

Hei, kuka ”puhuu”?

Mihail Bahtinin ajatuksia kulttuurista ja kulttuuriteksteistä

Tyypillinen piirre tämän vuosisadan lopun taiteentutkimuksessa on ollut tekijän problematisointi. Eri taiteenalojen tutkijat ovat alkaneet rikkoa romantiikasta peräisin olevaa nerokulttia, joka musiikkitieteessä on aiheuttanut sen, että säveltäjistä on usein oltu kiinnostuneempia kuin heidän musiikistaan. Taiteiden tutkimuksessa onkin kiistelty siitä, onko taideteos palautettavissa tekijänsä intentioihin, muodostaako se täysin itsenäisen kokonaisuuden, vai pitäisikö sitä kenties tutkia sen kulttuurisessa kontekstissa. Jälkistrukturalismin julistettua tekijän lopullisesti kuolleeksi huomattiin, ettei ollut enää mahdollista pitää kiinni myöskään teoksen yhden merkityksen hypoteesista (Hietala 1991, 61). Postmodernit teoriat toivatkin taiteentutkimukseen käsityksen taideteoksessa kuuluvista monista äänistä ja monista tulkinnoista, joista yksikään ei ole toista todempi. Tällöin myös Mihail Bahtin ”löydettiin” uudelleen. Musiikkitieteessä, erityisesti etnomusikologiassa ja feministisessä musiikintutkimuksessa on viime vuosina noussut esiin kysymyksiä juuri kulttuurissa kuuluvista monista äänistä, vallan merkityksestä ja sen huomioon ottamisesta tutkimuksessa sekä Minän ja Toisen suhteesta.

Vaikka suuri osa Bahtinin tuotannosta onkin 20-luvulta, hänen kirjoituksensa ovat länsimaissa tulleet tunnetuiksi vasta 1960-luvun lopussa. Ensimmäisen länsimaisen Bahtin-esittelyn kirjoitti Ranskassa toimiva kirjallisuudentutkija ja psykoanalyytikko Julia Kristeva (Haapanen ja Kekki 1991, 181). Ensimmäisen suomenkielisen esittelyn Bahtinista kirjoitti Erkki Peuranen (1976). Hän käsiteli bahtinilaisen tekstin dialogisuutta (Haapanen ja Kekki 1991, 181). Bahtinista on kirjoitettu lähinnä kielen- ja kirjallisuudentutkimuksen sekä elokuvantutkimuksen piirissä. Todellisesta Bahtin-boomista voidaan kuitenkin alkaa puhua vasta 1980-luvulla, kun hänestä todella alettiin kiinnostua postmodernien teorioiden ja jälkistrukturalismin esiinmarssin myötä. Kritisoidessaan strukturalismia jälkistrukturalistit huomasivat, että samantapainen keskustelu oli itse asiassa jo käyty 20-luvulla Neuvostoliitossa Bahtinin-piirin ja strukturalismia ennakoineiden formalistien välillä.

Bahtinin ”löytymisen” jälkeen hänen tekstejään on tutkittu monista eri näkökulmista. Silmiinpistävää on ollut tulkintojen erilaisuus. Jo Bahtinin tutki-

musalasta ollaan eri mieltä: toiset pitävät häntä kirjallisuudentutkijana, toiset taas sosiaalisena ”ajattelijana”, ja eräiden mielestä hän on ennen kaikkea kielen filosofi. Michael Holquist, joka on kääntänyt useita Bahtinin kirjoituksia englanniksi, ratkaisee tämän ongelman sanomalla, että Bahtinin tutkimukset ovat filosofiaa yli rajojen (1986, x). Hämmennystä on aiheuttanut myös Bahtinin edustama tutkimusparadigma: kuuluuko Bahtin marxilaisiin tutkijoihin, edustaako hän kenties formalistisia suuntia vai onko hän peräti jälkistrukturalismin ennakoija? Tätä keskustelua on käyty myös Suomessa. Erityisen innokkaasti Bahtinia marxilaisena tutkijana on markkinoinut Pekka Pesonen (Haapanen ja Kekki 1991, 184). Hannu Riikonen taas asettaa Bahtinin hyvinkin laajaan kontekstiin ja pitää häntä osana laajempaa eurooppalaista tutkimustraditiota. Riikonen vertaa Bahtinia mm. Erich Auerbachiin, koska molempien ajattelun taustalla on Riikosen mielestä saksalainen humanismi. Erkki Peuranen ja Henri Broms puolestaan ovat käsitelleet Bahtinia semiootikkona. Broms korostaa kuitenkin Bahtinin merkitystä yleisen kulttuuriteorian luojana. Hän perustelee käsitystään Bahtinin näkemyksellä yhteiskunnasta, jossa on kaksi kulttuuria sisäkkäin. (Broms 1980, 28.) Semiootikkojen kiinnostus Bahtinia kohtaan onkin ollut eräs syy hänen esilletuloonsa, vaikka kukaan ei pidäkään Bahtinia itseään varsinaisena semiootikkona. Tutkijoiden tulkinnat Bahtinin teorioista saattavat siis olla niin erilaisia, että on vaikea uskoa heidän puhuvan samoista kirjoituksista.

Mihail Bahtinin tuotannon keskeiset aiheet ja käsitteet ovat Erkki Peurasen mukaan kielen ongelmat, ennen muuta dialogisuus ja monikielisyys, polyfonisuus, karnevalisoituminen sekä puhunnan eli tekstin teoria (1980, 18). Kaikessa Bahtinin ajattelussa on keskeinen sija moniäänisyydellä. Moniäänisyys, polyfonia tai heteroglossia, miksi kukin sitä haluaa kutsua, on niin tärkeä elementti Bahtinin kirjoituksissa, että Michael Holquistin mukaan Bahtinin kaikkien tutkimusten ytimeä löytyy yksi kysymys: kuka puhuu? (Holquist 1983, 307.) Bahtinin ajattelun toinen tärkeä moniäänisyyteen liittyvä seikka on dialoginen ymmärtäminen. Kaiken ymmärtäminen dialogina näkyy jo Bahtinin kirjoituksissa: ne eivät koskaan ole valmiita, loppuun saatettuja kokonaisuuksia, vaan ne ovat avoimia, valmiita keskustelulle tai dialogille. Monet Bahtinin tekstit voidaan mieltää myös erilaisten ongelmien luetteloinniksi.

Hei, kuka säveltää? – Bahtinin kommunikaatioteoria

Kulttuurin- ja taiteentutkimuksen kommunikaatioteoriat lähtevät yleensä liikkeelle jonkinlaisen viestintämallin rakentamisesta. Bahtinin kirjoituksista ei varsinaista viestintämallin kaavaa löydy, mutta jonkinlainen ”viestintämalli” niistä on kuitenkin mahdollista rekonstruoida. Teoria kommunikaatiosta ilmaantui hänen kirjoituksiinsa 1920-luvun lopussa, jolloin kirjoitukset olivat

lähes yksinomaan Voloshinovin nimellä julkaistuja.¹ Uudelleen Bahtin palasi tähän aiheeseen kolmekymmentä vuotta myöhemmin 50-luvun lopun kirjoituksissa. (Todorov 1984, 41.) On oikeastaan väärin puhua viestintämallista, sillä Bahtinin teoriaa on mahdotonta laittaa minkäänlaisen kaavion muotoon; siihen se on liian laaja. Se ei myöskään ole loppuun asti mietitty ja valmiiksi suunniteltu kaavio, jota tutkijat voisivat sen kummemmin miettimättä soveltaa käytäntöön. Bahtinin teoria on mielestäni ennemminkin teoria kulttuurista tai kulttuurikäsitys, joka on tarkoitettu suuntaa antavaksi ja uusia ajatuksia herättäväksi.

Dialogisuus

Dialogisuus on yksi Bahtinin teorioiden avainkäsitteistä, jota ilman Bahtinin ajattelua on mahdotonta ymmärtää. Se nivoutuu läheisesti moniäänisyyden käsitteeseen, mutta on paljon rajatumpi. Bahtinin mukaan minä ei ole koskaan yksi, vaan minään liittyy aina toinen. Ihminen on koko ajan sidoksissa siihen ympäristöön ja kulttuuriin, jonka jäsen hän on. Kaikessa mitä hän sanoo tai tekee, kuuluu tämän ympäristön ääni. Näin ollen myöskään viestin lähettäjä ei ole pelkästään yksi henkilö, vaan mukana ovat myös vastaanottaja, kulttuurisesti syntyneet arvostukset, ideologiat jne. Bahtin siis purkaa romanttisen käsityksen taiteen tekijäkeskeisyydestä ja individualismista korostamalla kulttuurin tuottamisen dialogisuutta. Kaikki mitä teemme, sanomme tai ajattelemme, tapahtuu aina suhteessa muihin. Bahtinin ajatukset ovatkin hyvin lähellä viime vuosikymmeninä esille tullutta postmodernia ajattelutapaa, ja monet hänen ajatuksistaan ovat innoittaneet postmodernien teorioiden kehittäjiä. Dialogisuus ei ole käsite, jonka voisi määritellä muutamalla sanalla. Siihen sisältyy useita merkityksiä, joita yritän seuraavassa selvittää.

Bahtinin dialogisuus syntyy siitä, että jokainen teksti² on repliikki aiempiin teksteihin ja että jokaisessa tekstissä kuulija on ennakoituna (vrt. Laine 1983, 24). Havainnollisena esimerkkinä voisimme pitää tavallista keskustelutilannetta: Emme keskustele kaupanmyyjän kanssa samalla tavoin kuin keskustelemme esimerkiksi ystävämme kanssa. Käsitksemme keskustelukumppanistamme vaikuttavat siihen, mitä ja miten puhumme. Bahtin vie ajattelunsa kuitenkin

¹ Kysymys siitä, kuka oikeastaan on kirjoittanut Medvedevin ja Voloshinovin nimellä julkaistut tekstit, on herättänyt paljon keskustelua Suomessa. Ks. esim. Parnasso 1978–79.

² Olen kääntänyt termin utterance (*vyskazivanie*) sanalla teksti. Suomenkielisissä käännöksissä ei ole ollut yhtenäistä käytäntöä tämän käsitteen kääntämiseksi. Toiset ovat kääntäneet sen lausumaksi, toiset taas ilmaisuksi. Lausuma-sana viittaa mielestäni liikaa puheeseen. Valitsin tekstin, koska se liittää Bahtinin ajatukset nykyiseen jälkistrukturalistiseen keskusteluun, johon ne sopivatkin mielestäni hyvin.

tavallista keskustelutilannetta pidemmälle. Vastaanottaja voi olla tavallisen keskustelukumppanin lisäksi myös jokin enemmän tai vähemmän yhtenäinen ryhmittymä, etninen ryhmä, samanmieliset ihmiset, viholliset, joku joka on tuttu, mutta myös joku joka on tuntematon. Hän voi myös olla määrittelemätön, abstrakti *toinen*. Tämän päivän lukijan ei kuitenkaan pidä sotkea tekstin sisällä kuuluvaa vastaanottajan ääntä joidenkin reseptiteoreetikkojen luomaan implisiittiseen vastaanottajaan, joka on tekstin itsensä luoma eräänlainen ”ideaali” vastaanottaja, jolla ei ole mitään tekemistä reaalisen vastaanottajan kanssa. Implisiittinen vastaanottaja on tekstin sisäinen vastaanottaja, joka pysyy muuttumattomana riippumatta historiallisessa tai sosiaalisessa kontekstissa tapahtuvista muutoksista. Bahtinilla vastaanottaja on sen sijaan sekä historiallisesti että sosiokulttuurisesti määrittynyt (Bakhtin³ 1986, 95). Kontekstin muutokset siis vaikuttavat vastaanottajaan.

Dialogisuuteen kuuluu myös ajatus siitä, ettei ole olemassa tekstiä, joka ei olisi jonkinlaisessa suhteessa aiempiin teksteihin. Dialogisuutta voitaisiin siis pitää jonkinlaisena intertekstuaalisuutena, joksi sitä kutsuvat mm. Todorov ja Kristeva (Todorov 1984, 60–61). Tämä intertekstuaalisuus ei kuitenkaan ole pelkästään sitä, että säveltäjä lainaa teokseensa aineksia vaikkapa kansanmusiikista tai toiselta säveltäjältä. Säveltäjän ei tarvitse tietoisesti lainata, sillä intertekstuaalisuus on väistämätöntä. Tämä johtuu juuri koko kulttuurin käsitämisestä dialogiseksi.

Myös merkitysten välillä vallitsee jatkuva interaktio. Jokainen merkitys on edellytyksenä muille, siksi kaikki merkitykset syntyvät ja tulevat ymmärretyiksi ikään kuin isomman kokonaisuuden osina. Se miten ja kuinka paljon ne vaikuttavat toisiinsa, selviää kuitenkin vasta tekstin syntymähetkellä (vrt. Holquist 1981, 426). Jokaisena aikana ja jokaisessa paikassa vallitsevat aina myös tietyt sosiaaliset, historialliset tms. olosuhteet, jotka takaavat, että teksti saa uusissa olosuhteissa aina uuden merkityksen (ibid., 428). Konteksti on välttämätön osa tekstiä. Ei siis ole olemassa ”puhdasta” musiikkia, joka sisältäisi vain ja ainoastaan musiikin, vaan myös musiikissa on aina mukana konteksti. Bahtinin ajattelutapa onkin huomattavasti lähempänä etnomusikologiaa kuin perinteistä musiikkitiedettä.

Musiikkitekstit

Kulttuurintutkimuksessa käsitys tekstistä on viime vuosikymmeninä muuttunut paljon. Pitkän aikaa tekstillä tarkoitettiin ainoastaan kirjallista tekstiä, mutta 1970-luvulla tekstin käsite laajeni niin, että nykyään lähes mikä tahansa voi olla teksti. Voimme pitää esim. musiikkitiedettä tai jopa urheilukilpailuja

³ Nimen englanninkielinen oikeinkirjoitus poikkeaa suomenkielisestä.

tekstinä. Bahtinin tekstikäsitys läheneekin monessa suhteessa tätä jälkistrukturalistien, esim. Roland Barthesin tai Julia Kristevan käyttämää teksti-käsitettä. (Ks. esim. Barthes 1993, 169.) Bahtinin teksti ei ole kiinteä. Se ei myöskään ole rinnastettavissa esimerkiksi yksittäiseen teokseen, kuten aiemmin tutkimuksessa totuttiin ajattelemaan. Bahtinilla teksti on kokonaisuus, jonka muodostavat puhuja, puhekuppani⁴ ja objekti, eli se mistä puhutaan, sekä näitä ympäröivä, edeltävä ja seuraava muiden tekstien universumi. Koska teksti on dialoginen, se ei myöskään ole yksin puhujan omaisuutta: puhuja ja puhekuppani ovat siinä yhtä tärkeitä. Sävellyskään ei siis ole vain säveltäjän tai esittäjän omaisuutta vaan myös kuulijan tai pikemminkin ”kanssasäveltäjän” osuus on tärkeä. Bahtin korostaa kommunikaatiota *kahden subjektin* eikä subjektin ja objektin välisenä tapahtumana, sillä sekä lähettäjä että vastaanottaja ottavat aktiivisesti osaa tekstin luomiseen. Myös kuulija määrittää tekstin tyyliä ja sen rakennetta. (Ks. Laine 1983, 21–23.) Teksti on siis seurausta puhujan ja puhekuppanin kanssakäymisestä, koska dialogisuuden periaatteen mukaisesti teksti on aina osoitettu jollekulle, ja tämän kuulijan ääni kuuluu myös itse tekstissä (Voloshinov 1973, 85–86). Yhteisöissä joissa musiikki välittyy vain kuulonvaraisesti tämä käy ilmi erittäin selvästi. Esitystilanteessa yleisö saattaa hyvinkin voimakkaasti vaikuttaa siihen millaiseksi esitys muodostuu. Usein kuulijakunta myös ottaa aktiivisesti osaa esitykseen.

Jokainen teksti on myös aina osoitettu sosiaaliselle kentälle. Tämä liittyy tietysti käsitykseen koko kulttuurin dialogisuudesta. Teksti vaatii aina sosiaalisen kontekstin ja tämä sosiaalisuus on kaksitahoista. Sekä puhuja että kuulija ovat sosiaalisia olentoja. Tästä seuraa, ettei puhuja voi ilmaista mitään aiemmin ilmaisematonta. Kaikki sanat on jo lausuttu, ja ne ovat saaneet jonkinlaisen arvoväriytyksen. Niinpä ne eivät myöskään ole kenenkään omia: jokainen sana, joka on sanottu, on ulkona puhujan ”sielusta” eikä kuulu enää ainoastaan hänelle. Jokainen teksti sisältää myös aavistuksen tietyytyypisistä ihmisistä, tietystä sukupolvea, alueesta, ammatista jne. Koska Bahtinin kulttuurikäsitksessä dialogisuus on kaiken perusta, se on myös hänen kommunikaatioteoriensa perusta.

Teksti on siis täysin dialogisoitu. Näin ollen kuulijat ovat välttämätön ehto tekstin olemassaololle. On kuitenkin huomattava, että Bahtin ei tässä tarkoita konkreettisia kuulijoita, vaan pikemminkin sitä kuulijoiden verkostoa, joka luo asenteet ja arvostukset sekä hyväksyy tai hylkää teoksen. Musiikkia tuottava ihminen ei ehkä tietoisesti ajattele kuulijoita hyräillessään melodiaa, tai ”säveltäessään”, mutta hänen oman kulttuurinsa ideologiat ja arvostukset ovat hänes-

⁴ Bahtinin käyttämän termin englanninkielinen vastine on ”*interlocutor*”. Koivunen (1992, 110) on kääntänyt termin puhekuppaniksi, jotta keskustelun tuntu säilyisi, ja minustakin termi on passiivista vastaanottaja-termiä parempi.

sä kuitenkin sisällä. Hän voi tietysti myös vastustaa niitä, mutta joka tapauksessa hänen toimintansa on jonkinlaisessa suhteessa niihin.

Bahtinin tekstikäsitelmä eroaa siis huomattavasti monista aiemmista tekstikäsitelmistä. Suurin ero on siinä, ettei Bahtin käsitä tekstiä kiinteäksi kokonaisuudeksi vaan pikemminkin prosessiksi. Kansanmusiikin tutkijalle on tietysti selvää, ettei hänen tutkimansa musiikki ole kiinteä kokonaisuus ja että siinä esiintyy variaatiota. Kuitenkin esimerkiksi Pekkilän mukaan (1988, 77) tekstien on oltava kiinteitä, jotta niitä voitaisiin tutkia. Päätymättömiä yksiköitä on hänen mukaansa mahdoton analysoida. Niinpä tutkittava teksti tulisi kiinteyttää ennen analyysia. Tekstien arkistointi ja nauhoittaminen on ollut yksi etnomusikologian keskeisimpiä tehtäviä. Tekstin kiinteyttämisen ongelmiin on törmätty myös antropologiassa ja folkloristiikassa. Arkistossa tai nauhalla tekstistä tulee kuollut, mutta toisaalta on selvää, että tarkkaa analyysia ei voi tehdä yhden ainoan esityskerran perusteella.

Toinen asia sitten onkin mihin analyysia tarvitaan. Bahtinin ajatusten valossa analyysi voi toimia tutkimuksen apuvälineenä, mutta se ei yksinään kerro vielä mitään. Myös Pekkilä on esittänyt samantapaisia ajatuksia (Pekkilä 1991, 155). Jonkinlaista ”kiinteytystä” siis kuitenkin tarvitaan. Saman ongelman edessä on myös taidemusiikin tutkimus. Vaikka tuntuisi selvältä, että taidemusiikki olisi jo valmiiksi kiinteämpää kuin kansanmusiikki, on tällainen ajatus ainakin Bahtinin tekstikäsitelmän valossa outo. Se, että tavaksi on tullut kirjoittaa teokset paperille, ei vielä tee taidemusiikista kiinteää tekstiä. Suureksi osaksi kuulonvaraisena perimätietona opitut esityskäytännöt vaihtelevat. Jokainen uusi konteksti ja kuulijat, joiden osuus tekstin synnyssä on keskeinen, synnyttävät uusia tulkintoja, uusia tekstejä.

Uusi konteksti luo siis uuden tekstin. Hyvä esimerkki tästä on klassisten teosten käyttö esimerkiksi mainoksissa. Muuttuuko Mozartin merkitys, kun kuulemme hänen musiikkiaan WC-pönttö -mainoksessa? Näin tapahtuu ainakin joidenkin televisiokatsojien mielestä. Monet ovatkin sitä mieltä, että tästä syystä taidemusiikkia ei pitäisi ollenkaan käyttää mainoksissa. On siis väärin kuvitella, että taidemusiikki tai sen merkitykset olisivat pysyviä. Yrityksistämme huolimatta emme ole saaneet taidemusiikista aikaan sellaista kuollutta tekstiä kuin olemme yrittäneet.

Bahtinin mukaan jokaisella tekstillä on kaksi napaa. Toinen on se merkkijärjestelmä, siis esim. kieli, jonka jokainen voi ymmärtää. Tähän tekstin puoleen kuuluu kaikki se, minkä voi toistaa ja tuottaa uudelleen. Tämä tekstin osa tulee tekstiin ulkopuolelta, ja Bahtin kutsuukin sitä annetuksi (*given/dannoe*). Samaan aikaan kuitenkin jokaisessa tekstissä on jotain yksilöllistä, jotain jota ei voi toistaa. Tämä osa tekstistä on tekemisissä kauneuden, rumuuden, totuuden ja hyvän kanssa. Tätä osaa Bahtin kutsuu luoduksi (*created/sozdannoe*). Tästä näkökulmasta tekstin annettu osa onkin vain rakennusaineita ja välineitä. Luotu taas on luonnollinen osa tekstiä, mutta se tulee näkyväksi vasta konkreettisissa tilanteissa. Tekstin luodusta osasta, jota voisimme kutsua myös tekstin

esteettiseksi osaksi, on Bahtinin mukaan mahdollista löytää tekstin merkitykset. (Bakhtin 1986, 105.) Ei kuitenkaan pidä ajatella, että luotu liittyisi jotenkin luovaan taiteilijaan, tai että tekijä yksin toisi tekstiin tämän osan, vaan se on ennemminkin tekijän ja vastaanottajan välisten suhteiden muoto, joka on vaikiintunut taideteoksessa (ks. Peuranen 1980, 19).

Huolimatta Bahtinin monista jälkistrukturalismia muistuttavista ajatuskuiluista hän vie meidät toisaalta aikaan ennen strukturalismia ja tekijän kuolemaa⁵, sillä hänen ajattelussaan tekijän intentioillakin on merkitystä. Tekijä tai hänen intentionsa eivät kuitenkaan ole tekstin ulkopuolella, vaan osa sen sisäistä dialogia. Bahtin ei siis tunnusta strukturalistien käsitystä siitä, että jokainen taideteos vain loputtomasti toistaa kaikkea jo aiemmin esitettyä ja että sen mahdolliset merkitykset olisivat löydettävissä tutkimalla pelkästään teosta. Teksti ei koskaan ole vain aiemman ilmaus. Kaiken tämän huomioon ottaen on selvää, ettei pelkkä teoskeskeinen analyysi ole Bahtinin mielestä riittävä.

Merkitys ja arvottaminen

Musiikin struktuurianalyysin kritiikki on siis perusteltavissa näillä samoilla ajatuksilla. Jokaisella tekstillä on Bahtinin mukaan arvo tai oikeastaan arvopainotus. Ilman arvottamista ei hänen mukaansa voi muodostua tekstiäkään. Niinpä hän kritisoikin lingvistejä, jotka erottavat arvottamisen merkityksestä ja pitävät sitä vain merkityksen osana, joka ilmaisee puhujan henkilökohtaista suhtautumista kohteeseen (Voloshinov 1973, 128). Jokaisella viestintätapahdumalla on Bahtinin mukaan sanaton kontekstinsa. Tämän kontekstin ehkä tärkein osa on osapuolten yhteinen olosuhteita koskeva arviointi. Tämä argumentti on hyvin tärkeä Bahtinin osoittaessa, ettei pelkällä lingvistisellä analyysillä voida löytää teoksen merkitystä.

Bahtinin mukaan tekstissä voidaan erottaa kaksi merkitystä: kielellinen merkitys ja diskursiivinen merkitys. Esimerkkinä tästä voisi pitää Mahlerin ensimmäisen sinfonian kolmatta osaa, jonka pääteema on kaikkien tuntema lastenlaulu Jaakko-kulta. Laulun kielellinen merkitys eli sen tietyt musiikilliset rakenteet ovat säilyneet samanlaisina sekä lastenlaulussa että sinfoniassa, mutta sinfoniassa sen teema eli diskursiivinen merkitys on muuttunut. Toinen hyvä esimerkki on jo aiemmin mainitsemani musiikin käyttö mainoksissa. Musiikin rakenteet pysyvät mainoksissa samanlaisina, mutta niiden merkitys tekstissä muuttuu. Samalla tavoin voisi kysyä, muuttuuko etnomusikologin tutkimusaineiston merkitys, kun se irrotetaan kulttuuristaan ja viedään arkistoon. Bahtinin

⁵ 1960-luvun alussa Ranskassa lopullisen läpimurron tehnyt strukturalismi ei enää ollut kiinnostunut ensisijaisesti tekijän intentioista tai hänen henkilöhistoriastaan. Strukturalistit suuntasivat huomionsa teoksen sisäisiin rakenteisiin.

mukaan muuttuu. Kielellinen merkitys, jota voisi kutsua myös tekstin ”sanakirjamerkitykseksi”, kattaa kaiken sen mikä tekstissä on toistettavissa. Tämä ”sanakirjamerkitys” ei kuitenkaan yksinään merkitse mitään. Sillä on vain potentiaalinen mahdollisuus merkitä jotain diskurssissa. Diskursiivinen merkitys on se tekstin osa, jota ei voi toistaa ja joka on siis sidoksissa kontekstiin (Voloshinov 1973, 101). Diskursiivisiä merkityksiä voidaan pitää ainutlaatuisina, sillä ne ovat tekstin synnyttäneen konkreettisen historiallisen tilanteen ilmaus. Juuri tässä piileekin teeman tärkeys: se liittyy tekstin arvojen maailmaan. Koska tekstin syntykontekstiin kuuluu osanottajien yhteinen tilannetta koskeva arviointi, näitä arvoja ei tarvitse tuoda tekstissä eksplisiittisesti esiin. Tämä ulottuvuus on kuitenkin tekstissä olemassa ja se on Bahtinille tärkeämpi kuin rakenteelliset tai avaruudelliset-ajalliset ulottuvuudet (Todorov 1984, 45–46). Tekstin teema on struktuuriensa lisäksi määriteltävissä myös muilla ulkoisilla elementeillä. Ilman niitä emme ymmärtäisi tekstistä juuri mitään. (Voloshinov 1973, 99.) Bahtin tarkoittaa kuitenkin ulkoisilla elementeillä myös sellaisia, jotka eivät ole aistein havaittavissa. Näitä ovat jo aiemmin mainitsemani arvot ja oletukset, jotka kohdistuvat niin tilanteeseen kuin keskustelukumppaniinkin. Myös säveltäjällä on oletuksia kuulijoidensa ja esitystilanteen suhteen. Hän voi toimia oletusten mukaan tai vastustaa niitä, mutta ne ovat kuitenkin mukana siinä, mitä hän tekee.

Merkitysten synty on siis kontekstuaalinen prosessi. Tämä käy ilmi jo siitä, että teksti syntyy vasta itse kommunikaatiotilanteessa. Niinpä esimerkiksi musiikkianalyysi, joka tutkii vain teoksen sisäisiä rakenteita, saisi Bahtinin teorioissa osakseen saman kohtalon kuin lingvistiikka, joka ei Bahtinin mielestä kerro meille mitään oleellista. Näin on siksi, että teksti syntyy vasta siinä tilanteessa, missä se tuotetaan, ja se saa tilanteesta riippuen aina erilaisia merkityksiä. Pekkilän käsitys, jonka mukaan analyysi olisi vain tutkimuksen apuväline, ei vielä itse tutkimus, muistuttaakin Bahtinin käsitystä taiteentutkimuksesta (Pekkilä 1991, 155; vrt. myös Heiniö 1992, 34). Heiniön mielestä taas musiikkianalyysi voisi ihannetapauksessa olla tutkimus pienoiskoossa. Hänen mukaansa musiikkianalyysi esittää kysymyksiä, jotka koskevat musiikin sisäisiä suhteita. (Heiniö 1992, 34.) Kontekstina tällaisessa analyysissä toimisivat teoksen sisäiset elementit. Tiettyä sointua voitaisiin tarkastella suhteessa sitä ympäröiviin sointuihin, jotka määrittäisivät soinnun luonnetta ja olisivat tällöin eräänlainen konteksti. (Heiniö 1992, 37.) Bahtinin mukaan tällainen analyysi ei anna meille mitään tietoa itse tekstistä, eli musiikista, joka on paljon enemmän kuin yksittäinen sävelteos ja sisältää paljon enemmän elementtejä kuin pelkät musiikilliset rakenteet. Näillä Heiniön ”sisäisillä merkityksillä” on siis vain potentiaalinen mahdollisuus merkitä jotain kokonaisessa tekstissä.

Bahtin on kritisoinut myös semiotiikkaa, sillä hänen mukaansa semiootikot käyttävät valmiiksi tehtyjä koodeja, jotka eivät toimi elävässä kommunikaatiossa, jossa konteksti vaikuttaa siihen millaiseksi teksti muodostuu. Koodit

ovat Bahtinin mukaan ikään kuin kuolleita konteksteja, joilla ei ole kognitiivista eikä luovaa merkitystä. (Bahtin 1986, 147.)

Merkityksen ja teeman eroja voisi verrata myös lauseen ja tekstin välisiin eroihin, sillä nämä erot syntyvät tekstin ominaisuuksista. Toisin kuin lause teksti vaatii aina sosiaalisen kontekstin. Lauseen ja tekstin suhdetta kuvastaa hyvin myös se, että lauseen voi toistaa saman ilmaisun sisällä, mutta jokainen toisto tekee siitä uuden osan tekstiä, sillä sen asema ja tarkoitus koko tekstissä ovat muuttuneet. (Bakhtin 1986, 109.) Tämä näkyy mielestäni erityisen hyvin juuri musiikissa. Teoksen voi toistaa uudessa tilanteessa, jolloin se muodostaa uuden tekstin, ja teoksen merkitys tässä tekstissä on toisenlainen kuin aiemmissa teksteissä.

Kontekstin ongelmat

Uusi tekstikäsitys kärjisti entisestään kontekstin rajaukseen liittyviä ongelmia. Poststrukturalistiset teoriat johtivat merkitysten loputtomaan leikkiin. Merkitykset liukuvat ja muuttuvat loputtomasti. Jos yritämme etsiä jotain lopullista merkitystä tai sisältöä, törmäämme aina vain uusiin merkityksiin ja uusiin ilmaisuihin. Pysyviä, muuttumattomia tai autonomisia merkityksiä ei yksinkertaisesti ole. On vain uusia ilmaisuja, uusia sanoja. Näin merkitysten loputon leikki jatkuu. Kontekstin määrittely on kuitenkin olennainen osa tutkimusta, sillä täysin kontekstitonta tutkimusta on mahdoton tehdä käytännössä. Tutkimukseen tulevat väistämättä mukaan tutkijan omat arvostukset ja asenteet, jotka ovat myös osa kontekstia.

Etnomusikologiassa kontekstin huomioon ottaminen on jo jonkinlainen itsestäänselvyys, mutta kontekstin rajaaminen on edelleen ongelma. Moisalan mukaan kontekstilla voidaan tarkoittaa mitä tahansa ympäristöä, missä tarkastellaan jotain ilmiötä. Hänen mukaansa kontekstin määrittely riippuu tutkimusasetelmasta. Musiikin ollessa kyseessä kontekstiksi voidaan ottaa mikä tahansa musiikkiin liittyvä tekijä, joka selittää sitä. (Moisala 1991, 120.) Tutkijat Herndon ja McLeod ovat paljolti samoilla jäljillä kuin Moisala. Heidän mukaansa kontekstualisoiva tutkimus herättää tärkeän kysymyksen: Miksi ihmiset tekevät näin? Heidänkin mielestään konteksti voi olla melkein mikä tahansa tutkittavaa ilmiötä selittävä tai siihen liittyvä ilmiö, myös yksilö. (Herndon ja McLeod 1990, 24–49.) Koko kulttuurikin voi olla konteksti, vaikka mm. McLeod onkin huomauttanut, että kulttuuri ja musiikki eivät suinkaan aina ole luontevasti analyttisesti rinnastettavia tekijöitä, sillä kulttuurin musiikki ei ole vain sitä musiikkia, joka on syntynyt kulttuurissa (McLeod 1974, lain. Moisala 1991, 121.)

Perinteiseen musiikkiteeseen kontekstualisoiva lähestymistapa on tullut vasta aivan viime vuosina. Ongelmana on sielläkin ollut kontekstin rajaaminen mutta myös se kuinka tärkeä asema kontekstilla on tutkimuksessa. Heiniö on

luokitellut kontekstit kolmeen tyyppiin: tekstien sisäisiin, tekstien välisiin ja tekstien ulkoisiin konteksteihin. Ensimmäisessä tyypissä kontekstin muodostaisi teksti itse, toisessa tyypissä taas samanluonteisten tekstien joukko. Edellytyksenä tälle on Heiniön mukaan se, että tekstit ovat keskenään vertailukelpoisia, eli että ne ovat koodiltaan ja perusluonteeltaan toistensa kaltaisia. (Heiniö 1992, 9–10.) Bahtinin ajatusten valossa tällainen luokittelu vaikuttaa oudolta, sillä itse tekstissä ne kuitenkin nivoutuvat yhdeksi kokonaisuudeksi.

Määritellessään sen kontekstin, jossa teksti syntyy, Bahtin mainitsee kaksi asiaa. Tärkein seikka on osanottajien yhteinen tilannetta koskeva arviointi. Toinen seikka on osanottajien yhteinen ympäristö, jonka Bahtin jakaa ajallis-paikallisiin koordinaatteihin ja objektiin, eli siihen mistä puhutaan. (Voloshinov 1979 lain. Todorov 1984, 42.) Bahtinin ajattelussa kontekstilla on olennainen osa. Ilman sitä emme voi saada tekstistä minkäänlaista tietoa. Tekstin tulkitseminen on hänen mukaansa niin sidoksissa siihen tilanteeseen, jossa se syntyy, että teksti ja konteksti fuusioituvat. Tekstiä ei ole mahdollista erottaa tästä tilanteesta muuten kuin tuhoamalla sen tekstiluonne. Hieman kärjistäen voisikin sanoa, että perinteinen musiikkitiede on keskittynyt juuri tällaiseen tekstien ”tuhoamiseen”.

Kontekstin ongelma nivoutuu Bahtinilla yhteen ymmärtämisen ja tulkinnan ongelman kanssa. Bahtinin mukaan todellinen ymmärtäminen on aina dialogista. (Voloshinov 1973, 102.) Niinpä myös tutkijan olisi käytävä jatkuvaa dialogia tutkimuskohteensa kanssa, eikä arvottamisen osuutta ymmärtämisessä ja tulkinnassa tulisi unohtaa. Bahtinin mukaan jokainen teksti sisältää arvostuksia, jotka on otettava huomioon yritettäessä tulkita tekstiä. Etnomusikologiassa onkin keskusteltu tutkijan suhtautumisesta tutkimuskohteeseen. On huomattu, että tutkittavan kulttuurin jäseniä tulisi kuunnella. Heidän kanssaan tulisi käydä keskustelua ja pitää heitä ennemminkin tutkijakumppaneina kuin informaatiota tuottavina koneina, informantteina. Vaikka Bahtinin ajatukset saattavatkin tuntua hyvin abstrakteilta, liittyvät ne kuitenkin näihin samoihin ongelmiin. Myös etnomusikologian konkreettisten ongelmien takana on jonkinlainen teoreettinen ajattelu. Koska tästä teoreettisesta ajattelusta riippuu kuinka ongelma ratkaistaan, tulisi tutkijan tiedostaa näiden teorioiden olemassaolo.

Valta

Bahtinin voi ajatella näkevän kielessä ja koko kulttuurissa vastakkainasettelun yhtenäistävien ja erilaisuuteen pyrkivien voimien välillä. Tämän vastakkainasettelun ilmaisemiseen Bahtin käyttää käsiteparia monoglossia / heteroglossia. Heteroglossia on, tai sen pitäisi olla, jokaisen yhteisön luonnollinen tila, joka syntyy sosiaalisesta moninaisuudesta. Se kuvaa kulttuurin kenttää, joka on jatkuvasti muuttuva ja epäyhtenäinen. (Stam lain. Koivunen 1991, 86.) Samaa aikaan kuitenkin monoglossinen ääni yrittää tukahduttaa heteroglossian. Tällainen monoglossinen ääni on dialogisoimaton ja sen takia abso-

luuttinen ja autoritaarinen. Esimerkiksi toisen maailmansodan aikainen nationalismi ja fasismi pyrkivät olemaan tällaisia ääniä. Tällaisena voisi pitää myös suomalaista konsensusta. Olennaista on kuitenkin, ettei täysin dialogisoimatonta ääntä ole todellisuudessa olemassa, sillä kulttuurin kaikkia muita ääniä ei voi koskaan täysin hiljentää. Esimerkkeinä tästä voisimme pitää vaikka musiikin historiankirjoitusta ja sen kaanonin, joka tietyllä tavalla pyrkii olemaan monoglossinen ”yksi ääni ylitse muiden”. Toinen jaottelu, joka mielestäni hyvin kuvaa tätä monoglossian ja heteroglossian vastakkainasettelua, on musiikintutkimuksessa näkyvä jaottelu taidemusiikki vs. populaarimusiikki, jossa taidemusiikin tutkimus yrittää vaientaa marginaalista kuuluvaa populaarimusiikin tutkimuksen ääntä. Etnomusikologian ja perinteisen musiikkitieteen, tai musiikin naistutkimuksen ja muun musiikintutkimuksen suhdetta voisi myös pitää tällaisina suhteina. Heteroglossian ja monoglossian välillä käydään siis eräänlaista valtapeliä.

Feministinen musiikintutkimus on osittain samoilla jäljillä kuin Bahtin, sillä sille mies – tai tarkemmin sanottuna valkoinen, heteroseksuaalinen, länsimaa-lainen mies – on tällainen monologinen ääni. Etnomusikologian tilanne on samanlainen: länsimainen kulttuuri voi toimia monoglossisena äänenä, mutta myös tutkittavan kulttuurin sisällä tällaisia ääniä löytyy varmasti. On kuitenkin tärkeä huomata, että eri kulttuureissa monoglossinen ääni on erilainen ja länsimaisen tutkijan voi olla hankala tunnistaa sitä. Kenties näkyvin esimerkki tästä ovat ne lukuisat tutkimukset, joissa on kuvattu jonkin tietyn kulttuurin musiikkia, eikä ole lainkaan huomattu, että tutkimuksen kohteena onkin ollut ainoastaan kulttuurin miesten musiikki.

Heteroglossiasta ja dialogisuudesta on seurauksena myös se, että tieteen objektiivisuudesta tulee mahdottomuus. Tämä ei tietenkään ole uusi ajatus. Jo pitkään on tiedetty, että ainakin tutkijan omat subjektiiviset kokemukset vaikuttavat tutkimuksen tekoon ja jopa tutkimustuloksiin, puhumattakaan kahden eri kulttuurin välillä vallitsevista käsite-eroista, jotka joissain tapauksissa saattavat aiheuttaa huomattavia väärinkäsityksiä. Tämän lisäksi tiedeyhteisön sisällä on jokin dialogisoimaton ääni, esimerkiksi paradigma, joka tietysti vaikuttaa suuresti jo siihen, mitä tutkitaan. Etnomusikologeista mm. Kenneth Gourlay on kiinnittänyt huomiota tähän ongelmaan. Tutkijan subjektiivisuutta ei voi hänen mukaansa paeta, vaan se on hyväksyttävä osana tiedettä; Gourlay onkin kehittänyt lähestymistavan, joka ottaa sen huomioon. (Gourlay 1978, 22.)

Ihmisen toiminta tapahtuu suhteessa monoglossiseen ääneen. Vaikka säveltäjä olisi kuinka paljon edellä aikaansa ja yrittäisi luoda jotain todelluutta ja mullistavaa, hän ei koskaan voi päästä irti tästä kaikkien muiden yli kuuluvasta äänestä. Radikaaliuskin on radikaalia vain suhteessa tuohon ääneen. Vallan käsite on tärkeä myös kenttätyön kannalta katsottuna. Etnomusikologi, joka haluaa kuvata tutkimansa kulttuurin musiikkikäsitteitä, musiikkielämää, jne. on vastuussa siitä, mitä muu maailma saa tietää kysei-

sestä kulttuurista. Periaatteessa hänellä on valta päättää mitä kertoa ja mitä ei. On selvää, ettei yksi tutkija voi huomata kaikkea. Niinpä tiedostamattomia valintoja tapahtuu jatkuvasti. Vaikka monet etnomusikologit asettuvatkin usein alistetun kulttuurin puolelle antaen kulttuurin omien jäsenten kertoa mielipiteensä, he eivät silti ole vallan ulkopuolella vaan saattavat itse asiassa korostaa kuilua marginaalissa olevien ja valtaapitävien välillä (Järviluoma 1991, 143). Samalla tavoin kuin säveltäjä myös tutkija toimii väistämättä jonkinlaisessa suhteessa kulttuurin monoglossiseen ääneen. Bahtinin mukaan ainoa keino päästä siitä irti on käynnistää jatkuva dialogi, josta syntyisi hänen ihannoimansa polyfoninen yhteisö.

Minä ja Toinen

Osa Bahtinin kommunikaatioteoriasta koskee mm. postmodernien tutkimussuuntausten esille nostamia ongelmia Minän ja Toisen välisestä suhteesta, joihin ovat kiinnittäneet huomiota mm. naistutkimus sekä populaarikulttuuritutkimus, muiden marginaaliryhmien tutkimusta tietenkään unohtamatta. Minän ja Toisen suhteen ongelmat näkyvät jo dialogisuuden käsitteessä. Se, että kaikki mitä sanomme teemme tai ajattelemme tapahtuu aina suhteessa muihin on seurausta Minän ja Toisen suhteesta: Minä on mahdollista määritellä ainoastaan suhteessa Toiseen. Bahtinin mukaan itsensä identifioiminen ainoastaan itsen avulla on yhtä mahdotonta kuin jos yrittäisi nostaa itsensä hiuksista ilmaan. (Bahtin 1979 lain. Todorov 1984, 52.) Bahtinilla Minän ja Toisen väliseen suhteeseen liittyvät myös käsitteet oma ja vieras sana⁶. Oma ja vieras sana eivät eroa lingvistikalta määreiltään mitenkään, mutta niiden takana olevat ideologiat ovat erilaiset. Dialogisuus merkitsee näiden kahden sanan, oman ja vieraan, yhteenkietoutumista tekstissä. (Laine 1983, 22.)

Minän ja Toisen suhde kuuluu Bahtinin omien sanojen mukaan filosofiseen antropologiaan (Todorov 1984, 94.) Etnomusikologit ovat käyneet paljon keskustelua kenttätöiden etiikasta ja erilaisista kenttätömenetelmistä. On huomattu, että pelkästään ulkopuoliset arviot tutkittavasta kulttuurista eivät ole riittäviä ja saattavat antaa täysin vääränlaista tietoa. Nykyisin onkin vallalla käsitys, että tutkijan olisi päästävä tutkittavaan kulttuuriin sisälle voidakseen ymmärtää sitä. Bahtinin mukaan tämä ei vielä riitä. Hänen mukaansa käsitys, että ymmärtääkseen vierasta kulttuuria on elettävä siinä, on vain osa totuutta. Se on kyllä välttämätön osa ymmärtämistä, mutta todellinen ymmärtäminen vaatii vielä

⁶ Bahtin käyttää termiä *slovo*, joka on englanniksi käännetty sanalla *discourse*, suomeksi taas sanalla *sana*. Vaikka suomenkielinen käänös ei täysin kuvaakaan käsitteen luonnetta, olen pitänyt nyt aikaisemmassa käytännössä.

jotain muuta. Samalla tavoin kuin Minä muodostuu aina vain suhteessa toiseen, myös kulttuurin voi määritellä kokonaisena vain toisesta kulttuurista käsin. Myös Moisala on maininnut sekä emistisen että etistisen tutkimusotteen yhtäaikaisten käytön olevan usein hyvinkin hedelmällistä (1991, 127). Joissain tapauksissa esim. tutkiessamme omaa kulttuuriamme se on jopa välttämätöntä. Bahtin kuitenkin korostaa, ettei tällainenkaan ymmärtäminen ole koskaan lopullista, sillä toisilla kulttuureilla on aina mahdollisuus nähdä ja ymmärtää enemmän tai ainakin eri tavalla. Ei siis riitä, että etnomusikologi asuu sen kansan parissa, jonka musiikkia hän tutkii. Hänen on myös palattava kotiin ja katsottava tutkittavaa kulttuuria uudelleen Toisen silmin, jotta siitä muodostuisi kokonainen. Tämä tarkoittaisi juuri emistisen ja etistisen tutkimusotteen yhtäaikaista läsnäoloa tutkimuksessa. Tämä on tietysti väistämätöntä tutkimuksen edetessä, mutta sen voisi kenties ottaa jo tutkimuksen lähtökohdaksi. Tästä ongelmasta on Ellen Koskoff kirjoittanut artikkelissaan Miriam Sing's Her Song (1993), jossa hän kuvaa samaa kulttuuria kolmesta eri näkökulmasta: ensin ulkopuolisena tarkkailijana, sitten tutkijana ja lopuksi yrittäen tuoda näkyviin myös kulttuurin kasvattien näkemykset. Koskoff korostaakin, että tutkijan tulisi ottaa huomioon kulttuurissa kuuluvat monet äänet ja näiden äänten suhde toisiinsa. (1993, 149–163.) Koska täydellinen samastuminen tutkittavan yhteisön ihmisiin on käytännössä mahdotonta, tulisi tutkijan tiedostaa oman kulttuurinsa ja vieraan kulttuurin välillä vallitsevat erot. Sekä Bahtinin että Koskoffin ajatukset muistuttavatkin läheisesti jälkistrukturalistista ”eron-filosofiaa”.

Minän ja Toisen välinen suhde on tietysti läsnä myös muussa kommunikaatiossa: kyseessä ei tarvitse olla kaksi eri kulttuuritaustan omaavaa ihmistä. Esimerkiksi historian tutkimus on samojen ongelmien edessä, ja musiikkitee- teessä on nostettu esiin kysymys siitä, onko taidemusiikki etnomusikologian Toinen⁷. Toisaalta kaikki kommunikaatio tapahtuu Minän ja Toisen välillä, joten tämä suhde tulisi ottaa huomioon kaikkia tekstejä tutkittaessa.

Bahtinin anti musiikintutkimukselle

Moniäänisyys on keskeinen osa Bahtinin ajattelua. Bahtinin mukaan kaikessa kommunikaatiossa kuuluu lähettäjän ja vastaanottajan äänien lisäksi paljon muitakin ääniä. Emme voi enää erottaa vastaanottajaa ja lähettäjää tai tekstiä ja sen kontekstiä. Konteksti, vastaanottaja ja lähettäjä ovat kaikki aktiivisesti mukana tekstin luomisessa. Ilman näitä elementtejä ei tekstiä edes ole olemassa. Soveltaessamme Bahtinia musiikintutkimukseen emme voi enää pitää

⁷ Viittaa John Richardsonin pitämään alustukseen Suomen etnomusikologisen seuran vuosikongressissa 25.3.1994.

yksittäisiä säveltaideteoksia teksteinä, sillä tekstissä on aina mukana myös konteksti. Tällöin musiikin teoslähtöinen tutkimus menettää merkityksensä. Käsitys alkuperäisestä merkityksestä, jona usein on pidetty tekijän teokseen antamia merkityksiä, katoaa. Merkitykset eivät myöskään olisi autonomisia, vaan ne olisivat riippuvaisia säveltäjästä, kuulijasta ja kontekstista.

Bahtinin käsitys kulttuurin moniäänisyydestä tuo uusia näkökulmia musiikin tutkimukseen. Ei riitä, että huomaamme tutkimuksessa kuuluvan monia ääniä. Moniäänisyys ilmenee myös tutkimuskohteessa. Tutkijan on tällöin mietittävä missä suhteessa nämä äänet ovat toisiinsa. Mikä niistä kuuluu voimakkaimmin ja miksi? Tärkeää on siis kuka tekstissä itse asiassa puhuu tai kenen ääni siinä kuuluu parhaiten.

Bahtin edellyttää myös, että Minän ja Toisen välisen suhteen ongelmat otetaan tutkimuksessa huomioon. Kommunikaatiohan tapahtuu aina Minän ja Toisen välillä, olipa kysymyksessä sitten tavallinen keskustelu, musiikkiesitys tai tutkijan kommunikointi kohteensa kanssa. Tutkimuskohteessa sekä Minän että Toisen ilmaus ovat mukana. Tällöin tulevat myös valtakysymykset väistämättä mukaan.

Bahtinin ajatukset sopivat pirstaleiseen aikaamme hyvin. Bahtin peräänkuuluttaa dialogista tutkimusotetta, josta yksikään ääni ei olisi ennalta poissuljettu. Bahtinin ajatukset eivät toki ole ongelmattomia. Kontekstin määrittelyn ongelmaa ei Bahtinkaan osannut ratkaista, vaikka hän sitä muutamissa kirjoituksissaan yrittikin. Toisaalta hän ei yrittänyt esittää mitään valmista, vaan pyrki antamaan ainoastaan pohjan, josta dialogi voisi alkaa. Bahtinin tavoittelema kokonaisvaltaisempi tutkimusote, jota etnomusikologiassakin on alettu viime vuosina kaivata, on kenties tänä multimedian aikakautena mahdollista saavuttaa.

Lähteet

- Bakhtin, Mikhail 1981. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Toim. Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson ja Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Toim. Caryl Emerson and Michael Holquist. Translated by Vern W. McGee. Third paperback printing. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Barthes, Roland 1993. Tekstin teoria. Teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorell. Tampere: Vastapaino 1993.
- Blacking, John 1990. *How Musical is Man?* Washington: University of Washington Press.
- Broms, Henri 1978. Mihail Bahtin. *Parnasso* 1/1978, 26–32.

- Gourlay, K.A. 1978. Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research. *Ethnomusicology* 22 (1–36).
- Haapanen, Jarmo ja Kekki, Lasse 1991. Kuka kutsui Bahtinin? Mihail Bahtinin suomenkielinen reseptio. Teoksessa *Bahtin-boomi!* Toim. Hannu Riikonen, Jari Selenius ja Anu Koivunen. Turun Yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A n:o 22. 181–196.
- Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1/1992.
- Herndon, Marcia ja McLeod, Norma 1990. *Music as Culture*. Darby: Norwood editions.
- Hietala, Veijo 1991. Onko merkityksellä merkitystä? Bahtin, Lacan ja sisäisen puheen ongelma. Teoksessa *Bahtin-boomi!* Toim. Hannu Riikonen, Jari Selenius ja Anu Koivunen. Turun Yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A n:o 22, 61–80.
- Holquist, Michael 1981. Introduction. Teoksessa *The Dialogic Imagination* (xv–xxxiv).
- Holquist, Michael 1983. Answering as Authoring: Mikhail Bakhtin's Translinguistics. *Critical Inquiry* 10 December 1983. S. 307–319.
- Holquist, Michael 1986. Introduction. Teoksessa *Speech Genres and Other Late Essays*. S. ix–xxiii.
- Järviluoma, Helmi 1993. Kenttä tutkijan asenteena. Teoksessa *Kansanmusiikintutkimus, metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus 1991. S. 138–152.
- Koivunen, Anu 1991. Narreja vai narraajia – tekstit yleisöt ja populaarikulttuurin tutkijat. Teoksessa *Bahtin-boomi!* Toim. Hannu Riikonen, Jari Selenius ja Anu Koivunen. Turun Yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A n:o 22, 81–121.
- Koskoff, Ellen 1994. Miriam Sing's Her Song: The Self and the Other in Anthropological Discourse. Teoksessa *Musicology and Difference*, ed. Ruth A. Solie. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. S. 149–163.
- Laine, Timo 1983. *Romaanin dialogiikka, Mihail Bahtinin romaaniteoria, lähtökohdat ja niiden filosofis-antropologinen kritiikki*. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta / julkaisusarja 15 /1983.
- Moisala, Pirkko 1991. Antropologinen musiikintutkimus. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus, metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus 1991. S. 105–137.
- Pekkilä, Erkki 1988. *Musiikki tekstinä, kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Acta Musicologica Fennica 17. Jyväskylä: Gummerus Oy.
- Pekkilä, Erkki 1991. Musiikkianalyysi. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus, metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus 1991. S. 153–171.

- Peuranen, Erkki 1980. Bahtinin sosiologinen poetiikka. *Kulttuurivihkot* 1/1980, 17–28.
- Peuranen, Erkki 1988. Johdatusta Bahtiniin. Teoksessa *Mihail Bahtinin elämä ja tuotanto*. Toim. Erkki Peuranen ja Anja Pikkupeura. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1988. Jyväskylän yliopiston venäjän kielen laitoksen julkaisuja n:o 5.
- Riikonen, Hannu, Jari Selenius ja Anu Koivunen (toim.) 1991. *Bahtin-boomi!* Turun Yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A n:o 22.
- Stone, Ruth 1981. Event, Feed-back, and Analysis: Research Media in Study of Music Events. *Ethnomusicology* 25: 215–225.
- Todorov, Tzvetan 1984. *Mikhail Bakhtin, The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Voloshinov, Valentin 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. Translated by Ladislav Matejka, I. R. Titunik. New York: Seminar Press 1973.