joka korostaa taiteen kognitiivista arvoa. Intellektualistisia taidekäsityksiä edustivat 1800-luvun lopulla esimerkiksi F. T. Vischer ja Hippolyte Taine. Hegeliä seuraten Vischer katsoi, että taideteos antaa muodon järjen tajuamalle idealle. Empirististä taiteentutkimuksen metodologiaa propagoinut Taine puolestaan selitti, että taideteos antaa muodon kulttuuripiirin hallitseville piirteille. (*Origins of Art*, 118–119.) Hirnin mukaan tällaiset intellektualistiset käsitykset ovat virheellisiä, koska taiteesta taiteena ei etsitä tietoa:

Taideteos ei väitä, että se tarjoaa meille lisää tietoa asioiden ja tapahtumien todellisesta luonteesta tai hallitsevista piirteistä, emmekä me odota siltä sitä saavammekaan. Me vain toivomme, että saamme mitä selvimmän ja vahvimman vaikutelman niistä tuntemuksista, joiden myötä taiteentekijä on tarkastellut jotain kohdetta. (*Origins of Art*, 120.)

Oleennaista taideteoksessa ei siis ole sen asiasisältö eikä kuvatun

aiheen tärkeyskään vaan se, millaisen tunteen valossa aihetta kuvataan. Taideteoksen vastaanottaja puolestaan tavoittaa sisäisen jäljittelyn muodossa tämän tuntemisen tavan, joka viime kädessä antaa teokselle sen perustavan esteettisen arvon. Vaikka taideteoksella voikin olla kognitiivista arvoa, sen esteettisen arvon kannalta olennaista on sen ilmaisema tunne, jonka vastaanottaja tavoittaa. Tässä katsantokannassa on mukana myös asenneteoreettinen elementti siinä mielessä, että on asennoitumiskysymys, tarkasteleeko jotain teosta sen tiedollisen arvon vuoksi vai antautuuko sen tunnepohjaisen vaikutusvoiman vietäväksi.

Hirn oli tietoinen siitä, että hänen tunnetta painottava teoriansa ei ollut aivan ainutlaatuinen, sillä 1800-luvun lopulla tunteen ilmaisua painottavia taideteorioita oli muitakin. Tunnetuimpia niistä olivat Leo Tolstoin (*Mitä on taide?*) ja Julius Langen (*Om Kunstvaerdi*) teoriat. Hirn kuitenkin katsoo, että näiden ja muiden vastaavien teorioiden puute on siinä, että taidetta ei niissä ole ”johdonmukaisesti selitetty emotionalistisen periaatteen mukaisesti” (*Origins of Art*, 134). Kiinnittäessään huomiota muissa teorioissa ilmenevään puutteeseen Hirn tietenkin antaa ymmärtää, että hänen omaa teoriaansa ei vaivaa johdonmukaisuuden eikä systemaattisuuden puute. Hän johti taiteellisen toiminnan alkujuuret kattavasti tunneilmaisuuksiin niin psykologian, sosiologian kuin evoluutionkin näkökulmista.

Tunneilmaisua tähdentäessään Hirn oli mukana aikansa hengessä, sillä 1900-luvun puolella tunneilmaisuteorioista tuli hyvin suosittuja. Omia versioitaan tunneilmaisuteoriasta kehittivät esimerkiksi John Dewey ja R. G. Collingwood. Myös Benedetto Croce voidaan laskea tähän joukkoon, vaikka hänen näkemyksessään oli enemmän intellektualistista virettä. Mainittakoon vielä, että myös Freud – jonka psykoanalyttista metodologiaa Hirn ei kelpuuttanut taiteentutkimuksen menetelmäksi – piti taidetta ilmaisuna¹.

Emotionalisminsa osalta Hirnin teoria voidaan siis lukea

1 Vrt. Freud, *Uni ja isänmurha*, 94–95.

1900-luvun alkupuolen keskeiseen taideteoreettiseen valtavirtaan, mutta Darwinin evoluutioteorian soveltaminen taiteen synnyn, kehityksen ja luonteen systemaattiseen selittämiseen oli omaperäinen (joskaan ei ainutlaatuinen) metodinen valinta.¹ Mitä ilmeisimmin nimenomaan tämä evoluutioteoreettinen näkökulma toi Hirnille kansainvälistä mainetta.² Kiinnostuksesta ja arvostuksesta kertoo, että *The Origins of Art* käännettiin saksaksi (1904) ja venäjäksi (1923). Lisäksi Hirn itse teki teoksesta ruotsinkielisen version (1902)³. Jotenkin yllättävää kuitenkin on, että hän ei jatkanut evoluutioteoreettisen estetiikan kehittelyä vaan *Origins of Art* -teoksen julkaisemisen jälkeen siirtyi tutkimaan kulttuuri- ja kirjallisuushistoriallisia aiheita. Evoluutioteoriaa hän ei kuitenkaan hylännyt. Sen vaikutus nimittäin näkyy hänen taide-, kirjallisuus- ja kulttuurihistoriallisissa tutkimuksissa metodisena selitystapana, jota voisi nimittää *humanistiseksi naturalismiksi*⁴. Humanistinen na-

1 Vuonna 1894 julkaistu Ernst Grossen *Die Anfänge der Kunst* muistuttaa otsikkonsa lisäksi temaattisestikin eräiltä osin Hirnin *Origins of Art* -teosta. Hirn tunsii Grossen teoksen ja myös hyödynsi sitä jonkin verran. Mutta vaikka Grossekin viittaa Darwiniin, heidän välillään on selvä ero. Hirn kytkee taiteen synnyn laajemmin ihmislajin kehitykseen eli yhdistää biologisen ja kulttuurisen näkökulman, kun taas Grossen näkökulma on kapeammin kulttuurihistoriallinen, tarkemmin sanottuna taidehistoriallinen. Näkökulmaero tulee hyvin esille Grossen kirjoittamassa arviossa Hirnin teoksesta *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* -aikakauslehdessä (1902). Grosse toteaa, että Hirnin teos on kiinnostava biologian ja sosiologian kannalta mutta ei oikeastaan taiteentutkimuksen (*Kunstwissenschaft*) kannalta.

2 *The Origins of Art* -teoksen vastaanotosta, erityisesti ulkomailla, ks. Rantavaara 1977, 143–153.

3 Jos haluttaisiin pohtia mahdollisten eroavuuksien painoarvoa englanninkielisen *Origins of Art* -teoksen ja ruotsinkielisen *Konstens ursprung* -teoksen välillä, niin suurempi painoarvo olisi annettava ruotsinkieliselle versiolle, koska 1) se on kirjoitettu Hirnin äidinkielellä, ja 2), koska se on myöhempi versio. Mainittakoon, että lukujen numerointia ruotsinkielisessä versiossa on vähennetty yhdellä.

4 Humanistista naturalismia voisi luonnehtia seuraavanlaiseksi säästäväisyysperiaatteeksi: Millekään ihmisen kokemuspäiriin kuuluvalle ilmiölle ei tarvitse esittää ”ylikuonnollista” selitystä, jos luonnollinen selitys tai useampikin on tarjolla. ”Ylikuonnollista” selitystä ei tarvitse ehdottaa edes silloin kun luonnollista selitystä ei

turalismi palauttaa ihmisten korkealentoisetkin tavoitteet, ideaalit ja uskomukset viime kädessä ihmisen biologiseen luontoon, arkiin tarpeisiin, käytäntöihin ja historiallisiin lähtökohtiin. Hirnin tutkimuksissa tällainen selitystapa tulee esille varsinkin silloin kun hän tarkastelee uskonnollisia käsityksiä ja tapoja. *Det heliga skrinet / The Sacred Shrine* –teos tarjoaa aiheesta valaisevan esimerkin.

Pyhä lipas

Katolisen kirkon taidekulttuuria käsittelevässä *Det heliga skrinet / The Sacred Shrine* –teoksessa Hirn palauttaa katolisen kirkon pyhänjäännöspalvonnan ikivanhoihin myyttisiin ja maagisiin uskomuksiin.

Pyhänjäännösten voimaa koskevat kansanomaisen taikauskoiset käsitykset, jotka kirkkoisien toimesta oli nostettu esille ja oikeutettu teoreettisesti, ovat pohjimmiltaan yhtä materialistisia kuin primitiivinen magia. Kaikilla pyhänjäännöspalvonnan muodoilla on täsmällinen vastineensa magian järjestelmässä. (*The Sacred Shrine*, 39.)

Keskiajalla maagisiin käytäntöihin perustuen esimerkiksi Kristuksen (uskotun) ristin naulojen vaikutusvoimaa monistettiin asettamalla aidoksi uskotun naulan viereen toinen naula; myös Kristuksen aidoksi uskottujen orjantappurakruunun piikkien vaikutusvoimaa monistettiin vastaavaan tapaan (*The Sacred Shrine*, 45). Nämä ovat esimerkkejä ikivanhasta uskosta kosketusmagiaan.

Maagisten käytäntöjen perustuksena toimivat erinäiset myyttiset uskomukset. Hirn tähdentää, että esimerkiksi katolilaisille tärkeä monimuotoinen Maria/Madonna-kultti perustuu myyttiseen ja samalla taiteelliseen mielikuvitukseen, sillä Uuden testamentin kirjoituksissa Marialla on kovin vaatimaton asema (*The*

ole heti tarjolla; selitys voi löytyä myöhemmin.

Sacred Shrine, 175–183). Erityisesti keskiajalla Marian arvostus ja suoranainen palvonta kasvoivat valtavasti ja innoittivat taiteellista mielikuvitusta. Hirnin mukaan tutkimusaiheena Marian vaikutus katoliseen esteettiseen elämään ja tuotantoon on laaja kuin valtameri (*The Sacred Shrine*, 194)¹. Valtameren laajuisen haasteen tuloksena syntyi *The Sacred Shrine*, jonka 574 sivusta Mariaa koskellelle osuudelle on omistettu n. 300 sivua. – Aiheena Maria-kultti tuo väistämättä mieleen keskiajan, jolloin köyhän kansan arkiselle harmaudelle ja kurjuudelle toi lohtua uskonnollisen elämän esteettinen loisto katedraaleineen, liturgioineen ja lauluineen. Hirn tosin on sillä kannalla, että kyse ei ole pelkästään historiallisesta keskiajasta, sillä ”Katolinen kirkko on 1900-luvulle säilynyt keskiaika” (Hirn, *The Sacred Shrine*, xi).

Uuden testamentin kirjoitusten pohjalta voisi päätellä, että katolisen (samoin kuin ortodoksisenkin) kirkon esteettinen loisto on syntynyt historian myötä ja että kirkon alkuperäisenä perustuksena on ollut yksinkertainen kristillinen elämäntapa, johon ei erityisemmin sisältynyt näkyväistä esteettistä loistoa (vrt. *Apostolien teot*). Tästä näkökulmasta katsottuna voitaisiin katolisen opin ja esteettisen näyttävyuden suhdetta selittää siten, että ensin oli oppi (teologia) vailla turhia koristuksia ja että vasta myöhemmin mukaan tulivat pyhät esineet, kuvat ja liturgiat, jotka antoivat opille esteettistä loistoa. Kahden opillisen kokonaisuuden – messupalveluksen ja Madonna-kultin – osalta *The Sacred Shrine* -teoksen valtava tutkimusaineisto osoittaa kuitenkin päinvastaiseen suuntaan: messupalvelusta ja Madonna-kulttia perustelevat katolisen kirkon teologiset kehitelmät (*theological constructions*) ovat perustuksiaan myöten esteettisiä. (*The Sacred Shrine*, 477.) Madonna-kuvat ja

1 Hirn (*Sacred Shrine*, 470 ; *Esteettinen elämä* [3.p. 1949], 194) viittaa vanhaan sanaleikkiin, joka yhdistää latinankielisen Raamatun (*Genesis* 1:10) luomiskertomuksen Maria-nimeen: ”congregationesque aquarum appelavit [sic] maria”. Kommentaari puolestaan jatkaa: ”congregationes gratiarum appellatur [sic] Maria”. Latinan kielien *maria* on termin *mare* (meri) monikko nominatiivissa ja akkusatiivissa. *Esteettinen elämä* -teoksessa verbi *appello* on kirjoitettu kahdella l-kirjaimella. Toisaalta verbin toinen esiintymä on siinä aktiivissa – *appellavit* – mikä vaikuttaa muistivirheeltä.

hauta-arkkuun viittaava alttari ovat tulleet käyttöön ja pysyneet käytössä vuosisadasta toiseen sen ansiosta, että niillä on aina ollut esteettinen vaikutus yleisöön. On vain huomioitava, että pyhi- en kuvien ja esineiden vaikutusta ei uskovien piirissä ole pidetty esteettisenä vaan syntejä ja vaivoja parantavana ihmevaikutukse- na. Se, mikä yhdelle (uskovalle) on kokemus ihmeen parantavas- ta voimasta, on toiselle (taiteenharrastajalle) esteettistä kokemista. Tähän tapaan Hirn palauttaa uskonnollisen kokemisen esteettisen kokemisen piiriin, mikä puolestaan on liitoksissa ihmisen käytän- nöllisiin tarpeisiin.¹ Tämä selitystapa vastaa *Origins of Art* -teoksen esittämää käsitystä taiteellisen toiminnan ja esteettisen elämän yh- teydestä ihmisen käytännön tarpeisiin.

Mikään yllätys ei ole, että katolisen kirkon kannattajat pitivät Hirnin *The Sacred Shrine* -teosta hyökkäyksenä katolista oppia vastaan.² Agnostikko-esteetikko Hirnin teoksen sanoman voi kai ymmärtää ideologiseksi kritiikiksikin, mutta silti on huomattava, että hän suhtautui syvän myötätuntoisesti ihmisten uskonnollisiin käsityksiin. Myötäelävä suhtautuminen uskomuksiin, joita ei kerta kaikkiaan voi omaksua, ilmentää Hirnin aitoa humanismia. Mutta miten humanistinen eetos voidaan yhdistää darwinilaiseen evo- luutioteoriaan, jonka mukaan elämä on alituista taistelua elintilas- ta, resurssista ja lisääntymismahdollisuuksista? *Origins of Art* -teos vastaa tähän kysymykseen epäsuorasti. Sen aiheena ovat taiteen ja esteettisen elämän synty, ja siksi kysymys humanismista – kysymys ihmisen ihmisyydestä – on siinä esillä enimmäkseen epäsuorasti. Käsillä olevassa *Taide ja esteettinen tarkastelutapa* -teoksessaan Hirn kertauksen ohella selvittää käsitystään siitä, miten taide ja esteet- tiset arvot ovat edistäneet ihmiselämän kehitystä.

1 Aarne Kinnusen käsitys esteettisen, mystisen, uskonnollisen ja todellisuuskokemuk- sen yhteenkuuluvuudesta muistuttaa tässä suhteessa Hirnin käsitystä. Ks. Kinnunen (1969/1990), 108.

2 Rantavaara 1977, 210–211.

Evoluutio-oppi, estetiikka ja humanismi

Origins of Art -teoksen keskeinen ajatus on, että taiteelliset taidot ja niihin liittyvä esteettinen arvostelukyky ovat kehittyneet tunneilmaisutarpeesta sekä käytännöllistä hyötyä palvelevista taidoista. *Esteettinen elämä* sekä *Taide ja esteettinen tarkastelutapa* -teoksissaan Hirn erityisesti tähdentää, että kun käytännöllinen taito muuttuu luonteeltaan esteettiseksi, se ei pelkästään tuota kauniita teoksia vaan samalla se myös muokkaa tekijäänsä. Ihminen alkaa arvostaa sellaistaakin kauneutta, josta hänelle ei ole välitöntä hyötyä. Taide siis vaikuttaa ihmisen kognitiiviseen kehittymiseen. Hirn esittää rohkean väitteen:

Lajin kehityksestä ei siksi voida löytää ratkaisevampaa hetkeä kuin se, jolloin villi-ihminen sai ensimmäistä kertaa avattua aistinsa esteettisille vaikutelmille tai toisin sanoin sanottuna, kun taideteos ensimmäistä kertaa astui hänen elämäänsä. (*Taide ja esteettinen tarkastelutapa*, 26; vrt. *Esteettinen elämä* [3. p. 1949], 39.)

Hirn siis katsoo, että taiteen ja esteettisen tarkastelutavan synty ovat olleet ratkaisevan tärkeä evolutiivinen askel ihmisen ihmistymisessä.

Eettisen tarkastelutavan tapaan esteettinen tarkastelutapa eroaa hyötyä tavoittelevista tarkastelutavoista ratkaisevasti siinä, että kohteissa havaitut ja koetut esteettiset piirteet – kauneus, rytmisyys, säännönmukaisuus, tasapainoisuus jne. – eivät kuulu yksityisomistuksen piiriin samalla tavalla kuin kohteiden käyttöarvo. Kauniin ruukun omistaja omistaa yksinoikeudella ruukun käyttöarvon samoin kuin sen rahallisen vaihtoarvon, mutta ruukun kauneudesta voivat nauttia nekin, joilla ei ole siihen mitään omistussuhdetta. Voidaan sanoa, että kohteen esteettinen arvo on rajattomasti jaettavissa oleva ei-aineellinen arvo. Taide ja esteettiset ominaisuudet tuottavat ihmisille sellaista iloa ja mielihyvää, jota ei tarvitse riis-

tää keneltäkään toiselta ihmiseltä. Hirnin sanoin: ”Kauniin ornamentin tai kauniin säkeen äärellä kokemamme nautinto ei ole ryöstetty keneltäkään eikä sitä tarvitse puolustaa ketään vastaan.” (*Taide ja esteettinen tarkastelutapa*, s. 26; vrt. *Esteettinen elämä* [3. p. 1949], 39). Tässä mielessä taide ja esteettiset arvot ovat ihmisten välistä yhteisyyttä ja rauhaa rakentavia arvoja ja siksi voidaan ottaa vakavasti Hirnin ajatus, että niillä on ollut evolutiivistakin merkitystä. Mutta eri asia on, voidaanko milloinkaan ratkaista tarkasti, missä ihmisen kehitysvaiheessa esteettinen tarkastelutapa on valikoitunut jonkin ihmispopulaation perinteenä eteenpäin jaettavaksi taidoksi. Luonteeltaan varovaisena tutkijana Hirn pidättyy spekulatioista tämän asian osalta (emp.; vrt. *Esteettinen elämä* [3. p. 1949], 39).

Hirnin metodinen varovaisuus on hyvin perusteltua, koska empiirisyydestään huolimatta evoluutioteorian ongelma on yksittäisten väitteiden empiirinen todentaminen.¹ Kuinka voitaisiin empiirisesti todentaa, että jonain tiettyinä esihistoriallisena ajankohtana jossain tietyssä paikassa – tai vaikkapa useammassakin – olisi syntynyt taiteellista toimintaa ja että siitä lähtien sillä olisi ollut ratkaisevan tärkeä vaikutus ihmisen myöhempään kehitykseen? Psykologisilla laboratoriotutkimuksilla ja etnologisilla kenttätutkimuksilla voidaan testata, mitä tapahtuu, kun ihminen joutuu kanssakäymiseen taiteen kanssa. Tuloksia voidaan vielä projisoida taaksepäin historiassa ja katsoa, tarjoavatko paleontologinen ja arkeologinen todistusaineisto mitään tukeaa havainnoille.² Mutta mitä kauemmas taaksepäin ajassa edetään, sitä spekulatiivisemmiksi pohdinnat käyvät. Ongelmaa voitaisiin valaista vaikkapa Hirnin käsityksellä, että rytmi on yksinkertaisinta ja samalla

1 Popper (2002, 194–210) katsoo, että empiirisen testattavuuden puutteesta johtuen darwinismia ei voi pitää aitona tieteellisenä teoriana. Sen sijaan se on metafyyminen tutkimusohjelma, jonka puitteissa sitten voidaan muotoilla spesifimpiä tieteellisiä teorioita. Vrt. myös Weiner 1997; erit. s. 103.

2 Mayr (2004, 94–95) käyttää tällaisesta tarkastelutavasta nimikettä *the method of historical narratives* ja katsoo, että sen käyttö on välttämätöntä tarkasteltaessa asioita menneisyyden näkökulmasta.

alkuperäisintä taidetta (ks. ed. s. 91–93). Voidaan kuitenkin kysyä, mihin sitten rytmitaju perustuu. Platonin filosofiasta periytyy seuraavanlainen vastaus:

Ainoastaan ihmisille kehittyi ruumiinliikkeitä ja äänenkäyttöä koskeva järjestyksen taju, mikään muu olento ei pääse siihen asti. Liikkeisiin sisältyvän järjestyksen nimi on rytmi, korkeiden ja matalien sävelten sekoittumisesta syntyvää järjestystä sanotaan harmoniaksi, ja näiden molempien yhdistelmää nimitetään kuorotanssiksi. (*Lait* 664e–665a; suom. M. Itkonen-Kaila.)

Kun Platon vetoaa rytmin tajuun, hän vetoaa kykyyn, joka on vahvasti intellektuaalinen. Antiikissa rytmin käsite nimittäin ymmärrettiin matematiikan näkökulmasta, mikä tarkoittaa sitä, että ihmisellä täytyy olla jonkinlainen laskemisen taito, jotta hän voi ymmärtää rytmiä.¹ Leibniz puolestaan eräässä kirjeessään huomautti, että laskemisen ei tarvitse olla tietoista: “Musiikki on pii-levää aritmeettista toimintaa, jossa sielu ei tiedosta laskemistaan.”² Riippumatta siitä, miten suhtaudutaan Platonin ja Leibnizin käsityksiin musiikista, voitaisiin ajatella, että rytmin taju todellakin ilmentää ihmisen matemaattisia kykyjä, mistä puolestaan seuraa kehityksen näkökulmasta, että matemaattinen kyky edeltää tai on vähintäänkin yhtä varhainen evolutiivinen saavutus kuin rytmille perustuva taide. Matemaattisesta laskemiskyvystä puolestaan voidaan sanoa, että se on melkoisen kehittynyt intellektuaalinen kyky. Tällä perusteella voitaisiin kysyä, eikö taiteelle löydy mitään perustaa, joka olisi alkeellisempi kuin laskemisen kyvyllä perustuva rytmi? Tähän voitaisiin ehdottaa vastaukseksi vaikkapa jäljittelyä, mimesistä: taiteellinen toiminta syntyy sitä itseään perustavam-

1 Rytmiiän ja matemaattisten lukukäsitteiden antiikista periytyvä yhteys ilmenee jo tutuissa runomittojen nimityksissä kuten pentametri (*pente* = viisi) ja heksametri (*heks* = kuusi).

2 Leibnizin kirje (nro 2) Christian Goldbachille. *Opera omnia* III, 437. Vrt. Baumgarten, *Aesthetica* § 54.

masta jäljittelevästä käyttäytymisestä.¹

Rytmin tapaan myös jäljittelyyn kiinnitettiin huomiota jo antiikin kaudella. Huomattiin myös, että jäljittely, mimesis, ei ole vain ihmislajille kuuluva kyky vaan että sitä esiintyy myös muilla eläinlajeilla. Mutta kuten Aristoteles huomioi, ihminen on eläinlajeista jäljittelevin: ”jäljittely on ihmisille luontaista lapsuudesta lähtien, ja he eroavatkin muista eläimistä siinä, että ovat kaikkein jäljittelevimpiä”² (*Runousoppi* 1448b5–7; suom. O. Kuisma). Tätä luonnonfilosofisesta lähtökohdasta käsin Aristoteles selittää, kuinka tragedia oli kehittynyt silloiseen muotoonsa varsinkin Aiskhyloksen ja Sofokleen draamoissa. Myöhempi mimesiksen selitysvaimaan uskova evoluutioteoreetikko puolestaan olisi voinut lisätä, että kaikki taiteellinen toiminta on saanut alkunsa jäljittelevästä käyttäytymisestä. Jäljittelyyn kykenevät eläimetkin, mutta vain ihmislaji kykenee jäljittelemään siten, että jäljittely on tietoista yleisöä varten toteutettua esittämistä (tanssi, draama) ja yhdennäköiseksi tekemistä (kuvataiteet).

Itse asiassa jäljittelyn käsitteellä on Hirnin teoriassa merkittävä rooli, esimerkiksi aiemmin (s. 92–94) puheena olleen sisäisen jäljittelyn muodossa samoin kuin silloin kun hän vetoaa samankaltaisuusmagiaan selittäessään taiteen funktioita (*Origins of Art*, 43–44; vrt. myös *The Sacred Shrine*, 45). Mutta siltikään Hirn ei hyväksy sellaista käsitystä, joka tekee jäljittelystä kaikkein perustavimman taidetta selittävän periaatteen, sillä ”kaikissa muodoissaan taide pyrkii johonkin suurempaan kuin pelkkään samankaltaisuuteen” (Hirn, *Origins of Art*, 24.) Tarkasti ajatellen tämä Hirnin huomautus ei kumoa ajatusta, että taide voisi syntyä jäljittelystä³,

1 Vrt. J. Zlatev, T. Persson & P. Gärdenfors (2005): *Bodily mimesis as “the missing link” in human cognitive evolution*. Vaikka Zlatev ym. eivät tässä tutkimuksessaan tutki taiteen syntyä vaan viestinnällisten ja kognitiivisten kykyjen kehittymistä, tarjoaa se valaisevan katsauksen siihen, miten jäljittelevä kyky voi kehittyä eläinkunnan tasolta tietoisin ihmisen tasolle.

2 Nykyaikaisen version samasta käsityksestä löytää esim. teoksesta Harris 2000, 204–205.

3 Hirnin huomautuksessa on se puute, että ”pelkkään” samankaltaisuuteen tai jäljit-

mutta se ei tässä ole olennaista. Olennaista on se, että Hirn ei suo jäljittelyn periaatteelle kaikkein perustavinta asemaa taiteen synnyn selittämisessä. Se kuuluu rytmille, joka tekee järjestymätömästä tunteen purkamisesta järjestynyttä tunteen ilmaisu.

Rytmin ja jäljittelyn ensisijaisuutta koskeva spekulatio havainnollistaa evoluutioteorian erästä ongelma-aluetta:¹ yleisellä tasolla evoluutioteoria selittää luontevasti taiteen ja esteettisen tarkastelutavan kehittymistä mutta yksityiskohtien tasolla todistaminen jää mahdollisten ja parhaassa tapauksessa todennäköisten kehityskulkujen rekonstruoinniksi. Varsinkin Hirnin teoksen mukaiset kysymykset ”alkuperistä” (*origins*) ovat hankalia, jos vaaditaan absoluuttista tarkkuutta vaikkapa kysymykseen, missä paikassa, missä muodossa ja milloin esteettisiä arvoja suosiva elämäntapa on syntynyt ja osoittanut soveltuvuutensa kamppailussa olemassaolon resursseista väkivallan, aseiden ja sotimisen rinnalla. Täsmällistä vastausta ei nykytiedon valossa voida antaa, mutta tuntuu luontevalta ajatella, että primitiivisessä yhteisössä taiteet ja narratiiviset harrastukset kohottivat pikkuhiljaa arvostustaan varsinkin palvellessaan niitä, joiden käsissä olivat valta, voima ja aseet. Tällöin poliittiset ja uskonnolliset johtajat kuvattiin sankareiksi ja heidän tappamansa vastustajat vihollisiksi, joiden kuolemasta ei ollut muuta kuin ilon, kunnian ja hurskastelun aihetta. Hallitsijan toimittamaa teloitusta kuvaava kuuluisa Narmerin paletti muinaisen Egyptin ajalta kuvastaa tällaista asennoitumista. Vastaavia tapauksia löytyy myös Vanhan testamentin kertomuksista; esimerkiksi kertomuksesta, jossa profeetta Elia tappaa 450 vieraan uskonnon profeettaa (1. *Kun.* 18:21–40). Tämä Vanhan testamentin

televyyteen pyrkiminen on saattanut olla se askel ihmisen esihistoriassa, josta sitten on edetty pyrkimään ”johonkin suurempaan” eli esteettisiin arvoihin. Pelkän jäljittelevyyden ja ”jonkin suuremman” välinen ero ei ole kategorinen vaan aste-ero.

- 1 Myös laulullista kommunikaatiota voitaisiin ehdottaa taiteen esiateeksi. Vrt. Leisiö 2010. Laulamista voidaan pitää hyvin primitiivisenä kommunikaation muotona perusteella, että sitä esiintyy myös eläinkunnassa, kuten linnuilla, gibbon-apinoilla ja valailla. Tosin aina voidaan kysyä, *laulavatko* eläimet samassa mielessä kuin ihmiset.

kertomus ei ole tarkoitettu herättämään lukijoissa minkäänlaista ymmärtämystä eikä myötätuntoa näitä surmattuja vierasuskoisia kohtaan (vrt. myös 2. *Moos.* 15:1–5; 2. *Moos.* 32:25–29; 3. *Moos.* 24:13–23 ym.). Ja vaikka joissakin kriittisissä lukijoissa Eliaan teko herättääkin hirvitystä ja toisaalta sääliä joukkomurhan uhreja kohtaan, sellaiset tunnepohjaiset kokemukset eivät mitä ilmeisimmin vastaa kertomuksen intentiota.

Mutta jos Hirnin tapaan uskotaan taiteen ja esteettisten arvojen inhimillistävään vaikutukseen, niin silloin voidaan ajatella, että taiteet ovat omalta osaltaan auttaneet ihmistä näkemään ihmisiksi muutkin kuin vain oman itsensä sekä oman heimonsa ja kansansa jäsenet. Tällainen piirre on nähtävissä jo länsimaisen historian varhaisimmassa säilyneessä kirjallisessa taideteoksessa – Homerosen nimissä kulkevassa *Iliassa*. *Iliaan* kehyksenä on akhajien sota troijalaisia vastaan, mutta se ei ole lähimainkaan pelkkää sotakuvausta eikä mustavalkoista yhden osapuolen ylistystä ja toisen lokaamista. Vaikka Homeros kuvaakin tapahtumia ennen kaikkea akhajien näkökulmasta, heidän vihollisensa troijalaiset eivät ole vailla inhimillisiä piirteitä. Esimerkeistä käyvät kuvaukset vaikkapa siitä, kuinka troijalaissankari Hektor jättää jäähyväiset omalle lapselleen ja vaimolleen (*Ilias* 6.390–502) ja siitä kuinka Hektorin isä Priamos käy anomassa Akhilleukselta poikansa ruumista (*Ilias* 24.468–601). Roomalaisajalla Vergiliuksen (*Aeneis* 4. kirja) kertoma Aeneaan ja Didon onneton rakkaustarina etenee vieläkin syvemmälle inhimillisen tunne-elämän syvyyksiin. Nämä kuvaukset ovat yleisesti herättäneet inhimillistä myötätuntoa ja ymmärrystä lukijoiden kansallisuudesta, uskonnosta tai sukupuolesta riippumatta. Sama pätee lukemattomiin myöhempiin kirjallisiin teoksiin ja tietenkin myös muiden taiteenalojen tuotteisiin. Taideteokset ovat auttaneet ymmärtämään sitä asiointilaa, että kaikki ihmiset ovat ihmisiä ja ihmisyydessään yhtä arvokkaita.¹ Tässä mielessä

1 Teoksessaan *Mitä on taide?* Leo Tolstoi asetti taiteen tehtäväksi nimenomaan sen, että se loisi yhteyttä ihmisten välille. Mutta toisaalta Tolstoi oli sillä kannalla, että tässä tehtävässä länsimainen taide oli pääasiassa epäonnistunut.

Hirnin ajatus taiteen vaikutuksesta ihmislajin kehitykseen on kaikesta humanistisesta optimismista huomionarvoinen.

Oman aikansa esimerkkinä – ja tärkeänä esimerkkinä siinä mielessä, että yleisö koostui Lontoon akateemisesta maailmasta – Hirn kertoo eräästä kehitysprosessista kotimaansa Suomen teatterielämässä: 1900-luvun alkupuolella sosiaalidemokraattinen liike valjasti teatterin ”luokkataistelun” palvelukseen¹, mutta kävi kuitenkin niin, että taiteen voimasta ”taisteluorganisaatiot” muuttuivat ”taidelaitoksiksi” (s. 42).² Hirn nimittää tällaista kehitysprosessia ”muuntumisihmeeksi” (s. 42). Muuntumisihmeessä yhteiskuntaluokkien välisiä ristiriitoja lietsova poliittinen agitatio muuttuu rauhanomaisia esteettisiä arvoja rakentavaksi taiteeksi. Tällaisessa humanistisessa näkemyksessään Hirn lähentyy jopa saksalaisen romantiikan ajattelutapoja (vrt. s. 67–68), vaikka hän muuten suhtautuukin kriittisesti spekulatiivisiin estetiikan järjestelmiin.

Hirnin optimismia ei tee tyhjäksi se, että hänen Lontoon-luentojensa aikaan 1930-luvulla Neuvostoliitossa ja Natsi-Saksassa tehtiin järkyttäviä rikoksia ihmisyyttä vastaan, ja siinä samalla taiteentekijöiltä – sikäli kuin ylipäätään pysyivät hengissä – riistettiin mahdollisuus vapaaseen taiteelliseen ilmaisuun. Nimiä mainitsematta Hirn viittaa näihin valtioihin nimikkeellä ’diktatuurivaltiot’ ja toteaa, että taidetta ja kulttuuria koskevassa järkiajattelussa ”on jätettävä vaille huomiota ne periaatteet, joita sovelletaan nykyajan diktatuurivaltioissa” (ks. s. 11.). Hirn tietenkin tarkoittaa, että totalitarististen diktatuurien taidepolitiikka ei ansaitse huomiota *arvostamisen* merkityksessä; väkivaltaisessa taiteen ja taiteilijoiden tuhoamisessa ei ole mitään arvostettavaa. Totalitaristisissa valtioissa

1 Luokkataistelumielen kohottamisen tärkeyttä työväenteatterien tehtävänä tähdensi esim. S.-K. Kilpi lyhyessä teatteri-arvostelukirjoituksessaan 1933. Kilven teatteripoliittisesta toiminnasta ks. Seppälä 2020, 118–121.

2 Uskaltaa sanoa, että aivan vastaava tapahtui Suomessa myöhemmin 1970–1980-luvuilla, kun taide otti voiton luokkataistelun ja neuvostoimperialismin asiaa palveleista äärivasemmistolaisista taiteilijaryhmistä.

taiteet alistetaan diktaattorien ylistykseen ja vihollisiksi leimattujen epäinhimillistämiseen – olivatpa nämä vihollisiksi leimatut siten kapitalisteja, kommunisteja, kulakkeja, juutalaisia, amerikkalaisia tai ketä hyvänsä. Tätä aikansa pimeää poliittista taustaa vasten Yrjö Hirnin humanistinen eetos Lontoon-luennoissaan näyttäytyy kirkaassa valossa.

Suomenkieliselle lukijakunnalle Hirn sai tilaisuuden tähdentää humanististen arvojen merkitystä, kun häntä hänen yliopistollisen jäähyväisluentonsa jälkeisenä päivänä, 5.12.1937, haastateltiin lyhyesti Helsingin Sanomissa. Kulttuurielämää koskevaan kysymykseen hän vastasi näin:

'Nykyisen kulttuurielämämme keskeisin kysymys' on mielestäni kysymys siitä, onko yksilöllinen, vapaamielinen, suvaitseva, inhimillinen sivistysmuoto väistytvä totaalisen, yhdenmuotoisen joukkokulttuurin eduksi; onko myönnettävä, että absoluuttisen totuuden sijalle asetetaan kansallisesti hyödylliset myytit; onko absoluuttisen oikeuden sijalle asetettava valtiolliset ja kansalliset hyötynäkökohdat; ovatko tahallisesti synnytetty ennakkoluulo asetettava ennakkoluulottomuuden sijaan? Ne valtiot, kansallisuudet ja yksilöt, jotka näihin kysymyksiin vastaavat myönteisesti, tekevät mielestäni itsensä syytäksi rikoksiin, jotka ihmiskunnan sivistykselle ovat verenvuodatuksia vaarallisemmat. (Helsingin Sanomat 5.12.1937.)

Nämä sanat selvästikin viittaavat Natsi-Saksan ja Neuvostoliiton muodostamaan uhkaan ihmisoikeuksia kunnioittavalle eurooppalaiselle sivistykselle. Pari vuotta myöhemmin, viikkoa ennen Neuvostoliiton hyökkäystä Suomeen marraskuun lopulla 1939, Hirn kävi Tukholmassa puhumassa ”itäisen naapurin” muodostamasta välittömästä uhkasta Suomelle¹. Kuten uutiset Ukrainasta helmikuusta 2022 lähtien ovat kertoneet, ”itäisen naapurin” muodostama uhka demokratiaa ja ihmisoikeuksia kunnioittaville

1 Hirn (1964), Suomen vapaus.

naapurivaltioilleen ei ole kadonnut minnekään.

Suomennoksesta

Yrjö Hirn piti luentonsa Lontoossa 1936 englannin kielellä otsikolla *Art and Aesthetic Contemplation*, mutta hän ei toimittanut niitä julkaistavaksi englanniksi vaan seuraavana vuonna (1937) äidinkielellään ruotsiksi: *Konsten och den estetiska betraktelsen*. Tässä julkaistava suomennos perustuu tähän ruotsinkieliseen painettuun teokseen, mutta joissakin yksityiskohdissa painettua ruotsinkielistä tekstiä on verrattu Kansalliskirjaston arkistossa säilytettäviin Hirnin teoskäsikirjoituksiin.¹ Lisäksi ruotsinkielisen tekstin rinnalla on hyödynnetty Kansalliskirjaston arkistossa säilytettävää konekirjoitettua englanninkielistä luentoversiota.² Nämä vertailutekstit ovat toimineet tulkinnan ja kääntämisen apuna sellaisissa yksityiskohdissa, joissa suomentaja on joutunut pohtimaan ratkaisuja erilaisten käännösvaihtoehtojen välillä.

Painetun teoksen alkuperäiseen esitysmuotoon – eli esitelmämuotoon – viittaavat Hirnin käyttämät monipolviset virkkeet, jotka ovat edesauttaneet yleisönsä huomioon ottavan ilmapiirin luomisessa. Puhemuotoon viittaavat myös runsas että-konjunktioiden käyttö sekä melko usein toistuva tapa aloittaa uusi virke ja-konjunktiolla. Useimmissa tapauksissa nämä piirteet on säilytetty suomennoksessa, vaikkeivat ne runsaasti käytettynä edustakaan kaikkein huolitelluinta suomen kieltä. Sisällön osalta alkuperäiseen puhemuotoon viittaa selvästikin se, että Hirn havainnollistaa käsitteisiään lukuisilla taidemaailmasta, varsinkin runoudesta, poi-

1 Kansalliskirjaston arkisto, signum: Coll. 75.21 (käsin kirjoitettu versio); Coll. 75.7 (koneellisesti kirjoitettu versio).

2 Kansalliskirjaston arkisto, signum: Coll. 75.21. Luentoversio löytyy kahtena kappaletena (ensimmäinen luku kolmena), mutta niiden keskinäiset erot ovat lähinnä eroja korrehtuurimerkinnöissä. Tekstistä puuttuu kuitenkin englanninkielinen otsikko *Art and Aesthetic Contemplation*, joka löytyy erikseen painetusta luentoilmoituksesta.

mituilla esimerkeillä. Osa taideteosesimerkeistä on valittu pohjoismaisen kulttuurin piiristä, mikä englantilaisen yleisön kannalta lienee lisännyt esitelmien eksoottisuuden vaikutelmaa ja, kenties, kiinnostavuuttakin. Vastaavasti Hirn ei juurikaan käy yksityiskohhtiin syventyvää keskustelua estetiikan teoreetikoiden kanssa.

Esteettinen elämä -teoksensa kolmannen painoksen esipuheessa (1949, 5) Hirn viittaa *Konsten och den estetiska betraktelsen* -teokseensa sulkeiden sisällä suomenkielisellä otsikolla *Taide ja esteettinen suhtautuminen*. Samaa otsikkoa käytetään myös lyhyessä suomennoskatkelmassa, joka on julkaistu sarjassa *Suomen kirjallisuuden antologia IV* (1968), 140–146. Otsikossa käytetty ilmaisu ”esteettinen suhtautuminen” ansaitsee hieman huomiota. – 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa estetiikassa ilmaisu ’esteettinen suhtautuminen’ oli yleisessä käytössä ja merkitsi samaa kuin myöhemmin yleistynyt ilmaisu ’esteettinen asenne’. Periaatteessa termiä ’suhtautuminen’ (tai ’asenne’) voitaisiin Hirnin omiin sanoihin vedoten käyttää nykyaikaisessakin suomennoksessa, mutta toisaalta se ei täsmällisesti vastaa ruotsinkielistä termiä *betraktelse*. *Betraktelse*, tarkastelu, ei tarkoita samaa kuin suhtautuminen tai asennoituminen. Tätä eroa tähdentää Lontoon-luentojen englanninkielisessä otsikossa käytetty termi *contemplation*. Kontemplaatio, *contemplation*, kuulostaa juhlalliselta, mutta se tuo hyvin esille ajatuksen, että taiteen ja luonnon esteettisten piirteiden huomioimisessa kyse on – tai pitäisi mielellään olla – kohteen keskittyneestä tarkastelusta. Termi ’suhtautuminen’ (tai ’asenne’) ei oikein tavoita käsitteen ’kontemplaatio’ keskittyneeseen syventymiseen liittyvää merkitysulottuvuutta. Ehkei sitä tavoita edes yleiskielinen *betraktelse*, tarkastelu, mutta Hirnin tapauksessa *betraktelse*, tarkastelu, tarkoittaa ennen kaikkea syventynyttä esteettisten ilmiöiden tarkastelua. Suomennoksen otsikossa termiä ’tarkastelu’ on täydennetty substantiiviattribuutilla ’tapa’, jotta kävisi ilmi, että Hirn esittelee käsityksiään esteettisestä tarkastelusta yleisessä mielessä. Myös *betraktelse*-termin vastapoolina esiintyvän termin *alstring* kääntämisessä on omat haasteensa (esimerkiksi luvun 2 otsikossa). *Alstring*

voi tarkoittaa yleisemmin 'tuottamista' ja erityisemmin 'luomista'. Tässä suomennoksessa sen vastineena on toisinaan käytetty termiä 'luomistoiminta', joka yhtäältä viittaa luovuuteen ja toisaalta tarpeiden määrittämiin toimintavalmiuksiin.

Edellä mainitussa viittauksessaan Hirn kertoo *Konsten och den estetiska betraktelsen* -teoksen suhteesta reilut parikymmentä vuotta aiemmin julkaistuun *Esteettinen elämä* -teokseen seuraavasti:

Mainittakoon tässä kuitenkin, että osa Esteettisen elämän aineksista sisältyy uudelleen muokattuna v. 1937 julkaisemaani teokseen Konsten och den estetiska betraktelsen ('Taide ja esteettinen suhtautuminen'), joka käsittää kolme Lontoon yliopistossa toukokuussa 1936 pitämäni luentoja. Kolmas näistä esitelmistä käsittelee kysymyksiä, joita ei kosketella Esteettisessä elämässä. (Esteettinen elämä [3. p. 1949], s. 5.)

Hätäisesti luettuna tästä voisi päätellä, että kolmeen päälukuun jakautuvasta *Taide ja esteettinen tarkastelutapa* -teoksesta kaksikolmasosaa kertaa *Esteettinen elämä* -teosta, joka puolestaan teoreettiselta osaltaan (luvut I–V) kertaa *Origins of Art (Konstens ursprung)* -teoksen ajatuksia. Aivan näin yksinkertainen tämä teosten välinen suhde ei kuitenkaan ole. Käsillä olevassa *Taide ja esteettinen tarkastelutapa* -teoksessa Hirn kertoo suhteesta tarkemmin:

Teoksista *Konstens ursprung* ja *Det estetiska livet* peräisin olevista yksittäisistä lainoista huolimatta tätä kirjaa voidaan pitää sekä tarkoitukseltaan että sisällöltään itsenäisenä teoksena. (s. 5)

Tämä tarkoituksen ja sisällön itsenäisyys tarkoittaa ennen kaikkea tietynlaista näkökulmaa taiteeseen ja esteettisiin ilmiöihin. *Origins of Art* selvittää taiteen evolutiivista ja historiallista alkuperää, *Esteettinen elämä* (luvuissa VI–X) lisää tähän kuvauksen esteettisestä ilmiömaailmasta, ja *Taide ja esteettinen tarkastelutapa* puolestaan tarkentaa Hirnin käsitystä taiteen ja esteettisen tarkastelutavan mer-

kityksestä ihmiselämälle.

Muodollisesti katsoen *Konsten och den estetiska betraktelsen* -teokseen sisältyy eräs valitettava puute: Hirn hyödyntää suurta määrää kirjallisia lähteitä, mutta ei ilmoita niiden lähdetietoja. Viitteet ja lähdeluettelo puuttuvat teoksesta kokonaan. Niitä ei löydy myöskään teoksen ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta eikä konekirjoitetusta englanninkielisestä luentoversiosta. Käsillä olevaan suomennokseen *Taide ja esteettinen tarkastelutapa* viitteet ja lähdeluettelo on kuitenkin lisätty suomentajan toimesta. Eräissä tapauksissa viitteet sisältävät myös suomentajan lisäämiä selvennyksiä. Lähteiden jäljittämiseksi ovat auttaneet Hirnin muut teokset, ennen kaikkea *Origins of Art* ja *Esteettinen elämä*, joista löytyviä paralleelikohtia on eräissä tapauksissa annettu viitteissä. Lähdetiedot on annettu niissä tapauksissa, joissa Hirn siteeraten tai referoiden viittaa johonkin yksilöitävissä olevaan lähteeseen.

Yrjö Hirnistä lisää

Kattavan tutkimuksen Yrjö Hirnin elämästä ja kirjallisesta tuotannosta tarjoaa Irma Rantavaaran kirjoittama kaksiosainen biografia *Yrjö Hirn I 1870–1910* ja *Yrjö Hirn II 1910–1952* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava 1977 ja 1979). Tämän ohella tuoreemmista (2000-luku) julkaisuista voidaan mainita seuraavat:

Haapala, Arto (2002). Yrjö Hirnin taidefilosofia ja estetiikka. Teoksessa O. Kuisma, toim., *Suomalainen estetiikka 1900-luvulla*, 32–56.

Kuisma, Oiva (2006). *The History of Finnish Aesthetics from the Late 18th Century to the Early 20th Century*, 133–150.

Lindén, Jan-Ivar (2010). *Sinnliga frågor om och kring Yrjö Hirns verk*.

Riikonen, H. K. (2010). Yrjö Hirn som kulturhistoriker. En introduktion. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 85, 155–178.

Lähdeluettelo

Suomennoksen viitteet sekä johdantokirjoitus

Julkaisemattomat lähteet

- Hirn, Yrjö. *Konsten och den estetiska betraktelsen*. Tre föreläsningar i engelsk översättning. Kansalliskirjaston arkisto, signum: Coll. 75.21. Konekirjoite.
- Hirn, Yrjö. *Konsten och den estetiska betraktelsen*. Kansalliskirjaston arkisto, signum: Coll. 75.21. Käsikirjoitus.
- Hirn, Yrjö. *Konsten och den estetiska betraktelsen*. Kansalliskirjaston arkisto, signum: Coll. 75.7. Konekirjoite.

Julkaistut lähteet

- Aristoteles. [Aristotle.] *De Arte poetica liber*. Toim. R. Kassel. Oxford: Oxford University Press 1965.
- Batteux, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Nouvelle edition. Paris: Durand 1747. (1. p. 1746.)
- Batteux, Charles. Kaunotaitoja yhdistävästä periaatteesta. Suom. Antti Nylén teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen, toim., *Estetiikan klassikot Platonista Tölstoihin*, 251–253. Helsinki: Gaudeamus 2009.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Ästhetik I–II*. Herausgegeben von Dagmar Mirbach. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2007.
- Björklund, Mats. *Evoluutiobiologia*. Suom. Iris Kalliola. Helsinki: Gaudeamus 2009.
- Danto, Arthur C. *Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1981.
- Darwin, Charles. *Beaglen matka*. Suom. Pertti Ranta. Helsinki: Edita 2008.
- Darwin, Charles. *Lajien synty luonnollisen valinnan kautta eli luonnon suosimien rotujen säilyminen olemassaolon taistelussa*. Suom. Pertti Ranta. Tampere: Vastapaino 2009.

- Darwin, Charles. *Tunteiden ilmaisu ihmisissä ja eläimissä*. Suom. Anto Leikola. Helsinki: Terra Cognita 2009.
- Darwin, Charles. *Ihmisen polveutuminen ja sukupuolivalinta*. Suom. Anto Leikola. Helsinki: Terra Cognita 2015.
- Davies, Stephen. *The Artful Species: Aesthetics, Art, and Evolution*. Oxford Scholarship Online 2013.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Penguin Group 2005. (1. p. 1934.)
- Dissanayake, Ellen. *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. Seattle and London: University of Washington Press 1996. (1. p. 1992.)
- Dutton, Denis. *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, & Human Evolution*. Oxford: Oxford University Press 2009.
- Freud, Sigmund. *Uni ja isänmurha*. Suom. M. Rutanen. Helsinki: Love kirjat 1995.
- Goethe, Johann Wolfgang von. Saksalaisesta rakennustaiteesta. Suom. M. Luoto. Teoksessa I. Reiners, A. Seppä ja J. Vuorinen toim., *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*, 307–313. Helsinki: Gaudeamus 2009.
- Grosse, Ernst. *Die Anfänge der Kunst*. Freiburg I. B. und Leipzig: Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr 1894.
- Grosse, Ernst. Arvostelu teoksesta Yrjö Hirn, *The Origins of Art. – A Psychological and Sociological Inquiry*. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 27. Band, 434–436. 1902.
- Harris, Judith Rich. *Kasvatuksen myytti*. Suom. J. Heikkilä, T. Holopainen & P. Niinimäki. Helsinki: Art House 2000.
- Helsingin yliopiston opettajat ja virkamiehet 1640–1917 & Opettaja- ja virkamiesluettelo 1918–2000*. <<https://www.helsinki.fi/fi/yliopisto/yliopistomatrikkelit>>.
- Hirn, Sven. Yrjö Hirns litterära verksamhet. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 29, 155–217. Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland 1953.
- Hirn, Yrjö. *Förstudier till en konstfilosofi på psykologisk grundval*. Helsingfors: Helsingfors centraltryckeri 1896.
- Hirn, Yrjö. Skildringar ur pueblofolkens konstlif. *Geografiska Föreningens Tidskrift*: 9 1897, 106–144; 10 1898, 108–131; 13 1901, 194–225, 297–315. (Julkaistu kirjana: Helsingfors: Helsingfors Centraltryckeri 1901.)

- Hirn, Yrjö. *The Origins of Art – A Psychological & Sociological Inquiry*. London: Macmillan and Co. 1900.
- Hirn, Yrjö. *Konstens ursprung. En studie öfver den estetiska värksamhetens psykologiska och sociologiska orsaker*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag 1902.
- Hirn, Yrjö. *Det heliga skrinet. Studier i den katolska kyrkans poesi och konst*. Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag 1909. (Uudempi painos 1987: Vejbystrand: Catholica Förlag.)
- Hirn, Yrjö. *The Sacred Shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*. London: Macmillan and Co., Limited 1912. (Uudempi painos: Boston: Beacon Press 1957; London: Faber and Faber 1958.)
- Hirn, Yrjö. *Konsten och den estetiska betraktelsen*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag 1937. (Uudempi painos 1963: Solna: Holger Schildts Förlag.)
- [Hirn, Yrjö.] ”Nykyisen kulttuurielämämme keskeisin kysymys”. Prof. Yrjö Hirnin haastattelulausunto. Helsingin Sanomat 5.12.1937.
- Hirn, Yrjö. *Goda vildar och ädla rövare i dikt och verklighet*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag 1941.
- Hirn, Yrjö toim. [1943a]. *Karin Hirns minne*. [Ej i bokhandeln.] Helsingfors 1943.
- Hirn, Yrjö [1943b]. Resonerande förteckning över Karin Hirns uppsatser och översättningar. Teoksessa Y. Hirn toim., *Karin Hirns minne*, 7–39. Helsingfors 1943.
- Hirn, Yrjö [1943c]. Konsttolkning – dikttolkning – livstolkning. Teoksessa Y. Hirn toim., *Karin Hirns minne*, 165–170. Helsingfors 1943.
- Hirn, Yrjö. Yksityiskirjastoni. Suom. E. J. Ellilä teoksessa Yrjö A. Jäntti toim., *Suomen sana. Kansalliskirjallisuutemme valiolukemisto* 7, 197–202. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö 1964. (Julkaistu alun perin ruotsiksi 1938.)
- Hirn, Yrjö. Suomen vapaus. Suom. Kristiina Kivivuori teoksessa Yrjö A. Jäntti, toim., *Suomen sana. Kansalliskirjallisuutemme valiolukemisto* 7, 204–206. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö 1964. (Tukholmassa 24.11.1939 pidetty puhe.)
- Hirn, Yrjö. Taide ja esteettinen suhtautuminen. Suom. Gerda Lindgren teoksessa *Suomen kirjallisuuden antologia* IV, 140–146. Helsinki: Otava 1968.
- Hirn, Yrjö. Psykologinen ja sosiologinen taiteentutkimus. Suom. Marko

- Tolvanen. Teoksessa O. Kuisma & H. K. Riikonen toim., *Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun*, 210–221. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2005.
- Homeros. *Ilias*. Suom. O. Manninen, selitykset O. E. Tudeer ja L. O. Th. Tudeer. Werner Söderström Osakeyhtiö: Porvoo 1990, 5. p. (1. p. 1919).
- Hume, David. Maun standardista. Suom. Lauri Mehtonen teoksessa I. Reiners, A. Seppä & J. Vuorinen, toim., *Estetiikan klassikot Platonista Tölstoihin*, 278–293. Helsinki: Gaudeamus 2009.
- Huhtanen, Päivi. *Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1979.
- Kilpi, Sylvi-Kyllikki. Käväisy Kymin työväentalossa uudenvuodenpäivänä. Ja vähän yleisiä mietteitä amatööriteattereista. *Työväen näyttämötaide* 1/1933, 7–8.
- Kinnunen, Aarne. *Esteettisestä elämyksestä*. Helsinki: Yliopistopaino 1990. (1. p. 1969.)
- Krohn, Eino. *Objektivistinen estetiikka. Erikoisesti silmällä pitäen Maximilian Beckin teoriaa*. Helsinki 1935.
- Kuisma, Oiva. *Proclus' Defence of Homer*. Commentationes Humanarum Litterarum 109 1996. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Kuisma, Oiva toim. *Suomalainen estetiikka 1900-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2002.
- Kuisma, Oiva. *Art or Experience. A Study on Plotinus' Aesthetics*. Commentationes Humanarum Litterarum vol. 120. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica 2003.
- Kuisma, Oiva. *The History of Finnish Aesthetics from the Late 18th Century to the Early 20th Century*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica. The History of Learning and Science in Finland 1828–1918 vol. 15c 2006.
- Kuisma, Oiva. Plotinos, romantiikka ja suomalainen estetiikka. Teoksessa Janna Kantola ja Heta Pyrhönen, toim., *Homeroksesta Hesu Hopoon. Antiikin traditioiden vaikutus myöhempään kirjallisuuteen*, 187–202. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2008.
- Kuisma, Oiva. Selitykset Hegelin taiteenfilosofiaan. Teoksessa G. W. F. Hegel, *Taiteenfilosofia*, 148–165. Helsinki: Gaudeamus 2013.
- Kuisma, Oiva & Riikonen, H. K. toim. *Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan*

- avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2005.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. Epistola II ad Christianum Goldbachium [Christian Goldbach]. Teoksessa G. W. Leibniz, *Opera omnia* III, 437–438. Toim. Ludovic Dutens. Genevae: Fratres de Tournes 1768.
- Lindén, Jan-Ivar. *Sinnliga frågor om och kring Yrjö Hirns verk*. Paris: Eithe 2010.
- Leisiö, Timo. Musiikin yhdeksän evoluutiota. *Tieteessä tapahtuu* 1/2010, 3–15.
- Mayr, Ernst. *What Makes Biology Unique? Considerations on the autonomy of a scientific discipline*. Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- Mistler, Jean & Blaudez, Francois & Jacquemin, André. *Épinal et limagerie populaire*. Paris: Librairie Hachette 1961.
- Pitkänen, Risto. Miten evoluutio selittää esteettisiä mieltymyksiä. *Tieteessä tapahtuu* 2/2009, 15–22. <<https://journal.fi/tt/article/view/1788>>.
- Platon. *Lait*. Suom. Marja Itkonen-Kaila, Holger Thesleff, Tuomas Anhava ja A. M. Anttila. (Platon, *Teokset* 6.) Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava 1986.
- Popper, Karl. *Unended Quest. An Intellectual Autobiography*. London: Routledge 2002.
- Prum, Richard O. *The Evolution of Beauty. How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choice Shapes the Animal World – and Us*. New York: Doubleday 2017. (E-kirja.)
- [Raamattu.] *Biblia sacra vulgata*. Editio quinta. Toim. Robert Weber ym. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2007.
- Raamattu. Helsinki: Suomen Kirkon Sisälähetysseura 1992 (2. p.).
- Rantavaara, Irma. *Yrjö Hirn I 1870–1910*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava 1977.
- Rantavaara, Irma. *Yrjö Hirn II 1910–1952*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava 1979.
- Riikonen, H. K. Yrjö Hirn som kulturhistoriker. En introduktion. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 85, 155–178. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2010.
- Ruin, Hans. Jälkisanat *Runouden mystiikkaan*. Teoksessa O. Kuisma & H. K. Riikonen, toim., *Estetiikan syntysanat. Suomalaisen estetiikan avainkirjoituksia valistusajalta 1970-luvun alkuun*, 395–417. Helsinki: Suomalaisen

Kirjallisuuden Seura 2005.

Seppälä, Mikko-Olavi. *Parempi ihminen, parempi maailma. Suomalaisen työväenteatterin päättymätön tarina*. Tampere: Vastapaino 2020.

Suomen kansallismuseon tiedote 17.9.2020. <<https://www.stinfo.fi/tiedote/suomen-kansallismuseo-luovutti-yli-sata-vuotta-kokoelmissaan-olleet-pueblo-intiaanien-esivanhempien-jaanteet-uedelleenhaudattaviksi-mesa-verdeen-coloradoon?publisherId=69818028&releaseId=69889239>>. (4.1.2021.)

Tolstoi, Leo. *Mitä on taide?* Suom. M. Anhava. Vammala: Kustannusosakeyhtiö Taide 2000.

Valste, Juha. *Ihmislajin synty*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2012.

Vergilius. *Aeneis. Aeneaan taru*. Suom. Päivö ja Teivas Oksala. Porvoo: WSOY 1999.

Weiner, Jonathan. *Darwinin linnut. Uutta tietoa evoluutiosta*. Suom. Tuula Hollmén. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava 1997. (Engl. alkuteos 1994.)

Westermarck, Edward. *The History of Human Marriage*. London: Macmillan and Co. 1894 (2nd ed.).

Wittgenstein, Ludwig. *Lectures on Aesthetics*. Teoksessa L. Wittgenstein, *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, 1–40. Toim. Cyril Barrett. Oxford: Basil Blackwell 1966.

Zlatev, Jordan & Persson, Tomas & Gärdenfors, Peter. *Bodily mimesis as “the missing link” in human cognitive evolution*. Lund University Cognitive Studies, 121, 2005. <<https://www.lu.se/LUCS/121/LUCS.121.pdf>>.

Åhlberg, Lars-Olof. *Everyday and Otherworldly Objects: Dantesque Transfiguration*. Teoksessa O. Kuisma, S. Lehtinen & H. Mäcklin, toim., *Paths from the Philosophy of Art to Everyday Aesthetics*, 41–62. Helsinki: Finnish Society for Aesthetics 2019. <<https://doi.org/10.31885/9789529418787>>.