

# **Teknologia ja kodittomat taideteokset:**

## **Glenn Gouldin ajatuksia musiikin tulkinnasta sen teknisen uusinnettavuuden aikakaudella<sup>1</sup>**

Kanadalainen pianisti Glenn Gould (1932–1982) on jäänyt esittävän säveltaiteen historiaan hyvin kiinnostavana hahmona, jonka musiikillista tulkintaa koskevia ideoita – puhumattakaan sitten niiden soivista toteutuksista – voidaan tarkastella monesta eri näkökulmasta. Hänen monitahoisuutensa johtuu suurelta osin yksinkertaisesti siitä, että Gould oli taiteilijatemperamentiltaan eräänlainen renessanssi-ihminen, joka oli hyvin laajasti kiinnostunut maailmasta ympärillään. Tästä todistaa esimerkiksi hänen kotikirjastonsa (n. 700 nidettä), josta valtaosa liittyi ei-musiikilliseen aihepiiriin: filosofiaan, historiaan, teologiaan, kommunikaatioteknologiaan, kuvataiteeseen ja niin edelleen.<sup>2</sup> Myös hänen musiikkia ja musiikin tulkintaa käsittelevät kirjoituksensa kantavat mukanaan jälkiä varsinaisen musiikkikeskustelun ulkopuolelta, muiden muassa sellaisilta ajatteliijoilta kuin Marshall McLuhan, Pierre Teilhard de Chardin ja Jean Le Moynes. Näitä Gouldin maailmankuvaan vaikuttaneiden teoreetikoiden, erityisesti Teilhard de Chardinin<sup>3</sup>, ideoita on yksityiskohtaisemmin esitellyt Matthew McFarlane (2002).

Gould oli aikanaan – ja on edelleen – maassaan varsinainen kansallinen ikoni, ja hänen musiikin tulkintaa koskeville ideoilleen voidaankin hahmotella myös kulttuurista kontekstia (ks. McNeilly 1996, Said 2000). Hän oli taiteilija, jolle nimenomaan kanadalaiselle 1960- ja 1970-lukujen kulttuurikeskustelulle keskeiset teemat – ”pohjoisuuden idea”, eristäytyminen ja siihen liittyvä yksilön omien luovien resurssien löytäminen, luonto, kommunikaatio sekä teknologia – olivat hyvin tärkeitä. Gould itse kirjoitti ja puhui haastatteluissaan näistä aiheista läpi koko uransa. Tällaisella julkisuudella on puolestaan ollut oma hintansa: eristäytyneestä, neuroottisesta ja kommunikaatioteknologialla normaalit ihmissuhteet korvanneesta eksentrisestä ”nerosta” on kanadalaisessa ja kansainvälisessäkin Gould-reseptiossa sekä esittävän säveltaiteen

historiassa muodostunut myytti, jota elokuvat, dokumentaarit, muu visuaalinen aineisto sekä biografiat tehokkaasti kierrättävät. Gouldin henkilön eksentrisyyden myytti onkin peittänyt taakseen todellisen dialogin hänen esittämiensä ideoiden kanssa. Onko konsertti-instituutio sähköisen tiedonviestinnän ja musiikkiteknologian aikakaudella vanhentunut instituutio, kuten Gould väitti? Minkälainen kontribuutio musiikkiteknologialla itse asiassa on tarjottavanaan musiikkikokemukselle? Tarvitaanko elävää musisointia enää sähköisen viestinnän aikakaudella?

Teknologian ja taiteen suhteeseen liittyy erityisesti Kanadassa aivan oma kulttuurihistoriansa. Arthur Kroker (1984: 7, 12) onkin pitänyt teknologiakeskustelua Kanadan erityisenä antina koko pohjoisamerikkalaiselle ajattelulle, ja kirjoittaa tietynlaisen teknologisen edistysuskon olevan erityinen kanadalaiseen 1960- ja 1970-lukujen kulttuuri-identiteettiin liittyvä tekijä. Tuolloin keskustelu keskeisten kommunikaatio-tekniikan filosofien, kuten Marshall McLuhanin, ympärillä kävi vilkkaana, ja myös Gould oli yksi aktiivisista osallistujista tuossa keskustelussa.<sup>4</sup> Hän julkaisi kirjoituksiaan tunnetuissa kausijulkaisuissa niin Kanadassa kuin Yhdysvalloissakin, teki radio- ja televisio-ohjelmia sekä luennoi eri yhteyksissä. Gouldin tarkastelu aikansa kansallisessa kontekstissa edellyttääkin varsin laajaa kulttuurianalyttistä näkökulmaa jossa kanadalainen, sähköisen tiedonsiirron ympärillä käynnissä ollut Gouldin aikalaisdiskurssi on syytä pitää mukana kuvassa.

Gouldin kritiikitön ja visionäärinen suhtautuminen teknologiaan on nähty usein myös hänen biografiaansa liittyvänä piirteenä, ilmentämässä hänen miltei neuroottista pyrkimystään kontrolliin elämänsä joka alueella. Esimerkkinä tästä käy vaikkapa ote Otto Friedrichin (1990: 296) Gould-biografiasta:

Hän oli aina halunnut pitää kontrollin kaikkiin elämänsä olosuhteisiin, ja vuosien saatossa tästä tuli hänelle intohimo ja pakkomielle. Syy, mikä lopulta sai hänet siirtymään konserttilavalta äänitysstudioon oli juuri tämä hänen tarpeensa kontrolliin. Studioissa hänen täytyi saada kontrolloida kaikki, äänitarkkailusta mikrofonien sijoitteluun ja käyttöön saakka, sekä saada ylipäättään levy-yhtiöt tulemaan hänen kotikaupunkiinsa, hänen studioonsa jossa kaikki oli hänen hallinnassaan —. Tämä pakkomielle kontrolliin sai hänet kieltäytymään kaikista haastatteluista, joita hän ei itse ollut käsikirjoittanut etukäteen —. Kontrollin tarve sai hänet myös tekemään kaikki haastattelunsa puhelimen ja nauhurin kautta.

Gouldin ”pakkomielle” teknologiseen kontrolliin ja sen mahdollistamaan eristäytymiseen – mihin Friedrichin katkelmakin viittaa – on joissain yhteyksissä (esim. Kazdin 1989) nähty todisteena miltei sosiopaattisesta käyttäytymisestä ja ihmiskammoisuudesta. Ostwaldin biografia (1997) puolestaan esittää, että Gouldin neuroottinen suhde julkiseen esiintymiseen sekä ylikriittinen asenne omaan musiikin tulkintaan johtui ainakin osittain liian dominoivasta ja ylihuolehtivasta äiti-suhteesta. Ostwaldin kirjasta heijastuva näkemys onkin se, että Gouldin teknologinen eristäytyminen konserttilavalta tavallaan oli vain tästä loogista seurausta – musiikkiteknologia oli Goul-



dille eräänlainen pakotie konserttien virhealttiista ja tätä kautta omaa egoa haavoittavasta ilmapiiristä.

Näistä kahdesta näkökulmasta Gouldin teknologiseen visioon – ”normaalin” musiikkillisen toiminnan (ja inhimillisen kanssakäymisen) korvikkeena tai sitten vain yhtenä esimerkkinä kanadalaisesta teknologiakeskustelun kyllästämästä ajanhengestä – kumpikin lienee liian äärimmäinen. Musiikkiteknologian tuomien mahdollisuuksien ja Gouldin ideoiden suhteen tarkasteleminen joko kansallis-kulttuurisessa tai biografisessa kontekstissa ovat molemmat kärjistäviä näkökulmia, joiden kautta sivuutetaan kokonaan musiikkiteknologian ja reproduktion yleisempi filosofinen ulottuvuus.

Taidemusiikin reproduktio ja siihen kytkeytyvät tulkinnan etiikkaan liittyvät kysymykset olivat Gouldille tärkeitä kysymyksiä – nähdään niille sitten biografinen tai kansallinen aspekti tai ei – joita ei vielä hänen aikanaan ollut ollut tarvetta liiemmin tuoda julkiseen keskusteluun. Gouldin ideat vastaanotettiin omana aikanaan suurelta osin silkkanä utopiana. Nykypäivänä tilanne on toinen: musiikin tekeminen, tulkitseminen ja kuluttaminen on kokenut valtavan mullistuksen teknologian ja tietoverkkojen mahdollistaman virtuaalisuuden ja interaktiivisuuden myötä. Konsertoinnille ja elävälle musisoinnille on alkanut ilmaantua todellisia vaihtoehtoja. Tältä kannalta katsoen Gouldin ideat jo ennakoivat nykypäivää; taiteen reproduktio, anonyymisyys, sekä perinteisen taiteilijan ja yleisön roolin hämärtyminen, mistä Gould puhui väsymättä läpi uransa, ovat meidän aikanamme tapahtuneet laajuudessa, jota 1960-luvulla oli mahdotonta aavistaa. Gouldin ideat ennakoivat paljossa tätä postmodernin musiikkikulttuurin murrosta, joka on 1980-luvulta lähtien tapahtunut länsimaissa musiikin medioitumisen myötä.

Seuraavassa tarkastelen sitä, miten Gouldin jo 1950-luvulta lähtien painottama idea levyttämisestä musiikin ensisijaisena tulkinnan muotona sivuaa kahden 1900-luvun taidemaailman kriitikon, Walter Benjaminin ja Gianni Vattimon taideteosten reproduktiosta esittämiä ajatuksia. Ajallisesta etäisyydestä huolimatta Benjaminia, Vattimoa ja Gouldia yhdistää usko taiteellisen reproduktion taidekokemusta emansipoivaan sekä itse taidetta demokratisoivaan potentiaaliin. Kahden ensinmainitun ideat tarjoavatkin filosofisen viitekehyksen jonka kautta Gouldin musiikkiteknologista visiota voidaan tarkastella yleisemmästä ja, erityisesti Vattimon osalta, samalla ajankohtaisestakin näkökulmasta – ei siis vain heijastamassa hänen omaa aikaansa ja persoonaansa.

Reproduktio filosofisena ongelmana on mietityttänyt taiteenfilosofeja ja kriitikoi-ta läpi koko viime vuosisadan. Jotkin tämän keskustelun teemoista, kuten Walter Benjaminin ”auran” merkitys esteettisessä kokemuksessa, ovat säilyttäneet arvoituksellisuutensa meidän päiviimme asti. ”Auran” käsite on myös oman tarkasteluni ytimessä – kuten jo otsikostani voi päätellä, tarkastelen Benjaminin artikkelissaan ”Taideteos teknisen uusinnettavuutena aikakaudella” esittämää ideaa taideteoksen mekaanisesta reproduktiosta sen ”auraa” hävittävänä prosessina Gouldin ideoiden yhteydessä.<sup>5</sup>

Benjaminin artikkeli myös herättää uusia kysymyksiä nimenomaan musiikin suhteen: mitkä tekijät taidemusiikissa lopulta muodostavat sen ”auran” – musiikin erityisen ominaisuuden, johon arkiajattelussamme assosioituu musiikin ”autenttisuuden”, tulkinnan ”rehellisyden” ja ”aitouden” kaltaisia käsitteitä? Tämä ongelma puolestaan johtaa loogisesti toiseen: vaikka musiikillisen ”auran” tekijät olisikin mahdollista määritellä, ovatko ne sitten tavoittelemisen arvoisia vielä kolmannella vuosituuhannella jKr? Olisiko taidemusiikin ja teknologian suhdetta syytä pohtia uudelleen? Oliko Gould ehkä oikeassa väitteessään, että konsertti-instituutio on sähköisen viestinnän aikakaudella aikansa elänyt?

Toinen keskeinen teemani onkin pohtia reproduktion, musiikillisen kokemuksen ja historiallisen viitekehysten välistä suhdetta. Tämän laajan kysymyksen suhteen italialaisen Gianni Vattimon ideat ovat erityisen mielenkiintoisia. Vattimo on kehitellyt eteenpäin Benjaminin ideoita teoriassaan ”kodittomista taideteoksista”. Hän lähtee siitä ajatuksesta, että postmodernissa ”kommunikaatioyhteiskunnassa” eri medioilla on keskeinen merkitys esteettiselle kokemukselle, ja että koko postmodernia kulttuuria on itse asiassa mieleöntönty pyrkii hahmottamaan ottamatta niitä huomioon. Tämä ei toki ole uusi idea – sama ajatushan on ilmaistu jo 1930-luvulla, kauan ennen Vattimoa, Theodor W. Adornon kuuluisassa artikkelissa jossa hän pohtii musiikkiteoksen muuttumista fetissiksi äänilevyn kautta (Adorno 2002: 288–317). Vattimo (1992: 17) kääntää kuitenkin radikaalisti selkensä adornolaiselle pessimismille teknologiaa kohtaan väittäessään, että juuri median ja teknologian aikaansaamassa ”kaaoksessa” lepäävät toiveemme emansipaatiosta. Siinä, missä Adornolle television, radion, aikakauslehtien, sekä musiikillisen reproduktion maailma näyttäytyy kulttuuriteollisuuden läpikotaisin kyllästäjänä (ks. Adorno 1998: 59–70; Leppert 2002: 251–270, 288–317) ja yksilön autonomiaa ja ihmisarvoa sortavana, Vattimo päinvastoin näkee joukkotiedotuksen ja ”mediayhteiskunnan” positiivisena ja täynnä emansipatorista potentiaalia. Perinteisten esteettisten teorioiden puute on Vattimon (1992: 66) mukaan juuri siinä, että ne ”eivät vielääkään ole tehneet oikeutta *medioille* ja niiden tarjoamille mahdollisuuksille”. Hänen mukaansa estetiikka lähtee vääärältä pohjalta pyrkiessään ”pelastamaan” taiteen olemuksen siltä uhalta, mitä eri mediat sille asettavat. Perinteinen estetiikka menee siis Vattimon mukaan vikaan jo taiteen ontologian suhteen: taide ei postmodernissa taidemaailmassa enää olekaan hahmotettavissa ”teosten” joukkona, vaan pikemminkin lukemattomina kohtaamisina taiteen ja sen kokijoiden kanssa. Koko teoskäsitelmä on Vattimon mukaan postmodernissa muuttunut radikaalisti. Taiteessa on teosten stabiiliuden sijaan kyse loputtomasta uudelleenmerkityksellistymisen prosessista, mihin hän viittaakin taideteosten ”pohjattomuuden” metaforalla.

Artikkelini jakautuu kolmeen osaan. Ensin pohdin kysymystä taiteen tekijyydestä yhtäältä Gouldin ideoiden ja toisaalta taidemusiikin reproduktion (josta levyttäminen lienee tärkein esimerkki) kannalta. Pyrin etsimään vastausta siihen, mitä Benjaminin ”auran” käsite voisi tarkoittaa musiikista puhuttaessa. Päädyn esittämään, että Benja-



minin ”aura” on käsite, joka varsin hyvin kuvaa sitä musiikkiteoksen historialliseen viitekehukseen ja tekijyyteen liittyvää aspektia, josta Gould nimenomaan levytyksen kautta pyrki eroon. Juuri musiikkiteoksen ”aura” oli ominaisuus, jonka Gould myös katsoi sähköisen tiedonsiirron aikana vanhentuneeksi. Tämän jälkeen siirryn tarkastelemaan sitä, miten Gouldin musiikkiteknologiaa koskevissa kirjoituksissa rakentuu se taideteosten ontologinen status postmodernissa yhteiskunnassa, jota Vattimo kutsuu ”kodittomuudeksi”. Gouldin teknologinen visio tavallaan tähtää musiikkiteosten ”kodittomuuteen” vattimolaisessa mielessä, ja hänen kirjoituksensa ennakoivatkin kiehtovalla tavalla sitä Vattimon kuvaamaa fragmentoitunutta, globalisoitunutta ja eklektistä musiikkikulttuuria jossa nykyään elämme. Tässä mielessä Gouldia voisi mahdollisesti, Jean-Jacques Nattiez’ta (1996) seuraten, tarkastella eräänlaisena ”proto-postmodernistina”. Kirjoitukseni lopuksi pohdin, millaisia ristiriitaisuuksia Gouldin argumenteissa on, sekä sitä, millaisin tarkennuksin hänen ajatuksiaan voisi pitää relevantteina nykypäivässä.

## Tulkinnan tekijyys levytyksessä

Konventionaalisen taidemusiikin estetiikan näkökulmasta reproduktio on varsin ongelmallinen teema. Taidemusiikin estetiikassahan musiikkiteos on nähty autonomisena kokonaisuutena joka sen säveltäjän intentioiden osalta normatiivisesti määrittynyt sen partituurissa. Samalla tällaiseen käsitykseen on sisäänrakennettu idea siitä, että musiikkiteoksen tulkinta on ainutkertainen tapahtuma joka teknologian kautta voidaan korkeintaan tallentaa, ei varsinaisesti luoda. Teknologia ei siis saa tulla ”todellisen” musiikin tekemisen tielle, sen tehtävän on oltava vain dokumentaarinen ja hierarkisesti itse esityksen alapuolella.

Reproduktiossa onkin tradition näkökulmasta katsoen jotain uhkaavaa. Kuten Leppänen (1998: 120) toteaa, äänite ”uhkaa käsitystä teoksen merkityksen pysyvyydestä ja yhtenäisyydestä”, sillä säveltäjä ja muusikko menettävät kontrollin tallennettuun teokseen ja sen tulkintaan. Teos menettää tallennettuna siis sidonnaisuutensa aikaan ja paikkaan. Leppäsen mukaan taidemusiikin reproduktiossa hämmentää esteettisesti myös se, että kuulijalla ei ole mitään keinoa tietää, mistä hänen kuulemansa äänet ovat peräisin ja miten kokonaisuus on tuotettu. Tästä on esittävän säveltaiteen historiaan jäänyt kuuluisia skandaaleja: Elisabeth Schwarzkopfin paikkaama korkea c-sävel jo ikääntyneen Kirsten Flagstadin vuoden 1953 levytykseen Wagnerin *Tristanista* on näistä vain yksi esimerkki.<sup>6</sup> Levytys irrottaa teoksen juuri tällaisesta tulkinnan tekijyyteen liittyvästä viitekehuksesta, joka perinteisesti konserttiesityksessä toteutuu katsojan silmien edessä. Levytyksessä kuulijaa epäilyttäkin juuri se, ettei hänellä ole mitään keinoa tietää onko taiteilija tehnyt levytyksessä tulkintansa itse, ilman teknisiä apuvälineitä ja pilkkomista.

Levytykseen liittyikin eräänlainen tulkinnan eettisyyteen liittyvä periaate, joka velvoittaa reproduktion ”rehellisyyteen”, tietynlaiseen dokumentaarisuuteen. Kuunnellessamme tiettyä äänitettä, on ensinnäkin hyvä syy olettaa, että levyltä kuulemamme soitto on sen kannessa mainitun henkilön soittoa. Jos näin ei jostain syystä ole, on levytyksessä jotain epäilyttävää nimenomaan tulkinnan etiikan kannalta. Toiseksi pidämme arkijärkisesti levytystä paljolti dokumenttina, ”valokuvana” tietystä esityksestä, joka on ideaalisti mahdollisimman yhtenäinen. Kuten kapellimestari Christopher Hogwood (Badal 1996: 91) asian ilmaisee: ”levytys on vain valokuva tietystä tapahtumasta. – – Tällainen valokuva voi olla mitä vaan, ulottuen äärimmäisen rehellisestä kuvasta kuvaan, jota monet ihmiset kutsuisivat epärehelliseksi.” Osa muusikkouden taitoa jota levytyksissä ihailemme onkin kyky tuottaa nauhalle yhtenäinen tulkinta, ”valokuva” erityistä taitoa vaativasta esityksestä jota studiossa vain mahdollisesti hiotaan jälkieditoinnin avulla.

Tällainen levytyksen ”rehellisyys” liittyy myös musiikin ”autenttisuuteen” ja ”aitouteen”, jotka musiikin markkinoinnin kannalta ovat tärkeitä tekijöitä. Kuten Brown (2000: 361) on todennut, yksi klassisen musiikin levyteollisuuden keskeisimpiä esteettisiä ideaaleja on se, että levytyksen kautta luodaan ”läpinäkyvä” perspektiivi musiikkiin. Levytys on kuin ”ikkuna” tiettyyn esitykseen; ikkuna, jonka studioteknologia on saanut niin puhtaaksi kuin on ylipäättään mahdollista, mutta jonka kautta ei kuitenkaan varsinaisesti tuoteta itse tulkintaa.

Godlovitch (1993: 586) nimittää muusikkouden läpinäkyvyyden periaattia ”välittömän itsenäisen tekijyyden kausaaliseksi ensisijaisuudeksi”. Tällä käsitejoukolla hän viittaa nimenomaan siihen tärkeään tulkinnan normiin, että taiteilijan odotetaan kykenevän luomaan tulkintansa ”välittömästi” ja itsenäisesti – ilman teknologian tarjoamaa ulkopuolista apua. ”Kausaalinen ensisijaisuus” puolestaan viittaa siihen, että oletamme juuri muusikon taidon, realiajassa tapahtuvan muusikkouden, olevan tulkinnan ”kausaalinen syy”. Näin esimerkiksi tietokoneen sekvensseriohjelmalla koostettu tulkinta *Kuutamasonaatista* on juuri tältä kannalta katsoen arvoton.

Eisenberg (1988) on nimittänyt Gouldin vastakkaista näkökulmaa ”fonografiseksi”. Tämä tarkoittaa sitä, että Gouldille olivat levytyksissä täysin irrelevantteja näkökohtia kysymykset siitä, oliko tallennettava tulkinta toteutettavissa konserttioloissa, oliko sillä yksi vai monta tekijää, tai se, oliko lopputulos koostettu kahdesta vai kahdesta sadasta leikkauksesta. Vain soiva lopputulos ratkaisee, ja Gouldin mukaan musiikkiteknologian keinoista mikään ei tässä (ainakaan periaatteessa) ollut poissuljettu.

Gould siis sanoutuu irti käsityksestä, jonka mukaan levytyksen funktio on vain dokumentoida tietty esitys.<sup>7</sup> Hänen mielestään levytys, sekä reproduktio ylipäättään, oli jo lähtökohtaisesti itsenäinen taidemuoto, jossa ei ollut kyse esityksen tallentamisesta, vaan uudelleenluovasta prosessista, johon studio toi uusia mahdollisuuksia (ks. Day 2000: 32). Teknologian musiikin tulkinnalle suomat mahdollisuudet saivat hänet lopulta vakuuttuneeksi siitä, että musiikkia on itse asiassa mahdotonta tulkita tyydyt-



tävästi konserttitilanteessa – yleisön häiritsevä läsnäolo, reaaliaikaisen tulkinnan peruuttamattomuus, sekä yleisön tuoma houkutus ylitulkintaan olivat kaikki häiriötekijöitä musiikin ”röntgenkuvaamiselle”, mistä Gould mielellään puhui. Konserteille ja muille live-esiintymisille ei oikeastaan ollut Gouldin musiikillisessa maailmankuvassa minkäänlaista käyttöä, sillä ne merkitsivät hänelle vain taiteellista kompromissia, elähtänyttä speaktaakkelia, jonka hän rinnasti teatraalisuudessaan ja rituaalisuudessaan gladiaattoritaisteluun.

Gouldin teknologinen visio kyseenalaistaa samalla käsityksemme taiteen tekijyydestä. Hän näki informaatio- ja äänentoistoteknologian luomassa eräänlaista ”ekstaa-sin yhteisöä” (Guertin 1988), jossa teoksista tulisi kierrätystavaraa kuulijan kyetessä muokkaamaan musiikkia rajattomasti äänentoistoteknologian avulla. Tähän liittyi myös anonymisyyden idealisointi: Gouldin (1996: 9) mukaan kuuntelijan yksilöllinen arvostelukyky säilyy mukana esteettisessä kokemuksessa vain siten, että ”identifikaation prosessit” – tieto musiikin säveltäjästä tai esittäjästä – sulkeistetaan. Gould (1998: 3) jopa totesi, että ”hienoin kiitos mitä levytykselle voidaan antaa on toteamus, että se on tehty tavalla, joka pyyhkii näkymättömiin kaikki jäljet, kaikki merkit sen tekijästä”. Gouldille musiikkiteos oli siis ideaalisti anonymi, jatkuvassa uudelleen-syntymisen tilassa oleva objekti, jolla juuri äänitys- ja äänentoistoteknologian tuoman kontribuution kautta on potentiaalisesti monta tekijää musiikillisen luomisprosessin eri vaiheissa. Anonymisuus oli Gouldille ideaali niin musiikin tulkinnan suhteen – hän kirjoitti useasti halustaan tehdä levyjä, joissa esittäjiä ei mainittaisi – kuin myös sen kuuntelussakin: koko hänen ideansa ”luovasta kuuntelijasta” perustuu kuulijan mahdollisuudesta yhdistellä eri levytyksiä keskenään oman luovan intentionsa ohjaamana. Samoin Gould (Page 1990: 318) kirjoitti ”taiteilijoiden väärästä julkisesta vastuusta” jonka musiikkia ympäröivä markkinointikoneisto on saanut aikaan. Hänen mukaansa ”taiteilijalle tulisi taata anonymiteetti”, mahdollisuus luomisprosessiin taide-instituution ulkopuolella. Nämä ideat liittyvät myös Benjaminilla nimenomaan taide-teoksen ”auran” katoamiseen.

## **Benjaminin teknologinen demokratia**

Walter Benjaminin artikkelin ”Taideteos teknisen uudistettavuutensa aikakaudella” ydin on siinä ajatuksessa, että taiteen olemus ja tapamme kokea taidetta sekä taiteen tuotantoprosessin teknologinen kehitys ovat keskenään dialektisessa suhteessa. Teknisen reproduktion myötä taideteosten ”aituus”, ”originaalisuus” ja ”autenttisuus” taiteen esteettisinä kriteereinä menettävät merkitystään, ja teosten ”kulttuurivoima” syrjäytyy ”käyttöarvon” tieltä. Tämä ei kuitenkaan Benjaminin ajattelussa merkitse taiteen vulgarisoitumista, kuten Theodor Adornolla, vaan mahdollisuutta syntyä ja merkityksellistyä uudelleen uusissa konteksteissa (ks. Kakkori 1999: 197).

Benjamin (1989: 140–141) lähtee liikkeelle siitä, että taideteoksen uusintaminen on periaatteessa ollut mahdollista aina. Kuvataiteen puolella oppilaat ovat jäljentäneet mestariensa töitä oppimismielessä, ja mestarit puolestaan ovat uusintaneet teoksiaan taloudellista voittoa tavoitellessaan. Uusintamisprosessin muuttuminen tekniseksi kirjanpainotaidon, litografian ja myöhemmin valokuvauksen myötä on Benjaminin mukaan saanut aikaan ennennäkemättömän laadullisen muutoksen. Esimerkiksi valokuvauksessa on ”ihmiskäsi ensimmäistä kertaa vapautettu suorittamasta tärkeimpiä taiteellisia tehtäviä kuvallisessa uusintamisprosessissa”. Taiteellinen suoritus siirtyy valokuvauksessa suoraan objektiivin läpi katsovalle silmälle, ja näin kuvallisen ilmaisuuden välittömyys lähestyy puheen rytmiä.

Taideteoksen tekninen reproduktio ei kuitenkaan tapahdu ilman esteettisiä seurauksia. Benjaminille (1989: 143–144) taideteoksen ”Tässä ja Nyt” -elementti, ”sen ainutkertainen olemassaolo juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee”, häviää sitä teknisesti uusinnettaessa. Juuri tämä teoksen ainutkertaisuuden ulottuvuus, ”aura”, on ollut pohjana teoksen ”aitoudelle” ja autenttisuudelle. Benjaminin mukaan ”teknisen uusintamisen keinoilla ei ole mitään tekemistä todellisen aitouden määreiden kanssa”. Aitoudella Benjamin käsittää ”kaiken sen, mikä on välitettävissä esineen syntyisestä lähtien, sen materiaalisesta olemassaolosta sen historialliseen todistusarvoon saakka”. Taideteos siis yksinkertaisesti menettää ”aitoutensa” reproduktiossa. Nimenomaan mekaanisuus reproduktiossa on tärkeä tekijä – siinä missä Benjaminin mukaan alkuperäisteos säilyttää ”arvovaltansa” käsin tehdyn jäljennöksen rinnalla, näin ei enää välttämättä ole teknisen jäljentämisen kohdalla. Tässä kohtaa Benjaminin päättely on kuitenkin yllättävää: vaikka teoksen aitous häviääkin, on reproduktion kontribuutio silti häviötä suurempi – tekninen uusintaminen ”vapauttaa” teoksen, se ”voi siirtää originaalista tehdyn kuvan tilanteisiin, johon itse originaalia ei voitaisi viedä”. Reproduktio tekee mahdolliseksi sen, että taideteos tulee yleisöään ”puolitiehen vastaan.”

Benjamin (1989: 145–147) toteaaakin, että ”uudistamistekniikka irrottaa jäljennöksen perinneyhteydestään” ja näin taideteoksen ”aura”, sen perinteinen sidonnaisuus aikaan ja paikkaan, kärsii. Perinteisesti Benjaminin mukaan taideteoksen funktio autonomisena taideobjektinakin on ollut sidoksissa ”rituaaliin”: ”aidon taideteoksen ainutkertaisuus perustuu rituaaliin, josta se löysi alkuperäisen ja ensimmäisen käyttöarvonsa. – Taideteoksen auran sidottu olomuoto ei koskaan voi täysin vapautua ritualistisesta tehtävästään”. Teknologialla on kuitenkin potentiaali saada aikaan radikaali muutos tähän: ”ensimmäistä kertaa historiassa taideteoksen tekninen uusintavuus vapauttaa sen loismaisesta rituaalisidonnaisuudesta”. Tämä muuttaa tietysti myös itse uusien taidemuotojen olemusta – esimerkiksi valokuvan negatiivista on mahdollista ottaa määrättömästi kopioita, joiden status niiden ”aitouden” suhteen on täsmälleen sama.

Teknologialla on myös kyky vaikuttaa taideteoksen sisältöön. Esimerkiksi elokuva, maalaus- ja valokuvataiteen jälkeläinen, ottaa Benjaminin (1989: 160) mukaan



”lähikuvia, tuo julki tuttujen esineiden salattuja yksityiskohtia ja tekee kameralla kekseliäitä tutkimusretkiä arkipäiväiseen ympäristöömme”.

Esimerkiksi valokuvauksessa tekninen uusintaminen voi tuoda esiin sellaisia alkupe-  
räisessä esiintyviä piirteitä, jotka ainoastaan teknisesti tiettyyn kuvakulmaan säädet-  
tävä linssi voi nähdä, ei paljas ihmissilmä.

(Benjamin 1989: 143–144.)

Toisin sanoen, kamera läpäisee arkitodellisuuden tavalla, johon maalaustaide ei ky-  
kene. Elokuvan visuaalinen maailma muuttaa omaa ”optista ja akustista huomiointi-  
rekisteriämme”, tapaa, jolla havainnoimme ulkomaailmaa (Benjamin 1989: 159).  
Samalla myös kuvan status ”dokumenttina” hylätään: koska elokuva koostuu leikka-  
uksista, voidaan yksittäisiä fragmentteja liittää toisiinsa ilman niiden faktista yhteyttä  
elokuvan ulkopuolella. Benjaminin (1989: 154) oma esimerkki tästä koskee näytteli-  
jää, jonka on määrä säikähtää ovenkolausta. Saadakseen aikaan kaipaamansa efektiin,  
ohjaaja kuitenkin laukaisee aseensa näyttelijän selän takana ja kuvaa laukauksen aihe-  
uttaman reaktion – josta siis filmissä tulee reaktio ovenkolaukseen.

Lopuksi Benjamin (1989: 155–156) vielä toteaa, että teknologian suhde taiteeseen  
muuttaa myös kokijan ja tekijän välistä hierarkista asetelmaa, sillä teknologian kaut-  
ta ”lukijasta voi milloin tahansa tulla kirjoittaja – –. Hänellä on oikeus kirjoittajan  
rooliin, koska hänestä on tullut – hyvässä ja pahassa – asiantuntija äärimmilleen eri-  
koistuneessa työprosessissa, olkoon hänen työnsä vaatimatontakin”. Teknologia siis  
saa yleisön osallistumaan, mistä Benjaminille on esimerkkinä elokuvan luonne ”mas-  
sojen taiteena”. Perinteisen taiteen esteettisen kontemplaation tilalle on tullut idea  
taidekokemuksesta arkielämään sulautuneena, ei siitä irrallaan olevana, elementtinä.

Kaikki neljä Benjaminin mainitsemaa teknologian vaikutusta taiteeseen esiinty-  
vät myös Gouldin ideoissa. Ensinnäkin, taiteellisessa reproduktiossa ”kulttiarvon”  
syrjäytyminen käyttöarvon tieltä näkyy esimerkiksi Gouldin toteamuksessa siitä, että  
taiteelle ”pitäisi antaa mahdollisuus häivyttää itsensä pois”, ja että ”meidän tulee hy-  
väksyä se tosiasia, että [taide] – – on potentiaalisesti tuhoavaa” (Page 1990: 324).  
Gould myös toteaa toisessa yhteydessä, että ”musiikin esittäminen on [sähköisen tie-  
donviestinnän aikana] lakannut vaatimasta erityisiä puitteita ja frakkia” eikä siihen  
enää tarvitse liittää ”lähes uskonnollista uppoutumista” vaan musiikkiin on lupa luo-  
da henkilökohtainen, yksityinen ja epämuodollinen suhde (Page 1990: 333). Tällaiset  
lausumat artikuloivat selvästi Gouldin epäluuloisuutta taidetta kohtaan nimenomaan  
instituutiona. Gouldin filosofiassa yksi teknologian eduista on juuri se, että kuuntelija  
vapautuu ritualisoidun ja kanonisoidun musiikillisen käyttäytymisen parista – mistä  
konsertti-instituutio on eittämättä esimerkki – omaan ”esteettisen narsismin” ekstaa-  
siinsa teknologian avulla.

Toiseksi, ja edelliseen suoraan liittyen: myös Gouldilla teknologian suuri kontri-  
buutio on siinä, että sen kautta musiikkiteos voi benjaminilaisittain ”tulla yleisöään

puolitiehen vastaan”. Gouldin koko vision keskiössä on idea siitä, että teknologian kautta kaikki uudet mahdollisuudet kuuluvat paitsi taiteilijoille, myös kuulijoille – tähänhän hän viittasi monessa yhteydessä säveltäjän, esittäjän, ja kuulijan roolien rajojen sulautumisena (ks. esim. Page 1990: 92). Kolmanneksi, siinä missä Benjamin puhui kameran kyvystä sukeltaa arkipäivän ympäristömme pinnan alle ”tuomalla julki tuttujen esineiden salattuja yksityiskohtia”, Gould puhui teknologian kyvystä ”eritelyyn ja analyysiin” (Page 1990: 355) sekä sen mahdollistamasta teoksen ”röntgenkuvaamisesta”,<sup>8</sup> mitä Gould piti tulkinnan ideaalina. Hän vertasi useassa yhteydessä konserttien ja levytyksen suhdetta analogisena teatterin ja filmin kanssa. Siinä, missä Benjaminin filminäyttelijän säikähtäminen kyetään teknologian avulla eristämään draamallisesta yhteydestään, Gould näki periaatteessa saman musiikin tulkinnan palapelin mahdollistuvan äänitteen leikkauksien ja jälkieditoinnin muodossa. Hän kutsumikin näitä useaan otteeseen termeillä ”creative cheating”, ”creative lying”, tai ”creative dishonesty”.

Neljänneksi, Benjaminin toteamus teknologian vaikutuksesta muuttamassa taiteen kokijan ja tekijän hierarkiaa on analoginen Gouldin peräänkuuluttaman ”osallistuvan kuuntelijan” idean kanssa. Gould kirjoitti ”The Prospects of Recording” -esseessään tulevaisuuden uudeltaisesta, luovasta kuulijasta, joka ei ”ole enää vain passiivisesti analyttinen”, vaan osallistuu tasaveroisena ”kumppanina” luomisprosessiin hifi-teknologian avulla (Page 1990: 347).

## Musiikkiteoksen aura ja levytyksen historiattomuus

Mitä Benjaminin ”aura” sitten tarkoittaa musiikkiteoksen kannalta? Siitä on erotettavissa ainakin kaksi erillistä aspektia. Ensinnäkin, auran käsitteen valossa on mahdollista tarkastella sitä erityistä tapaa, jolla musiikkiteos aktualisoituu elävänä, yhtenäisenä ja tosiaikaisena esityksenä konserteissa tai muissa esityskonteksteissa missä musiikki usein on myös visuaalisesti läsnä. Tällöin kuulijan silmien ja korvien edessä toteutuu koko musiikkiteoksen diskursiivinen verkosto: partituurin soiva aktualisaatio sekä tulkitsijan autenttisen toiminnan, Godlovitchin ”kausaalisen ensisijaisuuden” kautta syntyvä ainutkertainen esitys, jolle selvästi on paikallistettavissa tekijä. Kuuntelemme konsertissa nimenomaan ”Beethovenin *Pastoraalisonaattia*”, mutta samalla myös Murray Perahian tulkintaa kyseisestä teoksesta. Tekijyys on siis tällaisessa kokemuksessa oikeastaan kaksinkertaisesti läsnä, Perahian ja Beethovenin kummankin tuottamana. Yksi musiikkiteoksen ”auran” aspekti on nimenomaan tavassa, jolla teoksen partituuri sisältää tämän kaksinkertaisen tekijyyden potentiaalin. Aktualisoituessaan tiettyyn tekijään identifioitavana tulkintana, teos ikään kuin lunastaa oman auraattisuutensa.

Toisaalta taas ”auran” käsite voitaisiin nähdä viittaamassa musiikkiteokseen itseensä jo lähtökohtaisesti historiallisena kokonaisuutena. Tällä tarkoitan teosnäkemystä,



joka painottaa teoksen historiallisia konteksteja sen ontologian suhteen. Esimerkiksi Carl Dahlhausin struktuurihistoriassa musiikkiteos käsitetään historiallisena, sosiaalisena ja institutionaalisen tosiasiana. Tästä lähtökohdasta käsin Dahlhaus (1989: 7) kritisoikin jakoa ”esteettiseen” ja ”historialliseen” ongelmakenttään musiikkiteoksien tutkimuksessa. Hänen kritiikkinsä perustuu sille ajatukselle, että perusta, jolla arvioimme ”esteettistä” on väistämättä historiallisesti välittyntä, samoin kuin ”historiallinen” musiikissa on kietoutunut yhteen esteettisten attribuuttien kanssa.

Dahlhausin mukaan musiikkiteos kantaa mukanaan oman historiansa. Se sijaitsee ontologisesti kulttuuris-historiallisessa verkostossa, ja tavallaan ”tulee itsekseen” vasta kulttuurisessa horisontissa, oman reseptionsa ja sitä ympäröivän julkisen puhe- ja tekstiavaruuden kontekstissa. Dahlhausin mielessä teos onkin historiallisesti purkautuva kokonaisuus, joka yhtäältä kantaa mukanaan syntykontekstinsa, mutta toisaalta taas tulee ajankohtaiseksi yhä uudelleen uusissa esityskonteksteissaan. Heiniö (1992: 59–62) näkee Dahlhausin historianfilosofisen peruselementin, ”rakenteen”, sijaitsemassa ”niiden yleisten funktioyhteyksien” välillä, jotka ”vallitsevat sävellystä ohjaavien mallien, havaitsemisen stereotyyppien, esteettisten ideoiden, eettisten normien ja sosiaalisten instituutioiden välillä”. Hän ehdottaakin, että rakenne olisikin ”itse sävelteos ymmärrettyä siten, että tähän kokonaisuuteen kuuluisivat myös teoksen esitys-, aate- ja reseptiohistorialliset vaiheet”.

Tältä kannalta tarkasteltuna musiikkiteoksen historiallisuudella on selvästi tekemistä myös sen ”auran” kanssa. Kuunnellamme tai soittaessamme vaikkapa Stravinskin *Kevätuhria*, ei kokemuksemme tyhjene pelkkään auditiiviseen havaintoon, vaan siinä aktualisoituu käsityksemme teoksen sijannista musiikin historian jatkumossa, mielikuvamme Stravinskista henkilönä, mahdollisesti kuuluisa tarina teoksen myrskyisestä ensiesityksestä. Toisaalta jo tapamme kuunnella ja ylipäätään hahmottaa musiikkiteos kokonaisuutena (ja tyylihistorian jatkumon osana) on väistämättä historiallisesti välittyntä – kuuntelemme taidemusiikkia vakiintuneiden esteettisten normien puitteissa jotka ohjaavat huomiomme tiettyihin musiikin ominaisuuksiin samalla sulkeistaen muita.

Myös musiikin tila – osa auran ”Tässä ja Nyt” -elementistä – on historiallisesti konstruoitunut. Taidemusiikkia kuunnellaan konventionaalisesti erityisessä sille varatussa tilassa (konserttisalissa), jonka aatehistoriallinen perusta sijoittuu 1800-luvun alkupuolelle. Filosofisesti katsoen koko konserttisalin idea on konkreettinen manifestaatio 1800-luvun esteettisen kontemplaation normista, joka teki keskittyneestä kuuntelusta hyveen ja reunaehdon ”todelliselle” musiikin ymmärtämiselle. Näin siis astuessamme perjantai-iltaisin konserttitaloon ja konsertissa mulkaistessamme vihaisesti meluisaa vierustoveriamme, historia ja musiikin auraattisuuden kaipuu puhuu meissä suorastaan häkellyttävällä tavalla. Selvästi juuri tällainen historiallisesti, sosiaalisesti ja institutionaalisesti normitettu tapa kuunnella musiikkia osaltaan on tuottamassa tätä musiikin ominaisuutta.

Mitä sitten ”auran” häviäminen tältä teoksen historiallisuuden kannalta reproduktiossa voisi tarkoittaa? Gouldin (1996: 8) mukaan teknologia mahdollistaa teosten ”supra-historiallisen esteettisen arvon” etsimisen, joka ei liity mitenkään siihen, kuka teoksen on alun perin levyttänyt tai lopulta edes siihen, kenen sävellys se on. Teknologian kautta

käytettävissä olevat keinot tulevat luomaan ympäristön, joka mahdollistaa tällaisen esteettisen arvostelmaa välittömyyden ja yksityisyyden; tämä merkitsee sitä, että todella yksilöllinen suhde taiteeseen tulee mahdolliseksi juuri siksi, että taiteellisen luomistapahtuman suhteen kysymys identiteetistä ja historiallisesta kontekstista tulee vähemmän tärkeäksi.

(Gould 1996: 8.)

Teknologiassa Gouldille on siis sen suoman anonyymisyyden lisäksi tärkeää sen mahdollisuus irrottaa koko välittämänsä musiikki historiallisesta kontekstistaan. Teknologialla on Gouldin mukaan kyky luoda ”ilmapiiri, jossa biografinen tieto ja kronologinen viitekehys eivät enää voi olla taidearvostelmiemme kulmakivi” (Page 1990: 352). Tätä hän pitää esteettisen arvostelmaa kannalta arvokkaana, sillä heti kun ”voimme pakottaa taideteoksen vastaamaan käsitystämme sen kronologisesta kontekstista”, tulee tästä taustatiedosta liian tärkeä tekijä koko arvostelmaa kannalta. Seurauksena Gouldin mukaan suurin osa muodostamistamme esteettisistä arvostelmista palautuu itse asiassa juuri taustatekijöiden vaikutukseen, ei itse taideobjektiin (Page 1990: 342). Ylipäätään Gould (1996: 7) kritisoi sitä, että

assosioimme niin paljon kuin mahdollista vallitsevat tiettyä aikaa koskevat historialliset käsityksemme sen merkittävien taideteosten kanssa. Rakennamme tulkintoihimme näistä teoksista identifioinnin prosesseja [jotka liittävät taideteokset ja niiden kronologisen kontekstin yhteen] jotka tämän vuoksi sekoittuvat kaikenlaisten teokselle ulkoisten ideoiden ja aiheiden kanssa, joilla on omituisen vähän tekemistä sen kanssa, miten teokset itsensä on luotu.

Gould ei siis pitänyt taideteoksen historiallista viitekehystä lainkaan tärkeänä sen esteettisen arvon kannalta. Gouldin (1996: 5) mieluisin esimerkki tästä on ajatusleikki hänen improvisoimastaan wieniläisklassisesta pianokappaleesta, johon kuulijoiden reaktiot vaihtelisivat radikaalisti siitä riippuen, paljastuuko kappaleen säveltäjäksi Mendelssohn, Brahms vai Vivaldi. Viimeksimainitun kohdallahan kappale olisi todiste siitä, että hän näki tulevaisuuteen ja oli jo kappaleen säveltämisen perusteella edellä aikaansa. Kahden edellisen säveltäjän kohdalla kappale taas olisi pikemminkin hupaisa kuriositeetti tai todiste näiden säveltäjien ”kypsymättömydestä” säveltäjinä. Gouldille tällainen taideteoksen esteettisen arvon häilyvyys, joka siis riippuisi siitä, kuka sen tekijä on tai milloin hän on elänyt, on ongelmallinen. Hän ei hyväksy evoluutiönäristä historiakäsitystä, jossa taiteen esteettinen arvo riippuu sen ”originaalisuudes-



ta” ja uutuusarvosta. Eristäytymisen idea (ks. Mantere 2002; McNeilly 1996) on Gouldin musiikilliselle ja eettiselle maailmankuvalle keskeinen, ja myös ”historiallisesti eristäytynyt”, ”ajan hengelle” alistumaton musiikki on hänen ajattelussaan selvästi arvokkainta. Tällaisesta ”historiallisesti eristäytyneestä” musiikista Gouldin malliesimerkki on Richard Strauss, joka ”tarjoaa esimerkin miehestä, joka tekee omasta ajastaan rikkaampaa pysymällä siitä irrallaan; miehestä, joka puhuu kaikkien sukupolvien puolesta kuulumatta itse mihinkään niistä” (Page 1990: 92). Gould (1996: 5) kyseenalaistaakin sen, että ”taideteoksen tulisi säilyttää avoin yhteys meidän ja sen tekijän välillä”, sekä sen, että teoksen tekijyyden aspekti ylipäätään kertoo mitään häntä ympäröivästä ajasta.

Musiikin kuuntelemisen lisäksi teknologia tarjoaa mahdollisuuden ”supra-historialliseen” musiikkisuhteeseen myös taiteilijan kannalta. Gouldille (1998: 4) studio oli ”ympäristö, jossa aika kääntyy itseään vastaan ja jossa, kuten luostarissa, on mahdollista unohtaa kiihkeä ohikiittävän hetken tai päivän tavoittelu”. Se oli kuin ”tyhjiö – – jossa voi oikeutetusti tuntea, että luonnon kaikkein rajoittavin voima – ajan väistämätön lineaarisuus – on uskomattomassa määrin kyetty sivuuttamaan”. Aivan kuten Benjaminin esimerkissä filminäyttelijän kohtausta kyetään rakentamaan itse juonen tapahtumien ajallisuuden vastaisesti, myös levytyksessä lopullinen versio voidaan koota musiikkiteoksen sisäisen ajan lineaarisuudesta irrallaan.

Gould (1998: 7) myös eksplisiittisesti kyseenalaistaa koko sellaisen historiankäsitteksen, jossa historia nähdään kehitysnarratiivina, ”suurten” miesten ja keksintöjen jatkumona, jossa ”uutuus” ja ”originaalisuus” ovat keskeisiä arvoja. Tällaiseen historiankäsitteeseen pohjaava taiteen arvioiminen on hänen mukaansa vain osoitusta siitä, että olemme sen myötä menettäneet kyvyn arvioida musiikkia vain musiikkina, ja että esteettisessä kokemuksessa musiikillisen tyylin tuntemuksesta on tullut määräävä tekijä.

Vaihtoehtona originaalisuutta, ainutkertaisuutta, sekä historiallista ”edistystä” painottavalle taidekäsitteelle Gould (1998: 6) esittää, että luomisprosessissa onkin kyse vain jo tunnettujen aineksien ”uudelleenjärjestämisestä, uudelleenvälittämisestä, syventymisestä uudelleen joidenkin yksityiskohtien yhdistelmään; jonkin kauan pimennessä olleen kulttuurin piirteen uudelleentarkastelusta ja koristelusta”. ”Originaalisuuden” ja ”edistyksen” sijaan musiikin historiassa onkin Gouldin mukaan kyse ”jäljittelyn” ja ”keksimisen” välisestä dialektiikasta jossa ”ainutkertaisuuden” ja ”historiallisen edistyksen” ideat ovat lähtökohtaisesti irrelevantteja, vain ”historiallisen edistyksen” ideologiaa heijastavia.

Kun Gouldin mukaan ”kaikki taide on itse asiassa vain jo olemassa olevan taiteen muuntelua” (Page 1990: 94) eikä musiikkiteoksen historiallisella kontekstilla tai sen säveltäjällä ole merkitystä, on selvää, että esteettisen kokemuksen perusta Gouldilla rakentuu ”auran” ulkopuolelle: kuulijan spontaaniin, henkilökohtaiseen ja uutta luovaan kuunteluun ja tätä kautta syntyvään riippumattomaan esteettiseen arvostelmaan.

Teknologia niin Benjaminilla kuin Gouldillakin tuo teoksen kuulijaansa ”puolitiehen vastaan”, ja samalla irrottaa sen ajasta, paikasta ja tekijyydestä. Sen kautta taiteella on mahdollisuus ylittää ”auran” asettamat rajat, ja tulla ideaalisti kaikkien ulottuvil-  
le.

Jean-Jacques Nattiez (1996: 28–35) onkin juuri tässä mielessä tarkastellut Gouldia eräänlaisena ”proto-postmodernistina”. Gould hylkää moderniin musiikkikäsitteeseen kuuluvan säveltäjän tekijyyttä korostavan aselman, jossa musiikki käsitetään säveltäjän ”viestinä” jonka muusikko sitten välittää mahdollisimman autenttisena kuulijalle. Nattiez erottaa neljä eri vaihetta tässä perinteisessä musiikillisen viestinnän mallissa: säveltäjän luova työ; tämän tallentaminen nuoteiksi ja esitysohjeiksi partituuriin; esiintyjän nuottikuva dekodaaava tulkinta; sekä kuulijan aistihavainto. Postmodernista tulkinnan teoriasta Nattiez sitä vastoin toteaa, että musiikkiteosta ei tällöin enää nähdäkään täydellisesti määrittäväksi partituurinsa kautta – eikä siis esiintyjän vastuukaan ole enää ”dekodata” säveltäjän viestiä – vaan myös niiden käytösten kautta, joita se saa aikaan esittäjässä ja kuulijassa. Tällöin teos toimii eräänlaisena impulssina kuulijan omalle aktiiviselle ”uudelleenkirjoittamiselle”. Gouldiin tämä liittyy Nattiez’n mukaan siten, että myöskään hänelle musiikkiteoksen tulkin-  
nassa ei ole kyse perinteisestä ”kommunikaatiosta vaan konstruktioiden sarjasta”. Teoksen hahmottaminen konstruktioiden sarjana taas saa aikaan lopputuloksen, jolla on monta tekijää ja joka itse asiassa ei koskaan ”tule valmiiksi”, vaan on jatkuvassa uudelleentulemis-  
tilassa. Postmoderniin tapaan Gould kiinnittää huomionsa, perinteisen kommunikaatioteorian termein, viestin ”vastaanottajaan” – muusikkoon ja kuuntelijaan, ja tarjoaa teknologisessa visiossaan näille mahdollisuuden tulla musiikin kanssasäveltäjäksi, konstruoimaan uusia musiikillisen merkityksen tasoja niin musiikin tulkinnassa kuin sen kuuntelussakin. Postmodernissa kyseenalaistuva taide-  
instituution ja arkielämän välinen raja hämärtyy myös Gouldin ajattelussa: kun ker-  
ran jo ”puhelimien numerolevyn pyörittäminen” on Gouldille ”luova akti” (Page 1990: 347), sisältyy myös musiikin kuunteluun ymmärrettävästi monia elementtejä, joissa Gould näkee kuulijalla olevan mahdollisuuksia käyttää omaa luovuuttaan.<sup>9</sup> Saman-  
kaltaiseen postmoderniin taidekokemukseen liittyy myös Gianni Vattimon metafora ”kodittomista” taideteoksista.

## Vattimo ja ”kodittomat taideteokset”

Vattimon (1992: 17–18) mukaan informaation reaaliaikaiseksi tekevät mediat muistut-  
tavat ”eräänlaista Hegelin absoluuttisen hengen toteutumista käytännössä” siinä mie-  
lessä, että ne saavat aikaan ”ihmiskunnan täydellistä itsetietoisuutta, ihmisen tietoi-  
suuden ja historian, siis kaiken sen mitä tapahtuu, yhteenkäymistä”. Mediatyhteiskun-  
nassa päädyimme Vattimon mukaan hyväksymään uudenlaisen ”vapauden ihanteen”



joka ”pohjautuu oskillaatiolle, pluraalisuudelle ja loppujen lopuksi koko ’todellisuuden periaatteen’ eroosiolle”.

Tällaiseen teknologian tuomaan emansipaatioon Vattimolla (1992: 19) liittyy myös ajatus ”kodittomuudesta”. Termillä hän viittaa väljästi ”erojen ja paikallisten elementtien vapauttamiseen”, ja taiteen suhteen tässä palataan nimenomaan reproduktion ongelmaan: onko taideteoksella, vaikkapa sinfoniolla, jokin erityinen olemassaolon tapa, jota teknisen reproduktion kautta on mahdotonta tavoittaa? Kuuluuko taideteoksen ”aura” jollain lailla olennaisesti postmodernin ajan esteettiseen kokemukseen? Viekö teosten ”kodittomuus” jotain olennaista pois taidekokemuksesta? Vattimon empimätön vastaus näihin kysymyksiin on kieltävä. Vattimon teoria taideteosten ”kodittomuudesta” postmodernissa taidemaailmassa siirtää esteettisen kokemuksen poltopisteen itse teoksen ja kiinteästi siihen liittyvän historiallisen ja biografisen viitekehysten piiristä kuulijan subjektiivisen kokemuksen piiriin.

Mitä Vattimo oikeastaan tarkoittaa ”kodittomuudella”? Hänen omien sanojensa mukaan siinä on kyse ”todellisuuden merkityksen katoamisen ja joukkotiedotuksen maailmassa tapahtuvan todellisuusperiaatteen” murentumisesta, joka samalla on

erojen ja erityisten paikallisten elementtien vapauttamista. Niitä voisimme kaikkienensa kutsua murteiksi. Kun ajatus historian keskustaan pohjautuvasta rationaalisuudesta on kaatunut, yleisen kommunikaation maailma räjähtää ”paikallisten” rationaliteettien – etnisten, seksuaalisten, uskonnollisten, kulttuuristen tai esteettisten vähemmistöjen – moneudeksi. Ne ottavat puheoikeuden, eikä niitä enää vaienneta ja alisteta kaikkea omituisuutta, kaikkea rajallista ja hetkittäistä yksilöllisyyttä vahingoittavalla ajatuksella yhdestä todella toteutettavasta ihmisyyden muodosta. – Monimuotoisuuden vapauttaminen on teko, jonka välityksellä ne ”ottavat puheenvuoron”, esittävät itsensä ja siis ”asettavat muotoonsa” siten, että ne voidaan tunnistaa.

(Vattimo 1992: 19–20.)

Mitä ”kodittomuudella” tässä mielessä sitten voisi olla merkitystä Gouldin ajattelun kannalta? Gould ei koskaan varsinaisesti ottanut kantaa ”poliittisesti” pluralismin puolesta. Etnisten, seksuaalisten, uskonnollisten ja kulttuuristen vähemmistöjen sijaan hän kohdisti sanottavansa musiikilliselle maallikolle, kehottaen uuteen, teknologian mahdollistamaan musiikilliseen luovuuteen omien stereolaitteiden äärellä.

Vattimo (1992: 57) kuitenkin puhuu ”kodittomuudesta” myös taiteen reproduktion ja postmodernin taidekokemuksen kannalta. Hän lähtee liikkeelle Benjaminin ”Taideteos”-artikkelista, ja toteaa, että Benjaminin keskeinen oivallus on ajatuksessa, että ”taiteen uudet tuotantomenetelmät ja artistinen nautinto muovaavat olennaisella tavalla taiteen olemusta”, ja että Benjaminilta löytyvät perustelut, joiden avulla voidaan yrittää taiteen olemuksen tarkastelua myöhäis-teollisessa yhteiskunnassa”. Keskeinen käsite Benjaminin kirjoituksessa Vattimolle (1992: 59) on taiteen ”shokkivaikutus”, josta elokuva taidemuotona on selvin esimerkki. ”Shokilla” Benjamin viittaa vaikutukseen, joka syntyy, kun taideteos ”singotaan” yleisöä kohti tavalla, joka ”sotii kaik-

kea turvallisuuden sekä merkityksen odotusta ja kaikkia havaitsemisen tapoja vastaan” – kuten elokuvassa, jossa ”kuvan muodostamisen hetkellä se jo korvataan toisilla kuvilla, joihin katsojan silmän ja mielen täytyy sopeutua uudelleen”. Shokki-käsitteen rinnalle Vattimo (1992: 61) ottaa Heideggerin *Stoß*-käsitteen, joka huolimatta siitä, että se on osa täysin erilaista filosofista viitekehystä, myös ”korostaa kodittomuuden merkitystä” asettaessaan ”maailman itsestäänselvyyden kyseenalaiseksi” ja ylläpitäessään ”ihmetystä ja huolta” todellisuuden olemassaolosta. Vattimon (1992: 62) mukaan olennaista sekä Heideggerille että Benjaminille on taideteoksen sopusointuisuuden, vakauden, ja ”autenttisen” tulkinnan kautta tapahtuvan ”kodin” löytymisen kyseenalaistaminen – ”ikään kuin taideteoksen kohtalo olisi muuttua yksinkertaisesti vain käyttöesineeksi”.

Vattimo haluaa itse asiassa Benjaminin ja Heideggerin kautta kyseenalaistaa koko perinteisen estetiikan ajatuksen siitä, että taideteoksella on jokin stabiili olemus, jolle sitten reproduktio – niissä taidemuodoissa, joihin se kuuluu – tekee tai ei tee oikeutta. Vattimon (1992: 66) mukaan ”estetiikan teoria ei vielääkään ole tehnyt oikeutta *mediaille* ja niiden tarjoamille mahdollisuuksille”, koska

esteettinen terminologiamme näyttää aina pyrkivän taiteen olemuksen (luovuuden, aitouden, muodon nautinnollisuuden, sovituksen, jne.) ’pelastamiseen’ niiltä uhkilta, joita massayhteiskunnan uudet olemassaolon ehdot edustavat niin taiteelle kuin, kuten on tapana sanoa, ihmisen koko olemukselle.

(Vattimo 1992: 66.)

Koko taiteen olemus on siis Vattimon mukaan postmodernissa muuttunut: teokset ovat menettäneet stabiiliutensa ja joutuneet median aikaansaamaan merkityksen liikkeesseen ja kadottaneet ”autenttisuuden” ideaalinaan. Vattimon (1992: 67; alkup. kursii-vi) mukaan ”shokki on kaikki se, mitä taiteen luovuudesta jää jäljelle kaiken kattavan kommunikaation aikakaudella”, ja postmodernin elämän ”hypersensitiivisyyttä ja kiihkeyttä vastaa *kokemukseen* eikä *teokseen* keskittyvä taide”. Teoksen ”stabiiliteettia” ja produktiivisen ja nautinnollisen kokemuksen syvällisyyttä sekä autenttisuutta emme enää voi odottaa medioiden voiman (ja voimattomuuden) hallitsemalta myöhäismodernin esteettiseltä kokemukselta”. Tällaisen postmodernin vision leimaaminen vain ”massakulttuurin apologiaksi” perustuu Vattimon (1992: 68) mukaan anakronistiseen oletukseen taiteen ikuisista ”humanistisista arvoista” ja periaatteelliseen oppositioon taiteen medioitumista vastaan. Tämän sijaan postmoderni joukkoviestinten leviäminen sisältää mahdollisuuden taiteellisen ”kokemuksen korostettuun liikkuvuuteen” ja yhteiskuntaan, jossa ”todellisuus näyttää notkeammalta ja juoksevammalta ja jossa kokemus voi saada oskillaation, kodittomuuden sekä leikin luonteenpiirteitä”. Tätä kautta taide voi ”kaiken kattavan kommunikaation maailmassa muodostua – luovuudeksi ja vapaudeksi” (Vattimo 1992: 69).

Mitä muuta Gouldin ideat musiikin tulkinnasta ja teknologiasta edustavat kuin



ennakkoa Vattimon ajatuksille ”kodittomista” taideteoksista? Kaikki jälkimmäisen taideteosten ”kodittomuuteen” liittämät ominaisuudet – kokemuksen keskeisyys, median tärkeä rooli, teoksen ja tekijyyden stabiliteetin kyseenalaistaminen, teosten loputon uudelleenluominen ja siihen liittyvä re-signifikaatio – olivat tärkeitä myös Gouldille. Myös tietty pragmatistinen, taiteen ”käyttöä” korostava näkökulma yhdistää sekä Gouldia että Vattimoa: Gould sanoi, että ”taiteelle pitäisi antaa mahdollisuus häivyttää itsensä”, ja hän puhui useassa yhteydessä teknologiasta kanavana siihen, että ”jokaisella kuulijalla on oma projektinsa ’käynnissä’” niin, että ”hänen [musiikki]-kokemuksensa liittyy hänen elämäntyylinsä” (Page 1990: 320, 324). Yhdessä viimeisimmistä haastatteluistaan hän myös totesi (McLuhanin vaikutuksesta muistuttavasti), että ”haluaisi nähdä maailman, jossa ketään ei kiinnosta mitä joku toinen on tekemässä” (Page 1990: 460). Tämä johtaisi Gouldin mukaan siihen, että sosiaalisen distinktion motivoimien esteettisten arvostelmien lausumiselta katoaa tarve; tämä olisi ideaalinen tilanne, vapaa ihmiskunnalle haitallisimmasta kilpailun periaatteesta (Page 1990: 321). Tällaiset visiot haaveilevat selvästi paitsi McLuhanin ”maailmankylästä”, myös Vattimon (1992: 13) ”läpinäkyvästä” postmodernin yhteiskunnasta, jossa ”kaikesta kattava kommunikaatio” ja medioituminen on vallitsevaa. Vattimo, kuten Gouldin, myös kyseenalaistaa modernin aikakauden uskon ”uuden ja originaalin kulttiin”, joka ilmentää vain valheellisella illuusiota historian edistyksestä.

## Lopuksi

Minkälainen merkitys Gouldin ideoilla sitten on nykyhetken näkökulmasta?

Ensinnäkin on todettava että Gouldin, ja samalla Benjaminin ja Vattimon, visio taiteen teknologisesta välittyneisyydestä on nähtävä enemmän esteettisenä ja eettisenä uskontunnustuksena kuin konkreettisena teoriana. Erityisesti Gouldin ja Vattimon edustama varaukseton teknologinen optimismi jättää kokonaan huomiotta sen, että taide ei kykene digitaalisenakaan välittymään länsimaisen kapitalismin ulkopuolella. Lopulta Gouldin visiokin itsenäisestä, teknologian kautta eristäytyvästä kuuntelijasta tapahtuu vääjäämättä uudenlaisen konsumerismin puitteissa. Teknologiakin on vain tuote, ja ainakin musiikin kuluttamiseen pätee sama seikka mitä Théberge (1997: 3–7) näkee populaarimusiikin muusikkoudessa: molemmissa on kyse prosessista, jossa kuluttaja/muusikko on tullut uudella tavalla riippuvaiseksi monikansallisista yhtiöistä. Sama pätee pienin eroavaisuuksin myös levyteollisuudessa: harvalle taiteilijalle levytys on enää samankaltainen taiteellisen vapauden mahdollisuus kuin minä Gould sen koki. Markkinat määräävät mitä musiikkia levitetään ja ketkä sitä tallentavat. Tässä mielessä Gouldin argumentit teknologian puolesta ovat karkean yksipuolisia ja idealistisia.

Toiseksi on todettava, että Gouldin usko ”koneen hyväntekeväisyyteen” – metafora, jota Gould lainaa monissa kirjoituksissaan kanadalaiselta teologilta Jean Le Moy-

nelta – oli suorastaan hämmäntävään varauksetonta. Le Moyne näki ihmiskuntaa ympäröivän teknologian eräänlaisena valtavana verkostona, jota ei itse asiassa ole enää mahdollista sivuuttaa. Teknologia tällaisessa muodossaan on tullut eräänlaiseksi ”toiseksi luonnoksi”, jonka kautta ihmiskunnan kaikenlainen toiminta kanavoituu, pyrki se itse tähän tai ei. Tärkeää Le Moynen mukaan on myös muistaa, että teknologia itsessään on hyvä asia, ja se on olemassa vain ihmistä auttaakseen. (Payzant 1997: 61.) Gould piti Le Moynen kirjoituksissa tärkeimpänä ideana sitä, että teknologia

ei ole olemassa satuttamaan ihmisiä, estämään heitä mistään, haittaamaan missään, tai tulemaan inhimillisten kontaktien esteeksi. Se on pikemminkin olemassa nopeuttaakseen kontakteja, tehdäkseen niistä suurempia ja välittömämpiä, ja viedäkseen ihmiset syrjään juuri niistä asioista – itsekorostuneisuudesta ja kilpailullisuudesta – jotka ovat itse asiassa haitallisia yhteiskunnalle. Uskon tähän ideaan.

(Page 1990: 290.)

Teknologian kontribuutio ihmiskunnan moraalien kehitykselle on Gouldin mukaan siinä, että se suo mahdollisuuden etäännyttävään ihmisen ”eläimellisestä tarpeesta konfrontaatioon” (Page 1990: 355). Gouldin päättely tämän suhteen on paikoin täysin käsittämätöntä: samassa yhteydessä hän toteaa, että tietokoneohjatuilla ohjuksilla käyty sota olisi moraalisesti parempi kuin miekoin tai keihäin käyty sota sen vuoksi, että adrenaliinin aikaansaama vaikutus ei olisi sotijoissa niin voimakas. Näyttääkin siltä, että teknologian sallima *etäisyys*, välittömän läsnäolon syrjäytyminen, on Gouldille tärkeä itseisarvo, joka samalla liittyy hänen ajattelussaan teknologian moraaliseen kontribuutioon. Itsessään tämä on kuitenkin kaikkea muuta kuin ristiriidaton väite: teknologia ei itsessään ole sitä eikä tätä, kaikki riippuu siitä mihin sitä käytetään. Saman voi todeta myös eristäytymisestä maailmankuvallisena imperatiivina.

Kolmanneksi, Gould tarkasteli musiikkia liian kapeasta näkökulmasta unohtaen sen sosiaalisen ja ihmisten väliseen interaktioon liittyvän luonteen. Musiikissa ei koskaan ole ollut, ja tuskin myöskään koskaan tule olemaan, kyse toiminnasta, joka tapahtuisi kokonaan sosiaalisen viitekehyksen ulkopuolella. Gouldia vastaan voisi oikeastaan jopa väittää, että levytys ja sen suoma eristäytyminen, ei-realiaikaisen musiikin tulkinnan mahdollisuus on osaltaan johtanut prosessiin, jota jo Adorno (2002: 301) kutsui ”täydellisyysbarbariksi”: musiikin tulkinta alkaa kuulostaa itse äänilevyiltä ”täydellisyysbarbarin” imitoinnissaan. Tämähän liittyy myös kiinteästi samaan homogenisoitumisen prosessiin, mistä nykyajan musiikkimaailmassakin puhutaan – lukematottomat kilpailut seulovat valtavasta lahjakkuuksien joukosta ne, jotka kykenevät virheettömimpään, kirkkaimpaan, ja virtuoottisimpaan soittoon. Samalla persoonalliset, omaa tulkintatahtoa osoittavat soittajat saattavat tippua musiikkimarkkinoiden täydellisyyttä vaativasta koneistosta sivuun. Benjamin näyttää tässä suhteessa olleen oikeassa – teknologia etenee esteettisen kokemuksen kanssa dialektisessa suhteessa, eikä tätä prosessia voi kääntää itseään vastaan. Kuuntelemme kaikkea klassista musiikkia ny-



kyisin studiolevytysten virheettömyyden valossa, eikä tämä ole pelkästään hyvä asia. Paljon tärkeää, erityisesti musiikillista sisältöä jää tällöin kuulematta.

Ja neljänneksi: Gould jäsensi mielestäni väärin anonymisyyden merkitystä esteettiselle kokemukselle. Valtaosa musiikinkuuntelijoista ei halua, sähköisen tiedonsiirron aikakaudellakaan, kuunnella musiikkia anonyminä, ”puhtaana musiikkina”. Musiikkia kuunnellaan usein jonkun tekemänä, tulkitsemana tai esittämänä, jonkun realiajassa manifestoituvan taidon/taiteen näytteenä, eikä tällä ole vielä mitään tekemistä gladiaattoritaistelujen hengen kanssa kuten Gould väitti.

Myös Gouldin omat äänitteet ovat kaukana neutraalista ”röntgenkuvasta”, ja juuri tässä piilee niiden viehätys. Gouldin eksentriset levytykset ja äänitystekniset innovaatiot kuten ”akustinen koreografia”<sup>10</sup> vain nostavat levytysten tekijyyden, tulkinnan ”auran”, toiseen potenssiin, vastoin Gouldin väitettä teknologian tekijän ”jälkiä peittävästä” ominaisuudesta. Jos meidän olisi siis ajateltava levytyksiä ideaalisimmillaan silloin, kun kaikki merkit niiden tekijyydestä on pois pyyhitty, ei Gouldin omistakaan levytyksistä paradoksaalisesti jäisi paljon kiittämisen aihetta. Niiden meriitti on nimenomaan siinä persoonallisessa *näkemyksessä*, joka niistä heijastuu – siinä Gouldin omaan taiteilijuuteen liittyvästä läsnäolossa, jonka kuulija niissä aistii. Sama pätee myös hänen julkisuuden persoonaansa – parodiset pseudohaastattelut tai -artikkelit vain tekevät Gouldin tekijyydestä yhä korostuneempaa. Tässä mielessä voidaan sanoa, että Gouldin eristäytyminen ”anonymisyyden” suojiin johti vain korostuneeseen tekijyyteen, ellei peräti Gouldin musiikin tulkinnan ja julkisen persoonan ”auraan”, joka on tullut osaksi hänen taiteensa reseptiä.

Gould ei ollut filosofina kompetentti, hänen ajattelunsa oli liian eklektistä ja impulsiivista. Sitä leimaa pikemminkin avoimuus uusille inspiraation lähteille kuin loppuunsa kehiteltyjen teorioiden luominen. Samoin hänen ajattelunsa on paikoin liian idealistista ja mustavalkoista. Tämä ei tee hänen ideoistaan arvottomia. Kaikesta ristiriitaisuudestaan huolimatta Gould löysi omassa musiikillisessä visiossaan jotain, joka on aina kuulunut taiteeseen, mutta jonka kanonisoituminen, institutionalisoituminen ja historiankirjoitus ovat painaneet taka-alalle: musiikin luovuuden, uusiutuavuuden ja loputtoman merkityksen uudelleensyntymisen. Se, että teknologia tarjosi tähän Gouldin visiossa keinot, voikin yleisemmässä tarkastelussa olla mahdollisesti vain sivuseikka.

## Viitteet

<sup>1</sup> Parhaimmat kiitokseni FM Heikki Uimoselle terävistä ja rakentavista huomioista. Samoin nimettömät asiantuntijapalautteet, jotka sain tähän artikkeliin ovat olleet hyvin tärkeässä roolissa lopputuloksen kannalta.

<sup>2</sup> Tietoni ovat peräisin Matthew McFarlanen minulle lähettämästä Glenn Gould -arkiston koostamasta luettelosta joka ei ole aivan täydellinen. Täydellinen tietokanta löytyy Gould-arkiston kotisivulta <http://www.gould.nlc-bnc.ca>. Se

sisältää koko Gouldin jäämistön, myös muun kuin kirjallisen, sekä runsaasti sekundaarimateriaalia.

- <sup>3</sup> Gould ei missään varsinaisesti viittaa de Chardinin tai mihinkään tämän lukuisista kirjoista, vaikka onkin tietoinen hänen ideoistaan Le Moynen ajattelun taustatekijänä (ks. Roberts 1999: 28). On kuitenkin selvää, että Gould tunsi de Chardinin tuotantoa – hänen kotikirjastoonsa nimittäin kuului peräti kuusi tämän kirjaa. Lisäksi sekundäärikirjallisuudesta Gouldille oli tuttu ainakin Bernard Delfgaauwin de Chardinin ajattelua esittelevä kirja (McFarlane 2002: 71).
- <sup>4</sup> McLuhan oli selvästi Gouldille innoittava ajattelija, ja hänen kirjoituksistaan ainakin *Understanding Media* ja *Gutenberg Galaxy* olivat Gouldille tuttuja. Paitsi McLuhanin ideoita, Gould myös hyödyntää McLuhanin lanseerattuja termejä kirjoituksissaan. Tästä esimerkkeinä ovat vaikkapa ”esteettinen narsismi”, jolla sekä Gould (Page 1990: 246) että McLuhan (1968: 63, 68) viittaavat yksilön mahdollisuuksiin tyydyttää luovia impulsejaan teknologian välityksellä, sekä ”lineaarisen median” käsite, jolle Gould pyrki esittämään kehittyneemmän vaihtoehdon innovoimansa ”kontrapunktisen radion” kautta (Page 1990: 374). Gould kutsui McLuhanin yhdeksi keskustelijaksi radiodokumentaarinsa *Dialogue on the Prospects of Recording* sekä pyysi tältä ”kontrapunktisen”, Gouldin samalla nimellä julkaistun artikkelin sivumarginaaliin painettavan kommentin kirjoitukseensa. McLuhan (1969: 45) puolestaan viittasi Gouldiin *Counterblast* -kirjassaan – ”Bless Glenn Gould for throwing the concert audience into the junkyard” – sekä Harley Parkerin kanssa kirjoitetussa *Through the Vanishing Point* -kirjassa. Vuonna 1966 kirjeessään Columbia Recordsin johtajalle Goddard Liebersonille Gould kuvailee McLuhania ”sekä kiehtovaksi että turhauttavaksi” persoonallisuudeksi ja kuvaa tämän kirjoituksia ”erikoiseksi sekoitukseksi omalaatuisuutta ja teräviä huomioita”. Gouldin mukaan McLuhan on käsitellyt työssään muutamia ”ajallemme keskeisiä asioita”, ja huolimatta nostattamastaan ”kahvilafilosofi-kultista” McLuhan on Gouldille ”kiehtova ja tärkeä hahmo”. (Roberts & Guertin 1992: 90.) Näiden kahden kanadalaisen intellektuellin välillä näyt-

täkin olleen varsin hedelmällinen ajatustenvaihto. Heidän ideoidensa samankaltaisuudesta katso Théberge 1986.

- <sup>5</sup> Gould ei todennäköisesti tuntenut Benjaminin artikkelia, joten suorasta vaikutuksesta ei liene kyse.
- <sup>6</sup> Gould kommentoi tätä skandaalia seuraavasti: ”Elisabeth Schwarzkopf appends a missing high C to a tape of *Tristan* otherwise featuring Kirsten Flagstad, and indignant purists, for whom music is the last blood sport, howl her down, furious at being deprived a kill” (Page 1990: 340).
- <sup>7</sup> Englannin yleiskielen verbi ”to record” kantaa sisällään juuri tällaisen käsitksen.
- <sup>8</sup> Gould käytti termiä ”röntgenkuvaaminen” musiikin tulkinnan metaforana monessa eri yhteydessä. On mielenkiintoista, että Adorno (1983: 144) käytti samaa metaforaa vuoden 1967 Bach-esseessään. Gouldin omistamassa painoksessa kyseisestä *Prisms* -esseekokoelmasta Adornon lause ”True interpretation is an x-ray of the work” oli alleviivattu.
- <sup>9</sup> Gouldin ”postmodernismi” näkyy myös monessa muussa hänen taiteilijahabitukseensa liittyvässä seikassa. Näihin kuuluu esimerkiksi hänen identiteeteillä leikittelynsä – Gould julkaisi kirjoituksiaan joskus salanimi-parodian ”Herbert von Hochmeister” (viittaa Herbert von Karajaniin) takaa ja loi useissa radio-ohjelmissaan taitavasti erilaisia muitakin luonnekarikatyyrejä joiden ominaisuuksilla leikitteli. Toisaalta myös hänen ”itsehaastattelunsa” – haastattelut, joissa ”glenn gould” haastattelee ”Glenn Gouldia” aiheesta ”Glenn Gould” – sekä parodia, jolla hän suhtautui esimerkiksi virtuoosikapaleisiin ja Mozartin sonaatteihin, ilmentävät eräänlaista postmodernia sensibiliateettiä.
- <sup>10</sup> Gouldin Sibelius-levytyksissään kokeilema ”akustinen koreografia” käyttää akustista tilaa yhtenä tulkinnan parametrinä. Siinä äänitettävään musiikkiin luodaan samassa äänityksessä lukuisia audioperspektiivejä monien mikrofoni-parien avulla, ja jälkieditointivaiheessa lopullisessa versiossa voidaan liukua ja tehdä leikkauksia näiden perspektiivien välillä ja näin luoda ”kolmiulotteinen” musiikillinen tulkinta. Gouldin omista kommentteista ”akustisesta koreografiasta”, ks. Cott 1984: 90–92.



## Lähteet

- Adorno, Theodor W. (1983) *Prisms*. Massachusetts: MIT Press.
- Adorno, Theodor W. (1998) *Critical Models. Interventions and Catchwords*. New York: Columbia Press.
- Adorno, Theodor W. (2002) "On the Fetish-Character of Music and the Regression of Listening". *Essays on Music/Theodor W. Adorno*. Ed. Richard Leppert. California: University of California Press.
- Badal, James (1996) *Recording the Classics: Maestros, Music, & Technology*. Ohio: The Kent State University Press.
- Benjamin, Walter (1989) "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella". Suom. Raija Sironen. *Messiaanisen sirpaleita*. Jyväskylä: Gummerus Oy. Ss. 139–173.
- Brown, Lee B. (2000) "Phonography, Rock Records, and the Ontology of Recorded Music". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58:4, Fall 2000, ss. 361–372.
- Cott, Jonathan (1984) *Conversations with Glenn Gould*. Boston: Little, Brown & Co.
- Dahlhaus, Carl (1989) *Nineteenth-Century Music*. California: University of California Press.
- Day, Timothy (2000) *A Century of Recorded Music*. New Haven & London: Yale University Press.
- Eisenberg, Evan (1988) *The Recording Angel*. New York: Penguin Books.
- Friedrich, Otto (1990) *Glenn Gould: A Life and Variations*. New York: Random House.
- Godlovitch, Stan (1993) "The Integrity of Musical Performance". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51:4, Fall 1993, ss. 573–587.
- Gould, Glenn (1996) "Forgery and Imitation in the Creative Process". *GlennGould* 2/1 1996, ss. 4–9.
- Gould, Glenn (1998) "What the Recording Process Means to Me". *GlennGould* 4/1, Spring 1998.
- Guertin, Ghyslaine (1988) "La technologie au service de l'extase dionysiaque". *Glenn Gould, Pluriel*. Éditrice Ghyslaine Guertin. Quebec: Verdun. Ss. 233–246.
- Heiniö, Mikko (1992) "Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa". *Musiikki* 1/1992, ss. 1–78.
- Kakkori, Leena (1999) "Walter Benjamin ja kodittomat taideteokset". *Kritiikin lupaus*. Toim. Olli-Pekka Moisio. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino. Ss. 197–214.
- Kazdin, Andrew (1989) *Glenn Gould at Work: Creative Lying*. New York: E.P. Dutton.
- Kroker, Arthur (1984) *Technology and the Canadian Mind*. Montreal: New World Perspectives.
- Leppert, Richard (2002; ed.) *Essays on Music/Theodor W. Adorno*. California: University of California Press.
- Leppänen, Taru (1998) "Vuoropuheluja ja rajanylityksiä". *Musiikki* 2/1998, ss. 115–127.
- McFarlane, Matthew (2002) "Glenn Gould, Jean Le Moyne, and Pierre Teilhard de Chardin: Common Visionaries". *GlennGould* 2/2002, ss. 70–78.
- McLuhan, Marshall (1968) *Ihmisen uudet ulottuvuudet*. Suom. Antero Tiusanen. Porvoo: WSOY.
- McLuhan, Marshall (1969) *Counterblast*. New York: Harcourt, Brace & World Inc.
- McNeilly, Kevin (1996) "Listening, nordicity, community: Glenn Gould's 'The Idea of north'". *Essays on Canadian Writing* no59 (Fall 1996), ss. 87–104.
- Nattiez, Jean-Jacques (1996) "The Language of Music in the Twenty-First Century: Gould as Precursor of Postmodernism?" *GlennGould* 2/1996, ss. 28–35.

- Ostwald, Peter (1997) *Glenn Gould – The Ecstasy and Tragedy of Genius*. New York: Norton Publishing Company.
- Page, Tim (1990) *The Glenn Gould Reader*. New York: Vintage Books.
- Payzant, Geoffrey (1997) *Glenn Gould: Music and Mind*. Toronto: Key Porter Books Ltd.
- Roberts, John P.L. (1999) *The Art of Glenn Gould*. Toronto: Malcolm Lester Books.
- Roberts, John P.L. & Guertin, Ghyslaine (1992) *Glenn Gould: Selected Letters*. Toronto: Oxford University Press.
- Said, Edward W. (2000) "Glenn Gould, the Virtuoso as Intellectual". *Raritan* XX:1 (Summer 2000), ss. 1–16.
- Théberge, Paul (1986) "Counterpoint: Glenn Gould and Marshall McLuhan". *Canadian Journal of Political and Social Theory* 10/1–2, ss. 109–127.
- Théberge, Paul (1997) *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hanover & London: Wesleyan University Press.
- Vattimo, Gianni (1992) *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus.