



MUSIIKIN EKOLOGINEN LÄHILUKU DIGITAALISESSA KULTTUURISSA:

Pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista

Lähiluku on yleisyydestään huolimatta väärinymmärretyimpiä ja väärin käsiteltyimpiä taiteentutkimuksen lähestymistapoja. Oman käsitykseni mukaan miltei mitä tahansa tarkkan analyysin ja kulttuurisen lähestymistavan yhdistelmää voidaan kutsua lähilukemiseksi, mutta silti käsitettä on erittäin vaikea määritellä. Lisäksi se tuntuu herättävän epäluuloa niiden keskuudessa, jotka lähestyvät taiteen ja viihteen tutkimusta eri tavoin kuin niin sanottujen ”natiivien tieteenalojen” parissa oppinsa saaneet – tällä tarkoitan musiikkitieteen, taidehistorian, kirjallisuudentutkimuksen sekä elokuva- ja televisiotutkimuksen kaltaisia tutkimusaloja.¹ Näillä aloilla lähiluku on ollut perinteinen työkalu, ja kulttuurin eri

1 Tieteenhaaroja on kritisoitu perinteisen ”estetisoinnin” (kantilaisessa mielessä) linnakkeiksi sekä isoivasta ajattelusta kulttuurillisen tai integroivan ajattelun sijaan, ja olenkin tästä osittain samaa mieltä. Toisaalta tieteenhaarat keskittyvät aistikokemusten alueille (mikä viittaa erilaiseen määritelmään estetiikasta, joka keskittyy musiikkitieteessä ääneen, taidehistoriassa ja -kriitikkissä kuviin sekä vertailevassa kirjallisuustieteessä kieleen ja teksteihin), ja ne ovat keränneet huomattavan suuren korpuksen kasautunutta tietoa (ei välttämättä viisautta). Toisin sanoen ongelmallisuudestaan huolimatta niiden olemassaoloa voidaan yhä perustella vakuuttavasti (ks. myös Heinonen 2013). Lisäksi yhdyin seuraavaan Mieke Balin näkemykseen: ”talouskriisin aikana kulttuurintutkimukselle olennainen tieteidenvälisyys tarjoaa yliopistojen hallinnoille työkalun, jolla ajaa laitosten lopettamisia ja yhdistämisiä, mikä voi osoittautua kohtalokkaaksi kulttuurintutkimukselle, joka vaatii laajan toimintapohjan” (Bal 2002). Toisin sanoen puolustan epäroivästi tieteenhaarojen erottelua yhtä lailla pragmaattisista kuin epistemologisista syistä. Toisenlaisessa tilanteessa voisi ajaa voimakkaammin raja-aitojen kaatamista lähemmän yhteistyön nimissä.

ilmenemismuotoja on itseisarvoisesti pidetty akateemisen tutkimuksen veroisina, joko muodollisten kriteerien näkökulmasta tai sitten tarkastellen ilmiöitä sosiaalisten suhteiden ja tunneperäisten suuntausten konkreettisina kuvauksina eikä niinkään oireina. Varsinkin jälkimmäinen, tuoreempi lähestymistapa on myös paremmin sovitettavissa yhteen kulttuurintutkimuksen kanssa. Tämän vuoksi ei lienekään yllätys, että lähiluku on perinteisesti ollut erittäin tiukasti kiinni tiettyissä tutkimusaloissa, ja siksi menetelmään perehtymättömät ovat pitäneet sitä jossain määrin salaperäisenä. Lähiluku-termin juuret ulottuvat Iso-Britannian käytännöllisen kritiikin perinteeseen 1900-luvun alkuun, mukaan lukien musiikin kritiikki, mutta se vakiintui akateemisessa kontekstissa yhdysvaltalaisessa kirjallisuudentutkimuksen uskritismin suuntauksessa, jonka sulkeistamisen ja teosautonomian korostavia piirteitä on laajasti arvosteltu, ja joka ei sellaisenaan pysynyt kauan tutkijoiden suosiossa.

Suhtautuminen lähilukuun lähestymistapana on alkanut muuttua viimeistään niin sanotun ”kulttuurillisen käänteen” jälkeen, kun aikaisempien paradigmojen ongelmat tuotiin esiin ja samalla alettiin ymmärtää laaja-alaisempien näkökulmien etuja, joita esimerkiksi kulttuurintutkimus ja kulttuurihistoria, sosiologia, filosofia, sukupuoli- ja mediatutkimus sekä muut ”yleiset” tieteenalat ovat nostaneet esiin. Näiden alojen tutkijat ovat jo pitkään kannattaneet poikkitieteellisyttä, ja vaihtelevissa määrin sietäneet ja/tai hyväksyneet perinteisen taiteiden tutkimuksen haarojen välistä yhteistutkimusta (esimerkiksi usein kuultu arvostelu ”musiikkitieteilijöistä” ja ”musiikkianalyysistä” sosiologian ja kulttuurin tutkimuksen piireissä; en siteeraa tekstejä tai anna valaisevia anekdootteja, mutta jokainen populaarimusiikin tutkimustapahtumassa käynyt analyttisesti suuntautunut musiikkitieteilijä tietänee hyvin mistä kirjoitan). Oikea poikkitieteisyys vaatii mielestäni tietoa erillisistä epistemologisista perinteistä ja syvä tietoa tutkittavista erityisilmiöistä, joiden yhteen saattaminen voisi tarjota sekä tutkijoille että lukijoille jotain suurempaa kuin pelkän osatekijöidensä summan. Lähilukemisen kannalta tällaisen poikkitieteellisen tutkimuksen päämäärä olisi havainnollistaa huomion kohteena oleviin objekteihin, tapahtumiin ja esityksiin liittyviä esteettisiä kokemuksia yhdistettynä kulttuurisiin merkityksiin.

Tässä artikkelissa käyn läpi peruseräpäätteitä sellaiselle lähiluvun muodolle, joka soveltuu musiikillisten äänten analyysiin niiden fyysisessä sekä diskursiivisessa kulttuuriympäristössä ja joka ottaa huomioon läheisten tieteenhaarojen

samankaltaiset analyysin muodot. Otsikon mukaisesti käytän tällaisesta lähiluvusta termiä ekologinen lähiluku (tai vaihtoehtoisesti ”lähempiluku”). Termi on tarkoituksella laaja-alainen ja kattava, painottaen ennen kaikkea kokemuksellisuuden ja viitekehyyksen ymmärtämisen tärkeyttä analyysin kannalta. Olen kirjoittanut tästä aiheesta enemmän esseessäni ”Closer Reading and Framing in Ecocritical Music Research” (Richardson 2016a) ja ”Lähiluku ja kehystäminen ekokriittisessä musiikintutkimuksessa. Esimerkkeinä Psy ja Sigur Rós” (2017a), jossa on myös tämän lähestymistavan hyötyjä ekokriittisessä tutkimuksessa valaisevia tapaustutkimuksia. Edellä mainitut artikkelit sekä tämä artikkeli (josta on hieman erilainen englanninkielinen versio olemassa: ks. Richardson 2016b) ovat alun perin suunniteltu yhdeksi pitkäksi artikkeliksi, mutta aiheen paisuttua olen jakanut sen kahtia. Tässä artikkelissa on taustapohdiskelua lähiluvun lähtökohdista, toisessa on useita käytännöllisiä esimerkkejä siitä, miten lähilukuja rakennetaan käytännössä, erityisesti ekomusikologisesta näkökulmasta. Suositelen sen vuoksi tämän artikkelin suhteuttamista muihin käytännönläheisempiin tutkimuksiin, kuten edellämainitussa artikkelissa (Richardson 2016b) sekä alapuolella mainituissa muiden tutkijoiden töissä. Tässä artikkelissa ei ole riittävästi tilaa käsitellä pohdiskelevasti lähiluvun taustoja ja menetelmällisiä lähtökohtia sekä antaa sisällöltään riittävän vakuuttavia esimerkkejä. Väitän, että lähiluvun merkitys ja asema ovat muuttuneet vuosien saatossa, painetun median arvostuksen vähentyessä ja digitaalisen median noustessa vallitsevaan kulttuurilliseen asemaan.

Kulttuurisen tutkimuksen tulosten valossa on yhä vaikeampaa käsittää, miten lähiluku täysin suljettuna käytäntönä (niin kuin se on aikoinaan ymmärretty) voi riittää vastaamaan perustavanlaatuisiin kysymyksiin ilmiöiden luonteesta ja merkityksistä. Otsikon viittaus ekologiaan ei tarkoita välttämättä ekokriittistä tutkimusta, vaikka ekokriittinen tutkimus tarjoaa oivia esimerkkejä ekologisten menetelmien arvo(i)sta ja käyttökelpoisuudesta. ”Ekologinen” tässä yhteydessä viittaa laajemmin monitieteellisessä tutkimuksessa käytettyihin menetelmiin ja pohdintoihin, missä eksplisiittisesti huomioidaan käytäntöjen tilanneriippuvuus sekä myös, miten on opettavaista avata keskusteluja oletetuista suljetuista viitekehyyksistä laajempiin viitekehyyksiin, ja tarkastella näiden viitekehysten dynaamisia keskinäisiä suhteita (Bateson 1972; Goffman 1974: 10; Moore 2002). Termi ”ekologinen lähiluku” on tarkoitettu tässä yhteydessä erottamaan tämä näkemys

perinteisistä suljetuista analyysikäytännöistä, kuten uuskritismin kirjallisuuden tutkimuksen lähilukumenetelmistä ja musiikin teorian autonomiateorioihin perustuvista analyysimenetelmistä. (Epäekologinen lähiluku olisi puolestaan sellainen, joka ei ole refleksiivistä, joka ei tunnista tai kehystä käsitteellisiä tai oppihistoriallisia lähtökohtia, tai joka jää liian kauan lojumaan yhden viitekehysten mukavuusalueeseen ja luulee tämän näkökulman sisältävän ”koko tuuden” ilmiöstä.)

Lähilukua on arvosteltu yleensä kahdella pääasiallisella tavalla.² Ensinnäkin joidenkin mielestä lähiluku on väistämättä osa vanhanaikaista ajattelutapaa, joka juontaa juurensa aiemmin mainituista historiallisista malleista: sitä pidetään printtimedian synnyttämänä (ja siksi puhutaankin ”luvusta”) ja siksi nykyään epäoleellisena tai jopa elitistisenä esteettisen autonomian ajatuksena. Palaan näihin vastalauseisiin, jotka liittyvät itekin kulttuurillisiin seikkoihin, digitaalista kulttuuria käsittelevässä osiossa. Toisenlainen kritiikki on pikemminkin metodologista ja onkin ehkä aiheuttanut eniten riitoja edellä mainittujen yleisten tieteenhaarojen alueilla poikkitieteellisesti toimivien musiikintutkijoiden ja taiteentutkijoiden parissa. Kyse on siitä, että lähilukua pidetään epämääräisenä, essentialisoivana,³ intuitiivisena ja teorialtaan riittämättömänä. Verrattuna etnografisen tarkkailun oletettuun empiiriseen objektiivisuuteen tai kriittisen diskursianalyysin kaltaisten metodien järjestelmälliseen kuriin lähiluku voi vaikuttaa vajavaiselta. Oletetut heikkoudet voidaan kuitenkin muuttaa vahvuuksiksi, jos suostutaan tunnustamaan se, miten lähiluku myötäilee kokemuksellisuuden yksityiskohtiin ja antaa samalla tutkijoille mahdollisuuden tutkia niitä lukemat-

2 Hyvä suomenkielinen johdatus lähilukuun muistelukerronnan tutkimuksessa on Pöysä (2015).

3 Essentialistinen argumentti on helppo purkaa, jos kulttuurianalyysin eri lähestymistavat asetetaan jatkumoon, jonka toisessa päässä on essentialismi ja toisessa determinismi. Essentialistien mielestä objektien piirteet ovat erottamattomia objekteista itsestään – joko ne tunnistetaan ja puretaan auki (olemassa olevan teoreettisen näkemyksen tai historiallisen käytännön mukaan) tai sitten analyysia pidetään epäonnistuneena. Determinismillä tarkoitan tässä tapauksessa sosiaalista tai kulttuurista determinismii (josta malliesimerkkinä toimii sosiologi Emile Durkheimin sosiaalinen determinismi): näkemyksen mukaan objektin merkitykset, tai se miten sosiaalisesti konstruoitu subjekti sitä käyttää, riippuu täysin sosiaalisesta kontekstista. Molemmissa näkemyksissä painotetaan jo olemassa olevia oletuksia: joko objektien merkitykset ovat kiinteitä tai sitten objekti määritellään yhteiskunnan ja kulttuurin kiinteiden merkitysten mukaan. Kumpikaan näistä näkemyksistä ei ole tyydyttävä interaktiivisen kulttuurianalyysin näkemyksen valossa.

tomia tapoja, joilla taideteokset ja viihde ovat kytköksissä monimutkaisiin kulttuurillisiin järjestelmiin.

Tässä keskustelussa on globaali konteksti, jossa koulutusinstituutiot ja hallitukset painostavat humanistisia tieteitä ja varsinkin taiteentutkimusta alati kovemmin selittämään keinonsa tuottaa uutta tietoa. Kysymyksiä esitetään jatkuvasti: mitä varten taiteentutkimusta tehdään? Mitä arvokasta ja erikoislaatuista se tuottaa? Abstrakti tieto ei enää tunnu riittävän, ja muiden, ei-humanististen tieteiden tutkimuksen alojen tutkimusmenetelmiä, kuten yhteiskunta- ja luonnontieteiden erittäin järjestelmällisiä tutkimusparadigmoja, pidetään perustavalla tavalla vahvempina kuin taiteentutkimukselle luontaisia menetelmiä. Päämotivaatio tämän kirjoituksen takana onkin oma vakuuttuneisuuteni siitä, ettei lähiluku ole ollut riittävän edustettuna tieteidenvälisissä keskusteluissa.⁴ Väitän, että lähiluku tuottaa laadullisesti rikasta tietoa, joka edesauttaa ihmiselämän syvempää ymmärrystä ja on siksi tärkeää sekä koulutuksen että koko yhteiskunnan kannalta. Olen sitä mieltä, että lähiluvun pitäisi olla korvaamattoman tärkeä aloituspiste kaikenlaiselle kulttuurianalyysille siinä määrin, kun tulkintojen on syytä pohjautua kokemuksiin.

Lähiluvun peruserä onkin, ettei kokemuksemme taiteesta voi erottaa taiteen todellisuudesta *taiteena*, vaikka samaan aikaan tiedostetaankin, että musiikilliset kokemukset ovat kiinteässä yhteydessä aineellisiin tekijöihin kuten esitysympäristöön, toimijoiden subjektiivisiin ja intersubjektiivisiin taustatekijöihin sekä sosiokulttuuriseen ympäristöön. Toisin sanoen lähiluku ottaa huomioon kulttuurikontekstissa kohtaamiemme objektien, esitysten ja tapahtumien tuottamat merkitykset. Lähilukua hyödyntävien tutkijoiden täytyy ottaa tällaisten kohtaamisten laadullinen luonne huomioon. Kuitenkin toisinaan ajatellaan, että lähilukuun liittyy seisahtuneita ja perinteisiä näkemyksiä transsendenttisestä taideteoksesta sekä vanhentuneita ja teknisesti hämmentäviä epistemologisia

4 Tutkimus yleensä hyötyy metodien sekoittamisesta. Lähilukeminen kuitenkin sivuutetaan usein laadullisia menetelmiä käsittelevissä tieteidenvälisissä oppaissa. Martin Bauerin ja George Gaskellin *Qualitative Research with Text, Image and Sound* (2000) on tästä erinomainen esimerkki. Kirjassa on Bauerin oma luku äänien analyysistä, ja siinä torjutaan suurin osa relevantista, lähilukemista käyttäneestä tutkimuksesta. Kasvatuspsykologi John Creswellin kirja *Research Design: Qualitative, Quantitative, & Mixed Methods Approaches* (2014) käsittelee myös äänen tutkimusta ainoastaan etnografisen tarkkailun näkökulmasta. Voi olla, että etsin päteviä tutkimusmetodien kartoituksia väärästä paikasta. Kokemuksen perusteella sanoisin kuitenkin näiden esimerkkien edustavan reilusta monien tutkijoiden ajattelutapaa muilla aloilla.

ajatusmalleja. Uudemmat humanististen tieteiden kehittämät lähiluvun lähestymistavat murentavat pohjaa näin yksinkertaiselta ajattelulta, sillä ne vaativat huomioimaan kulttuuritoimijoiden kokemukset analyysissa. Tällainen kiinnostus *tilannetta* kohtaan näkyy myös siinä, miten musiikintutkimuksessa on alettu keskittyä viime aikoina esitykseen sekä eri taiteenlajien raja-aitoja murentavien taideteosten – kuten elokuvien, galleriainstallaatioiden, ympäristöäänitaiteen, virtuaalitodellisuuden ja niin edelleen – laaja-alaiseen tutkimukseen. Näissä tutkimuksissa analyysin suorittajan täytyy huomioida taiteiden välinen vuorovaikutuksellisuutta ja pitää mielensä avoimena eri kulttuurien erilaisiin musiikkilisiin ja poikkitaiteellisiin yhdistelmiin. Ideaalit tilanteet, joissa kokemukset voidaan helposti lokeroida eri luokkiin, ovat relevantteja vain, jos niiden erityispiirteet otetaan huomioon kriittisessä analyysissa.

Tämän artikkelin skaala ei riitä käsittelemään kaikkia viime vuosikymmeninä suoritettuja, poikkitieteellisessä kirjallisuudessa julkaistuja musiikintutkimuksen lähilukuja. Rajusti tiivistäen voidaan sanoa, että 1990-luvun niin sanotun kulttuurisen murroksen jälkeen huomattava määrä siitä Britanniassa ja Yhdysvalloissa tehdystä tutkimusta, joka luokiteltiin ”kriittisen musiikkitieteen” piiriin, koostui lähiluvusta. Osa tästä työstä luettiin kuuluvaksi musiikkitieteen (ja myös niin sanotun ”uuden” tai kulttuurisen musiikintutkimuksen), osa etnomusikologian ja osa populaarimusiikin tutkimuksen piiriin. Kuten nykyäänkin, tutkimustyötä nimitettiin lähiluvuksi ennen kaikkea silloin, jos siinä yhdisteltiin onnistuneesti kulttuuriteoriaa ja jonkinlaista analyttistä tulkintaa. Monissa tuon ajan julkaisussa tunnuttiin suorastaan mainostavan lähilukua silloinkin, kun tutkimukset eivät itse eksplisiittisesti termiä käyttäneet. Suuri osa yhdysvaltalaisen Lawrence Kramerin ja Susan McClaryn tuolloisista kirjoituksista lukeutuu tähän kategoriaan, alkaen Kramerin työstä *Music as Cultural Practice: 1800–1900* (1990). Juuri tämän kirjan ensimmäinen kappale onkin edelleen yksi konkreettisimmista oppaista siihen, miten lähilukuun ryhdytään. Länsimaisen klassisen musiikintutkimuksen saralla on kuitenkin suhteellisen harvoin viitattu suoraan lähilukuun.⁵ Richard Middletonin toimittama julkaisu *Reading Pop* (2000) sisältää useita artikkeleita, joissa lähiluvun ongelmia käsitellään suoraan aina laulusanoitusten analyysistä musiikkianalyysiin asti. Myös kourallinen populaarimusiikin tutkijoita omaksuivat termin suhteellisen varhain tai käyttivät sitä johdonmukaisesti. Heitä

⁵ Poikkeuksista mainittakoon Blum 1992; Richardson 1999; Cook & Everist 1999.

olivat muun muassa Adam Krims (2000), Lori Burns ja Melissa Lafrance (2002) sekä Carol Vernallis (2004). Elokuvatutkimus, elokuvamusiikki ja musiikillinen multimedia ovat olleet tutkijoille tuttuja alueita, ja kenties juuri siksi näiltä saroilta onkin laadittu paljon tutkimuksia alkaen Claudia Gorbmanin työstä *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987). Myös Caryl Finn, Kathryn Kalinak, Anahid Kassabian, Robynn Stilwell, Miguel Mera ja muut ovat tutkineet näitä osa-alueita. Lähes summittain valittuina esimerkkeinä alan tutkijoista mainittakoon myös Stan Hawkins (ks. varsinkin 2001), Freya Jarman (2011), Mitchell Morris (2013), Derek Scott (2003), Alan Moore (2002), Michael E. Veal (2007), Mark Katz (2004), Birgit Abels (2011; 2012) ja Nicholas Cook (2013). Myös uudet tutkimuksenhaarat, kuten pelimusiikin tutkimus (Cheng 2014; Miller 2012), äänentutkimus ja videotaidemusiikin tutkimus (Rogers 2013), pitävät sisällään lähilukumenetelmiä. Suomesta on syytä mainita myös lähilukuja tehneet kollegani Susanna Välimäki (2002), Yrjö Heinonen, Anne Sivuoja, Markus Mantere, Helmi Järviluoma, Meri Kytö ja Juha Torvinen (2014). Kiinnostuin itse lähiluvusta työstäessäni filosofian tohtorin väitöskirjaani, joka julkaistiin vuonna 1995 (ja uudistettuna laitoksena 1999), ja olen jatkanut metodin hyödyntämistä populaarimusiikin, kokeellisen klassisen musiikin ja elokuvamusiikin tutkimusteni parissa. Vaikka termi on minulle tuttu jo yli kahden vuosikymmenen ajalta, mieleeni ei ole tullut läpi käydä lähestymistapaani läpi teoreettisella tavalla ennen kuin vasta viime aikoina (ks. varsinkin Richardson 2012a; 2012b). Tämä johtunee paljolti siitä, että lähiluku vaikuttaa niin intuitiiviselta työskentelykeinolta. Olen innostunut teoretisoimaan aiheesta osittain humanististen tietentutkimuksen uusien luentojen vuoksi (ks. varsinkin Bal 2002; Hayles 2012) ja koska akateemisen kilpailun korostuessa on ilmeisesti syytä perustella toimintatapojaan. Asiaan liittyy myös yliopistopolitiikan huolestuttava suuntaus, jossa palataan voimalla niin sanottuihin ”koviin arvoihin”, jonka näen pitkälti uusliberalistisen ”raha kaiken edelle” -näkökulman suorana tuloksena.

Lähiluku vai lähianalyysi?

Analyysiä – joskus puhutaan myös *lähianalyysistä* (esim. Thompson 2013) – pidetään toisinaan lähiluvun synonyymina, joskin yleensä tutkijat suosivat jompaa-

kumpaa termiä. Kun ei puhuta kirjaimellisesti, lukeminen viittaa aina *tulkintaan*: kyse on kokemuksellisesta, reflektiivisestä ja jopa representatiivisesta keskustelun tasosta, joka käsittelee muutakin kuin teknisiä seikkoja, niitä kuitenkin unohtamatta. Analyysi on lähilukua vain silloin, kun se haastaa, tai vähintään tunnistaa ja nostaa esiin omat piilevät epistemologiset ja ontologiset oletuksensa. Formalistisempiin analyysin muotoihin verrattuna lähiluku on (vieläkin) valikoi-vampaa ja keskittyy merkityksiä tuottaviin yksityiskohtiin, eikä yritä huomioi-da kaikkia osia kokonaisuuden kautta tai vain käydä koko teosta läpi eräänlaisen parafrasoin avulla. Nykyisessä humanistisessa tutkimuksessa hyödynnetty lähiluku eroaa aiemmista analyysin lähestymistavoista yhdistelevyydellään ja avoimuudellaan. Analyysissä on aina elementtejä luennasta tai tulkinnasta, ja luennassa elementtejä analyysistä. Joskus on vaikeaa tai jopa tarpeetonta selvittää, kumpi menetelmä on milloinkin vallalla. Analyysi voi nostaa päätään luennan taustalla (esimerkiksi elokuvan *cue sheet* tai laulun rakenteen analyysi kriittisen luennan aloituspisteenä), mutta sen ei tarvitse nousta etualalle asti.

Olen aiemmin kuvannut sekä analyysiä että tulkintaa (luentaa) osana suu-rempaa projektia, *akateemista kritiikkiä*, joka sisältää myös kuvailun (tai selven-nyksen) sekä arvioinnin (Richardson 2012: 140–141). Joissain yhteyksissä voi olla järkevää erotella tähän tapaan kulttuurikriitikon eri toimia. Samassa artikkelissa väitin, että painopisteen siirtyminen 2000-luvulla tulkinnasta kuvailemiseen saat-toi kieliä uudesta fenomenologisesta suuntautumisesta. Oikeastaan arviointia olisi ehkä syytä pitää kriittisen projektin kiinteänä osana eikä jonain irrallisena, joka voidaan karsia tai erotella kokonaisuudesta. Myös analyysin ja tulkinnan erottaminen toisistaan voi vaikuttaa väkinäiseltä. Vastaavasti kuvailua voidaan pitää välttämättömyytenä päteville analyysille (keinona ehkäistä liiallista abst-rahoimista) sekä kulttuuriselle luennalle, joka pohjaa riittävästi kokemukselli-suuteen täyttääkseen akateemiset kriteerit.

Luentaa (tai tulkintaa) on joskus pidetty kirjoittamisen (etnografian *grafian*) vastakohtana. Tämä voi olla harhaanjohtavaa, sillä kirjoittamisessa on aina mu-kana myös tulkintaa – se ei ole koskaan neutraalia dokumentaatiota.⁶ Kun unoh-detaan haihatteleva ekstrapolaatio, *kuvailu* on aina olennaisesti osa luennassa, samaan tapaan kuin etnografinen tarkkailu. Tästä syystä jotkut tutkijat ovat ver-

⁶ Kiitokset Derek B. Scottlelle, joka auttoi kaivautumaan syvemmälle aiheeseen esitelmän aikana, jonka annoin tästä aiheesta kriittisen musikologian maisteriseminaarissa Leedsin yliopistossa keväällä 2014.

ranneet analyyttistä työtään autoetnografiaan (ks. Jarman-Ivens 2011: 38). On syytä painottaa, ettei kriittisessä luennassa ole yleensä tarkoitus kiinnittää huomiota yksittäiseen analysoijaan vaan pikemminkin esittää argumentteja riittävän tarkan kuvailun pohjalta ja huomioida kulttuurilliset olosuhteet laajemman yleistettävyyden vuoksi.⁷ Kuvailu on kotiutunut fenomenologiaan (Merleau-Ponty 2002: x; Glendinning 2007: 16–17), ja myös Clifford Geertzin ”tiheään kuvailuun” (jossa tapahtumia kuvaillaan ja tulkitaan kulttuuriverkon osina; verrattavissa jälleen etnografiaan), Eve Kosofsky Sedgwickin ”mielikuvitukselliseen lähilukuun” (kulttuurisen analyysin muoto, joka painottaa aisti- ja tunnereaktioita) sekä Lawrence Kramerin ”konstruktiiviseen kuvailuun” (kuvailu historiallisesti olennaisten käsitteiden ehdoilla) (Geertz 1973; Titon 2003; Sedgwick 2003: 145; Kramer 2003: 128; Richardson 2012; 2012b, 140–41). Kuten fenomenologisessa analyysissä, lähilukua harrastavat tutkijat hyödyntävät usein tapaustutkimuksia pääasiallisina selittävinä keinoinaan ja etenevät yksityiskohdista yleistyksiin induktiivisen päättelyn avulla, pitäen kuitenkin jatkuvasti mielessään kunkin tapauksen ainutlaatuisen ”olevaisuuden” (ks. Torvinen 2008: 11).

Tässä merkityksessä lähiluku on *kulttuurianalyysin* muoto (ks. Bal 2002: luku 1). Lukuprosessin mielikuvituksellinen tai konstruktiivinen osa muodostuu siitä, miten kuvailut yhdistyvät kokemuksen reflektiivisen ja käsitteellisen tason kanssa. Bal selittää:

Kulttuurianalyysin kulttuuri viittaa [--] eroavaisuuteen humanististen tieteiden perinteisestä käytännöstä, tarkemmin sanoen niin, että kulttuurin maailmasta tarkasteluun otetut erinäiset objektit analysoidaan osana kulttuurillista olemassaoloaan. Toisin sanoen niitä ei tarkastella eristettyinä jalokivinä, vaan asioina jotka ovat aina ja jo kytköksissä johonkin ja toimivat välittäjinä laajemmassa kulttuurissa, josta ne ovat nousseet esiin. Samoin ”analyysi” tutkii täten kulttuurillisesti merkittäviä kysymyksiä ja pyrkii selvittämään sitä, miten tutkimuksen kohde osallistuu kulttuurilliseen debattiin. (Bal 2002: 9.)

⁷ Muut etnografisen tutkimuksen alueet voivat limittyä ja edeltää lähilukemista, kuten esimerkiksi fenomenologinen kenttätyö ja virtuaalinen kenttätyö (jota myös verkkoetnografiaksi kutsutaan). Kulttuurintutkimuksen ja etnomusikologian läheisyydessä toisiaan tällainen yhteinen maaperä käynee entistäkin selvemmäksi. Moni kokoelman *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (Barz ja Cooley 2008) esseistä käsittelee tätä aihetta.

Eli vaikka voidaankin sanoa, että kulttuurianalyysi ”auttaa ymmärtämään kohdetta paremmin sen – kohteen – omilla ehdoillaan” (mt.), näitä samoja ehtoja tarkastellaan silti kulttuuriksi kutsutun laajemman kokonaisuuden kautta, ja siksi tällaista analyysia arvioidaankin sen perusteella, kuinka hyvin se nostaa esiin kulttuurin kannalta relevantteja seikkoja. Kaikesta huolimatta nykyistä humanististen tieteiden lähianalyysia verrataan väistämättä menetelmän aiempiin muotoihin.

Adam Krims kirjoitti 1990-luvun lopulla lähilukemisen perinteisiä ajatuksia ympäröivästä huolesta näin: ”musiikin lähiluku herättää kysymyksen suljetusta luennasta, jossa musiikin sosiaaliset/historialliset käytännöt eristetään ja riisutaan olennaisuuksiinsa” (Krimms 1998: 4). Uusissa humanististen tieteiden lähestymistavoissa ajatellaan kuitenkin niin, ettei tutkimuksen kohteen olennaisesta luonteesta edes voida olla varmoja, ainakin jos puhe erillään olemisesta ymmärretään niiden kulttuuristen toimijoiden tuotokseksi, jotka ovat määritelleet sen merkitykset ja pätevät parametrit. Juuri tämä tapahtumaketju tekee autonomisesta musiikista ”menteliteettia”, kuten Nicholas Cook sanoo, eikä niinkään jotakin luonnollista tai väistämätöntä (Cook 2013). Kuten muutkin estetisoidut objektit, myös musiikin autonominen asema on tiettyjen kulttuuristen parametrien sisällä käydyn neuvottelun tulosta, ei jotakin itsestään selvää ja yleismaailmallisesti ymmärrettyä.

Toiminta kehysten sisällä

Kehystäminen on myös Mieke Balin (2002) käsitteitä, mutta sen juuret juontavat filosofi Jacques Derridaan (joka oli Balin tärkein innoittaja), ja varsinkin hänen kritiikkiinsä kantilaisesta autonomiasta sekä ”parergonin” käsitteestä, joka määrittelee ongelmallista raja-aluetta binäärisen sisällä/ulkona -ajattelun rajoilla. Sosiologi Erving Goffman (1974) on kehitellyt samankaltaista ajatusta ”kehysanalyysistä”, joka on kokeellinen lähestymistapa arkipäivän sosiaaliin kohtautamisiin ja joka suhtautuu kriittisesti näkymättömiin hierarkioihin ja hyväksyttävän käytöksen malleihin, jotka muokkaavat elämäämme.⁸ Goffman on saanut

⁸ Goffmanin kehyyksiä ilmenee ennen kaikkea arkipäivän kohtaamisissa, muun muassa kasvokkaisen viestinnän toimintatapoja ohjaavissa monimutkaisissa sosiaalisissa konventioissa. Kuten Balin käsityksessä kehyyksistä, myös Goffmanin kuvauksissa sosiaalisista tilanteista on huomattava

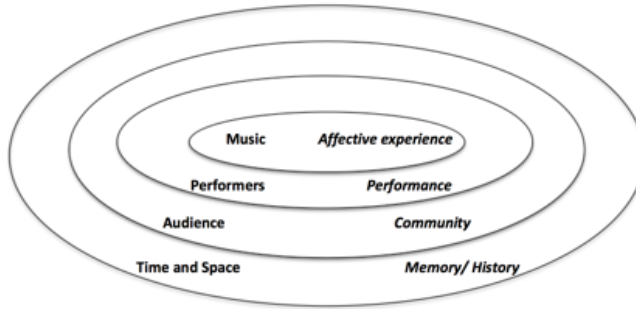
vaikutteita Gregory Batesonin huolellisista tutkimuksista kehystämisen käytöstä leikeissä, fantasiassa ja arkielämässä kirjassa *Steps to an Ecology of Mind* (Bateson 1972: 183–98, Goffman 1974: 10).⁹ Balin näkemys kehystämisestä sisältää sekä kehystäjän että kehysten määräämien kokemusten kokijan tekijyyden – tästä näkökulmasta kehystäminen on jotain, mitä kulttuurilliset toimijat *tekevät*, eikä vain jotain, mikä on olemassa (Bal 2002). Kehykset kytkevät implisiittisesti työn tai performanssin ulkomaailmaan siinä määrin kun ne muodostavat yksiselitteisen leikkauspisteen irti maailmasta. On helppo ymmärtää mihin tämä kaikki johtaa, jos palaamme hetkeksi miettimään esimerkkiä autonomisesta musiikista (mt.). Eri aikakausina ja eri paikoissa on rakennettu ja jälleenrakennettu ajatuksia esteettisestä autonomiasta (Kantin ja Hanslickin ”välinpitämättömästä pohdiskelusta” Schaefferin ”keskittyneeseen kuuntelemiseen”). Tällaisissa kehyksissä toimimiseen liittyy ritualisoituja ja performatiivisia uudelleenesityksiä – sekä kielellisissä että musikaalisissa esityksissä – jotka ankkuroivat konventiot tiettyyn paikkaan ja määrittävät yhtä lailla sitä, mikä jää kehysten ulkopuolelle kuin sitä, mikä on niiden rajojen sisällä. Tämä pätee yhtä lailla läntisessä musiikkikon-tekstissa hahmoteltuihin autonomisen tai ”absoluuttisen musiikin” muotoihin kuin kaikkiin muihin kokeellisiin piireihin, joissa kehykset tulevat kysymykseen. Kussakin on oma rajaelementtinsä, joka haastaa selkeät väitteet sisällöstä tai kontekstista, oli sitten kyse rakennuksen ikkunasta, kuvakehyksestä tai jostakin ulkoisena, koristeellisena tai merkityksettömänä pidetystä elementistä, kuten ohjelmallisesta sisällöstä tai musiikin tanssirytmistä.

Muita musiikintutkimuksen kannalta relevantteja kehyksiä ovat tonaliteetti; rajoitettu performanssi (joka voi sijoittua lavalle tai murtaa ”neljännen seinän” ja ylittää yleisöön asti); esiintyjien ja kuuntelijoiden kehot; solistien ja yhtyeiden väliset fyysiset ja äänelliset suhteet; esitystapahtumat ja -yleisöt jotka kuuluvat yhteisöihin; yleisön, yhteisöjen ja ympäristön väliset suhteet. Puhuttaessa kulttuurin

tava määrä analyttisiä yksityiskohtia; hänen kirjoituksensa ovat selvästi lähilukua. Asiaan liittyy myös Goffmanin käyttämä kokemuksellinen pohja, mikä esiintyy myös viimeaikaisessa humanistisen tutkimuksen lähiluennassa.

⁹ Bateson (1972: x) pitää kehystämistä kehitysprosessina, joka kuvastaa askelta pois ensikäden kokemuksista kohti reflektiivistä tietoisuutta, eräänlaista syntiinlankeemusta, johon ihmiset ja muut eläimet ovat ryhtyneet. Tässä näkökannassa, kuten myös Goffmanin ja Balin kannoissa, ilmenee usein jännitteitä tai vastaavuuksia samanaikaisesti koettujen viitekehysten välillä. Nykymusiikin tutkimuksen kannalta relevantteja ovat myös Batesonin huomautukset ”valtavasta komplikaatioiden ja inversioiden määrästä leikin, fantasian ja taiteen saroilla” (1972: 188), missä epävarmuus määrittelee pelin sääntöjä.

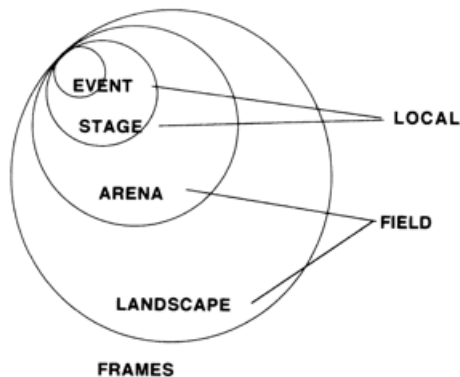
muokkaamista kehyksistä musiikintutkimuksessa on syytä ottaa huomioon Jeff Todd Titonin ja Mark Slobnin ”musiikin ja kulttuurin esitysmalli” kirjasta *Worlds of Music*, jossa he esittävät musiikintutkimuksen pääasialliset painopisteet sisäkkäisten ympyröiden tai ”komponenttien” kaaviona. Ympyrät ovat kuin venäläiset maatuskanuket, kukin ympyrä sisältyy suurempaan kokonaisuuteen. Kuvion keskellä on itse musiikki ja siihen kytkeytyvät affektit. Mallin kehykset laajenevat keskeltä ulos sisältäen esityksen ja esiintyjät, yleisön ja yhteisöt sekä aivan uloimmalla tasolla ajat ja tilat, joissa musiikkiesitys tapahtuu sekä musiikillisten toimijoiden (joita Christopher Small kutsuu ”musikoijiksi”) piilevät kulttuurillisesti painottuneet muistot ja tarinat. Titonin ja Slobinin kokemuksellisuuden painottuva musiikin ja kulttuurin esitysmalli on pätevä pohja pohdittaessa sitä, miten musiikilliset kokemukset sijoittuvat kulttuuriin (Titon & Slobin 2002; ks. myös Richardson & Välimäki 2014: 25–27; ks. kuva 1). Sosiologisessa tutkimuksessa keskityttäisiin kenties uloimpiin ympyröihin, etnografisessa tutkimuksessa keskimmäisiin ja musiikkitieteellisessä tutkimuksessa paneuduttaisiin enemmän kuvion keskustaan. Musiikillinen tunnekokemus on joka tapauksessa olennainen osa kaikkia näitä näkemyksiä, kun mietitään kuulijoiden motivaatiota sekä kulttuurillisesti muodostuneita reaktioita. Kehykset ovat joka tapauksessa sisäkkäisiä ja vaikuttavat joustavasti toisiinsa. Kirjan uusimmassa laitoksessa mallin eri tasoille on merkitty eri värein niin, että sinin ympyrä on punainen (kuuma?) ja uloin vihreä (viileä?). Jos rakennelma ymmärretään myös ekologisena mallina, Batesonin määritelmää käyttäen, voidaan myös ajatella vihreän tason edustavan ympäristön viitekehystä.



Kuva 1. Titonin ja Slobinin (2002: 16) musiikin ja kulttuurin esitysmalli yhdistettynä yhdeksi kuvioksi (alunperin kaksi kuviota).

Samankaltainen mutta tiukemmin rajattu esimerkki on elektroakustisen säveltäjän ja musiikkiteoreetikon Simon Emmersonin (1999: 137; ks. kuva 2) kaavio, jossa hän teoretisoi erilaiset äänelliset ympäristöt, joissa musiikkia kohdataan. Emmerson kirjoittaa:

käyttämällä yksinkertaista käsitettä *kehys* (rajattu mielenkiinnon alue) voidaan rajata alueita suuremmasta vähitellen pienempään: maisemasta (jonka rajana on akustinen horisontti) määritellään osa *areenaksi*, jonka sisältä paljastuu *lava*, jolle *tapahtuma* kehystetään (mt).



Kuva 2. Simon Emmersonin malli äänikenttien kehyksistä (Emmerson 1999: 137).

Tämän mallin arvo on, että siinä erotetaan ääni muista (kulttuurisista) piireistä, vaikka kehysten uloimmat reunat lähenevät niin, ettei niitä voi enää erottaa toisistaan. Aiemman kehystämiseen liittyvän tutkimustyön valossa mallissa voidaan myös nähdä musiikillisten toimijoiden tai jonkin vastaavan, tunnistamattoman kulttuurillisen voiman halu *erotella* jotain, mikä on toisesta näkökulmasta (kuvion vasemmassa yläreunassa) ilmeisen erottamatonta. Erilaisten näkökulmien olemassaolo alleviivaa erästä kehyksien tärkeää periaatetta: ne ovat uppoutuneina kulttuuriin konventioihin. Länsimainen klassinen musiikki¹⁰, jonka juuret ovat eurooppalaisessa perinteessä, on tyypillisesti nähty *teoskehysten* sisällä (ks. varsinkin Cone 1968, jossa verrataan sävellystä kehystettyyn kuvaan – kehys koostuu sekä ympäröivästä hiljaisuudesta että kuultavasta musiikista), joten mikä tahansa muutosliike tämän tietyn viitekehysten suhteen paljastaa todennäköisesti arvokkaita uusia ymmärryksen tasoja. Tämä näkemys ei ole koskaan kuitenkaan saanut kovinkaan suurta hyväksyntää, ja tutkimus kulttuurisen käänteiden jälkeen on tyrmännyt ajatuksen perustavanlaatuisesti.

Samanlaisia eri tyyppisiä kehystämisen tasoja sisältäviä esitystilan kartoituksia on tehty yleisesti esitystutkimuksen (esim. Schechner 2002) ja sosiaalisen antropologian saralla, aina suhteellisen abstrakteista kartoituksista konkreettisiin asti. Itse asiassa tilan ja paikan määritelmien laaja kirjo populaarimusiikin tutkimuksen saralla muutamien viime vuosikymmenien aikana kertoo paljon siitä, miten runsain eri tavoin ääntä voidaan luokitella implikoitujen tai konkreettisten tilakehysten suhteen. Ääni voi viestiä kuulijoille sekä fyysisestä että symbolisesta tilasta, ja tässä mielessä se on kehystämisen väline jo itsessään. Tila voi viitata laavaan, esitystilaan tai areenaan, tai sitten yhtä lailla kaupunginosaan, kaupunkiin, maanosaan tai maahan, siirtymiskeinoon eri tilojen välillä (kuten Birgit Abelsin tutkimuksissa meripaimentolais- ja Tyynenmeren alueen musiikkikulttuureista: Abels 2011; 2012) tai keinoon yhdistää ihmisiä, joilla on erilaiset taustat tai maan-

10 Suosin termiä ”länsimaisen klassinen musiikki” käyttöä mieluummin kun taidemusiikki siksi, että minulla on vakaa uskomus, tai tarkemmin sanottuna perusteltu näkemys, että monissa musiikin käytännöissä, populaarimusiikista iskelmään ja kansanmusiikkiin, on yhtä lailla taiteellisuutta kuin edellä mainitussa musiikin perinteessä, ja se, että varaa termin vain yhden musiikkiperinteen käyttöön on nähdäkseni hämäävää, implisiittisesti heijastaa hierarkkisia perusoletuksia, ja toistaa hegemonisia yhteiskunnallisia rakenteita. Ihmiset jotka uskovat, että klassinen musiikki viittaa pelkästään klassiseen aikakauteen ovat nykyään selvästi vähemmistössä laajemmin kulttuurissa, eikä ole sattumaa, että termi on levinnyt Suomessa radiokanavien nimiin asti (Radio Classic; Ylen Klassinen) ja arvostettuun klassista musiikkia käsittelevään populaarilehteen (Rondo Classic).

tieteelliset sijainnit (esimerkiksi Paul Gilroyn tutkimus ”mustasta Atlantista”). Tila ja avaruus ovat kenties ilmiselvimmät ja olennaisimmat kategoriat kokemusten kehystämiseksi – ja juuri siksi ne ovat arvokkaita analyttisiä työkaluja. Myös monet nykyiset lähestymiskeinot voidaan ymmärtää tässä valossa. Audiovisuaalinen analyysi voidaan määritellä akateemisen tutkimuksen haaraksi, joka tutkii äänten ja visuaalisten kuvien välistä suhdetta: se kehystää pääasiallisen tutkimusalueensa näiden ja muiden käsitteiden avulla, kuten esimerkiksi tilallinen erottelu kuvassa näkyvien ja ei-näkyvien eli akusmaattisten äänien välillä. Eräs tutkimuksen haara, jossa tila ja aika kohtaavat ja joka on erittäin olennainen kehystämisteorian käsitteellistämisen kannalta, on remediaatiota ja adaptaatiota koskeva tieteidenvälinen tutkimus. Myös tekijyyden sekä laajemman toimijuuden käsitteiden hyödyntäminen on tehokas keino kehystää tutkimusta. Länsimaista klassista musiikkia on perinteisesti ajateltu tekijä- tai säveltäjäkeskeisesti. Tuoreemmassa tutkimuksessa on kuitenkin keskitytty enemmän esitykseen sekä digitaaliseen murrokseen liittyviin osallistuviin käytäntöihin, mikä on saanut tutkijat arvioimaan uudelleen perinteisiä tekijyyden kehystämistapoja.

Sivuhuomautuksena voitaneen mainita, että tekijän status on muuttunut huomattavasti viimeaikaisessa kulttuurintutkimuksessa. Sekä kirjallisuuskritiikin uskriitikot – varsinkin W.K. Wimsatt ja Monroe C. Beardsley, jotka tunnetaan vaikutusvaltaisesta ”intentioharhan” teoriastaan (1954) – että heitä seuranneet jälkistrukturalistit (Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault) tähdensivät lukijan, kuulijan tai yleisön roolia tekijyyden roolin kustannuksella. Merkittävä osa siitä, mikä tekee lauluista, esityksistä ja muista äänellisistä kokemuksista merkittäviä suurelle osalle kuulijoista on juuri se, miten ne liittyvät toimijuuden määritteisiin. Mitä kyseinen kulttuurillinen toimija, muusikko tai säveltäjä yrittä sanoa? Mitä kyseinen musiikki kertoo hänen maailmankatsomuksestaan tai arvostamistaan nautinnoista? Miten kyseinen musiikkia tuottava toimija muisuttua toisia vastaavia toimijoita ja kannustaa siten samaistumista? Miten muusikot voivat ”omistaa” tai ottaa haltuunsa musiikin (sekä symbolisessa että lakeknisessä mielessä)? Näistä kysymyksistä viimeinen on erittäin ajankohtainen nykyisessä kierrätys- ja remix-kulttuurissamme (ks. Katz 2004). Toimijuutta ei voida ohittaa analyysin kulttuurisessa katsannossa vaikka pitäisikin toimijuuden merkityksiä annettuina eikä päätettyinä, ei niinkään objektien erottamattomina ominaisuuksina vaan pikemminkin mahdollisuuksina, jotka voivat toteutua eri

tavoin erilaisissa kulttuurisissa yhteyksissä.¹¹ Bal (2002: luku 1) ajattelee toisaalta, että kehykset voidaan ”sulkea” pois analyysistä. Tämä pitää tietenkin paikkansa: tekijän intention ja kulttuurintutkimuksen purkamien merkitysten välillä ei ole olemassa suoraa linjaa, kuten Stuart Hallin (1980) perustavanlaatuisen tutkimustyö on sinnikkäästi esittänyt. Sen sijaan tekijyyden ominaisuudet ovat aina ”ymmärtämisen rakenteiden *kehystämiä*” (kursiivi omani; mt. 130). Tekijyydellä on kuitenkin merkitystä suurimmalle osalle meistä, sillä rakennamme mielissämme kuvia eri luovan alan toimijoista, mikä puolestaan vaikuttaa eri tavoin kokemuksiimme.

Kaikenlaiset kehykset asettavat aina objekteille tiettyjä ehtoja (tai kulttuurisia premissejä), jotka puolestaan vaikuttavat niiden kykyyn tarjota merkityksiä. Lisäksi ajatus kehystämisestä herättää kysymyksiä ”tekstiin” ja ”kontekstiin” liittyvistä oletuksista siinä mielessä, että kehyksen tunnistaminen olettaa näkökulman laajentumista kyseisestä viitekehuksesta johonkin suurempaan ja reflektiivisempään. Täten tunnistettu kehys muuttaa sitä, mitä se alun perin kehysti. Goffman tiedosti hyvin kilpailevien viitekehysten välillä siirtymisen reflektiivisen ulottuvuuden, kuten *Frame Analysisin* esipuheesta käy hyvin selväksi. Siinä hän siirtää argumenttinsa retorisesti aina vain korkeammille abstraktion tasoille todistaakseen argumenttinsa kehystämisen strategioiden liikkuvuudesta (Goffman 1974: 16–20). Eri kulttuuristen viitekehysten välillä siirtyminen auttaa ymmärtämään paremmin toimijuutta ja kulttuurillisia merkityksiä lukijan hyppiessä analyysin eri tasojen välillä.

Moni meistä käyttää kehystämistä, vaikkei eksplisiittisesti sanoisikaan tekevänsä niin. Anahid Kassabian on kirjoittanut huomion eri tasojen rooleista suhteessa ”jokapaikkaiseen musiikkiin” (2013). Samaan henkeen sopivat myös Joseph Lanza (2013) käsitteet ”etu- ja taustamusiikista”, joiden määrittely riippuu niiden kehysten laajuudesta ja lujuudesta, joilla kuultava musiikki sekä sen suhde muihin toimintoihin päätetään rajata. Äänimaisematutkimuksessa estetisoitu äänellinen viitekehys laajennetaan koskemaan musiikillisten teosten lisäksi myös ympäristöä. Kenties ajatus eräänlaisesta väreilystä rinnakkaisten viitekehysten välillä, joista toiset ovat sisäkkäisiä ja toiset päällekkäisiä, on selkein keino ajatella kehysten toimintaa todellisissa tilanteissa. Goffmanin käsite ”laminoinnista” tai

11 James Gibson on kirjoittanut affordanssista ja ekologisesta havainnoinnista musiikintutkimuksessa, ks. Moore 2002: 243–248, Clarke 2005.

kehysten kerrostumisesta (Goffman 1974: 82) on melko samankaltainen, joskin hänen tekstinsä ylöskkää yleensä sosiaalisen determinismin suuntaan.

Kehykset voidaan ajatella sekä yksittäisten teosten tai esitysten sisäisiksi että niiden rajat ylittäviksi. Surrealismiin taipumus hyödyntää ilmeisen epäjohdon mukaisia ja päällekkäisiä viitekehyksiä on esimerkki edellisestä (ks. Richardson 2012a). Tällaisissa kehystämisisä voi olla hyvin selkeä kriittinen tarkoitus. Toisen ääripään esimerkistä käy Gregory Bateson, joka käytti kehystämistä yhdessä ekologian käsitteen kanssa ja avasi sitten kiehtovia mahdollisuuksia ymmärtää musiikkia laajempaa ympäristöllistä taustaa vasten. On tärkeää ymmärtää, miten kehyksiä käytetään akateemisessa tutkimuksessa, miten tutkimuksen kohteena olevat ihmiset käyttävät niitä ja ovat kosketuksissa niihin – aihe koskettaa suoraan sitä millaisiksi käsitämme tieteenhaarat ja käytännöt sekä tutkimuksen kohteena olevat ilmiöt. Toistamisen uhallakin sanon vielä, että kehykset ovat ratkaisevan tärkeitä artefaktien ja käytäntöjen kulttuurillisten merkitysten ymmärtämiselle. Ne eivät koskaan vain rajaa ulkopintoja vaan myös määrittävät rajojen sisältämiä objekteja.

Kriittisen reflektion ja kokemuksen välissä

Keskustelu kehystämisestä on nostanut esiin erään perustavanlaatuisen asian, joka erottaa lähilukemisen perinteisemmästä tai rajatummmasta analyysin käsitkystä. Lähiluku, kuten edellä mainittiin, voidaan erottaa lähianalyysistä *kriittisen reflektion* mukanaololla. Käsite on olennaisen tärkeä kulttuurintutkimuksen identiteetille. Kriittinen reflektio yhdistää kulttuurintutkimuksen filosofiaan, sukulaisalaan, jolla oli kulttuurintutkimuksen alkuvaiheessa merkittävä vaikutus Frankfurtin koulukunnan tutkijoiden tulkintoihin sekä ranskalaisiin jälkistrukturalisteihin, ja sitä kautta myös englanninkieliseen tutkimukseen. Ilman tällaista meta-analyysia on vaikea sanoa mitään vakuuttavaa merkityksen tai kokemuksen tulkinnassa. Termit kriittinen ja kritiikki ovat olleet jo jonkin aikaa osa kulttuuristen oletusten pohjalta tehtyä musiikintutkimusta (ks. Richardson 2012b). Joseph Kermanin ”musiikkikritiikkiä” (1985) pidetään laajalta kulttuurisen musiikintutkimuksen perustekstinä. Sen lisäksi ilmiö näkyy suoraan myös termissä ”kriittinen musiikintutkimus” (ks. Hawkins 2012), jonka määritelmään kuuluu

kriittinen *reflektio*. (Monille musiikintutkijoille termit kulttuurinen ja kriittinen musiikintutkimus tarkoittavat samaa, ja kiistellympi, alkuaan väheksyen käytetty ja ajat sitten epätarkaksi käynyt ”uusi musiikkitiede” on kadonnut lähes tyystin akateemisista teksteistä).

Aihetta on käsitelty tähän asti melko abstraktilla tasolla. Mitä siis oikeastaan konkreettisesti tarkoitan, kun kirjoitan kriittisyydestä? Ehkä paras tapa selittää termi on asettaa se samalle tasolle sosiaalisesti jännittyneen reflektion kanssa, jossa keskustelut siirretään epäkriittisestä osallistumisesta verkottuneempaan ja laajempaan rekisteriin. Kriittinen tutkimus (joka on sattumoisin myös johtavan kulttuurintutkimuksen julkaisun nimi, *Critical Inquiry*) ylittää välittömän dokumentoinnin rajat ja esittää hankalia kysymyksiä, jotka alkavat sanoilla *miksi* ja *kuka*. Mitä sellaista täällä oikeastaan tapahtuu, mikä ei ole ilmiselvää? Kuka tästä sosiaalisesta järjestelystä hyötyy, ja kuka siitä maksaa? Mikä on nautinnon merkitys ja rooli sosiaalisissa järjestelyissä? Kysymysten ei tarvitse olla abstrakteja. Itse asiassa ne voivat olla hyvinkin suoria ja välittömiä. Esimerkiksi käsiteltäessä materialismia voidaan esittää luotaavia kysymyksiä siitä, *mitä* materiaaleja ja *kenen* työpanosta käytetään? Sukupuolentutkimuksessa ollaan taas kiinnostuneita ruumiista ja siitä, miten ruumis ilmaisee valtasuhteita.

Kriittisen reflektion pääasiallinen tapa käsitellä kulttuurillisia ilmiöitä on usein käsitteiden problematisointi. Perinteisessä teoriassa annetaan suuri painoarvo maailman tulkitsemiselle kokonaisen teoreettisen viitekehyksen sisällä, minkä perusteella tulkintojen oletetaan olevan jossain määrin ennustettavia. Mieke Bal sen sijaan keskittyy alemmalle hierarkian tasolle: käsitteisiin. Tarkemmin sanoen hän kirjoittaa ”matkustavista käsitteistä”, joita ei voi milloinkaan määrittellä kattavasti tai lopullisesti ja jotka muuttavat muotoaan eri tutkimushaarojen sekä kvalitatiivisesti erilaisten ilmiöiden välillä. Kun kokemukset asetetaan teorian edelle (puhuttaessa liioitellusta ”Suuren teoriasta”) ja käsitteitä kohdellaan joustavasti ja avoimesti, saadaan Balin mielestä luotua tutkimukselle pohja, joka on vastaa herkemmin tutkimuskohdetta ja on siksi myös *vastuullisempi*.

Tässä näkökulmassa käsitteet edeltävät teorioita ja jopa metodeja. Jäykkä metodologinen järjestelmä, siinä missä jäykkä teoreettinen paradigmakin, voi vääristää havaintoja vanhojen ennakkoluulojen mukaisiksi. Tietenkin eri tutkimusten välillä on tiettyjä samanmukaisuuksia, jotka muodostavat pohjan yleisyyksille, ja juuri nämä samanmukaisuudet kootaan induktiivisessa tutkimuksessa yhteen suhteellisen vakaiksi tulkinnallisiksi kehysrakenteiksi, joita myös

teorioiksi kutsutaan. Humanististen alojen nykytutkijat toimivat nykyään kuitenkin mieluummin laajemman teoria- ja metodivalikoiman parissa kuin ennen. Tutkija saattaa miksata metodologioita siinä missä äänitekniikko miksaää ääntä tai DJ vinyylilevyjä: nykypäivän väitöskirja voi yhdistellä rahtusen semioottista analyysia tujaukseen kenttätöitä, maustettuna ripauksella diskurssianalyysia ja niin edelleen. Tällaiset yhdistelmät ovat täysin päteviä, kunhan tutkija hallitsee kaikki eri tutkimuskeinot ja kunhan tutkimus on hyvin järjestetty ja selkeiden tutkimuskysymysten ohjaama. Eri metodien joustava yhdistely johtaa luonnollisestikin siihen, että tulkinnan viitepisteinä käytettyjä käsitteitä täytyy voida kyseenalaistaa. Bal pitää tätä luonnollisena ja hyvänäkin tilanteena. *Kriittinen reflektio* on näissä tilanteissa olennainen keino varmistaa käsitteiden sopivuus, sillä luennassa koetellaan myös sitä, miten käsitteitä on aiemmin käytetty (eri aloilla tai tutkimuksissa ja eri yksilöiden teksteissä).

Lähilukemisessa käsitteet saattavat näkyä jo tutkimuksen järjestelyissä. Perinteinen (tai muodollisesti painottunut) lähilukemisen muoto saattaa lähestyä tutkimuskohdetta sekventiaalisesti ja teoksen statusta ei välttämättä kyseenalaisteta (tai sitten sitä kritisoidaan). Tällaisessa tutkimuksessa romaania lähestytään sen lukujen kautta, musiikkialbumia kappaleiden, sinfoniaa osien, elokuvaa kohtausten ja yksittäistä laulua tai musiikkivideota sen rakenteellisten piirteiden (esimerkiksi säkeistö, kertosaie, silta) kautta. Olen itsekin käyttänyt tätä lähestymistapaa monta kertaa (esimerkiksi 1999). Se on yleinen audiovisuaalisen analyysin piirissä, muun muassa musiikkivideoiden tutkimuksessa (Vernallis 2003), vaikka usein onkin valaisevampaa yhdistää muodollisia kriteerejä keskusteluun relevanteista käsitteistä ja paloitella sen perusteella lukuja ja osia. Temaattinen analyysi toimii samalla tavalla, vaikkakin lähestymistapa ei silloin ole yhtä selkeän lineaarinen. Vaihtoehtoisesti tutkimus voidaan myös pilkkoa yhden tai useamman viitekehyksen perusteella, kuten aiemmin oli puhe: näitä voivat olla solisti, kokoonpano, yleisön interaktio tai reaktio ja niin edelleen. Toinen tapa lähestyä lähilukemista on aloittaa käsitteistä ja lähestyä tutkimuskohdetta huomattavasti vähemmän systemaattisesti. Tällaisessa tutkimuksessa artikkelit tai monografiat voitaisiin jakaa äänen, tekijyyden, performatiivisuuden, etnisyyden tai muun vastaavan perusteella. Tietyt aiheet saattavat vaikuttaa jopa *ehdottavan* tietynlaisista tutkimustapaa. Tämä on hyvä merkki siitä, että lukija lähestyy kohdettaan riittävän herkästi.

Huomaamme että lähilukua voidaan lähestyä erittäin joustavin tavoin, mikä vuoksi metodia onkin vaikeaa luokitella perinteisessä mielessä. Niinpä monet tutkijat pitävätkin lähilukemista *käytäntönä* metodin sijaan (ks. Kramer 1990); lähilukemiset muokkautuvat sekä tutkimuskohteen että tutkijan mieltymysten mukaan, eikä niitä siksi voida helposti rajata jäykkään metodologiseen järjestelmään. Ne jotka arvostelevat lähilukua juuri tästä syystä eivät näe metsää puilta, sillä tarkoitus onkin juuri taipua tutkimuskohteeseen eikä kohdistaa siihen *a priori*-oletuksia. Teorialähtöisiä tai tiukkoja metodologisia toimintatapoja hyödyntäviä malleja on viime aikoina arvosteltu ennalta arvattavien, tautologisten ja ihmisten makujen ja kokemusten suhteen epärehellisten tulosten tuottamisesta (varsinkin massakulttuurin teorioita sekä suurta osaa varhaisesta kriittisestä perinteestä – niin sanottua ”epäilyksen hermeneutiikkaa”). Teoriat ja niiden tuottamat metodit (yhteys näiden välillä on yleensä selkeä) pakottaa analyttikot reduktiivisiin päätöksiin. Tämä ei ole täysin huono asia, sillä valinnat ovat aina osa analyysia. Teorioihin on aina latautunut aiempia kokemuksia ja hypoteeseja, ne sisältävät argumenttien ja vasta-argumenttien kerroksia, jotka voivat olla hyödyllisiä tiedon ja kasautuneen viisauden lähteitä. Toisaalta niitä voi olla vaikea avata, koska ne ovat sekoittuneet suurempaan kokonaisuuteen, johon on vaikeampi päästä käsiksi. Teoriaa ei suinkaan tule tyystin hylätä, mutta sitä pitäisi aina muistaa koetella yksittäisissä tapauksissa, ja kaikki olettamukset olisi hyvä haastaa. Juuri tämän vuoksi Eve Kosofsky Sedgwick kannattaa niin sanottua ”heikkoa teoriaa” perinteisen vahvan teorian sijaan, jonka kriittiset päämäärät voivat ohjata teoriaa pitkin ”vainoharhaista” tulkinnallista suuntaa (Sedgwick 2003; ks. myös Richardson 2012a; 2012b). Heikko teoria ja sitä vastaava *reparatiivinen lukemisstrategia* ovat sitä vastoin kokemuksellisuuden ohjaamia ja painottavat immersiiivistä intiimiyttä sekä yhteyden hakemista kriittisen etäisyyden sijaan. Digitaalisen ajan lukuisat haasteet ja häiriötekijät ovat nostaneet esiin huolen siitä, miten kokemuksia käsitellään tarkasti aistimuksellisella tasolla. Juuri tähän tarpeeseen saattavat vastata *läheemmän lukemisen strategiat*, sillä ne ovat kulttuurikokemusten subjektiivisten nautintojen kannalta välittömämpiä ja reflektiivisempiä.

Siirtyminen kohti heikkoa teoriaa ja kokemusten yksityiskohtien painottamista on yksi tärkeimpiä syitä siihen, miksi kirjoitan *läheemmästä* lukemisesta ekologisen lähilukemisen ohella tämän artikkelin alussa. Hayles käyttää samankaltaista termiä ”pintaluenta” kirjoittaessaan lähestymistavoista, jotka keskittyvät selkeisiin viesteihin piilotettujen tai ilmiöiden taakse jäävien viestien sijaan

(Hayles 2012). Termiä "symptomaattinen luenta" on käytetty puhuttaessa Jürgen Habermasin kaltaisista kriittisistä teoreetikoista sekä heidän taipumuksestaan pitää merkitystä jonakin *in absentia* (kätkeyt merkitykset ovat piilossa petollisen nautinnollisen pinnan alla). Tähän verrattuna pintaluenta puolestaan rajaa huomionsa ilmiöiden tekstuureihin, materiaalisuuteen tai pintatason kuvioihin sekä näiden herättämiin aistireaktioihin (ibid.). Sedgwickin tavoin minäkin väittäisin, että pintaluenta on hyödyllistä vain yhdistettynä analyysin eri tasoihin niin, ettei jäädä liiksi kiinni heikkoon tai vahvaan, kriittiseen tai reparaatiiviseen rekisteriin. Minä ymmärrän lähemmän luennan ennen kaikkea ekologisena ymmärtämisen muotona, joka toimii sekä kokemuksellisten tasojen välillä että sisällä. Juuri siksi tätä analyysin muotoa on osuvinta kutsua ekologisiksi lähilukemiseksi Batesonin ja muiden käyttämässä merkityksessä.

Lähiluku ja digitaalinen kulttuuri

Väitin aiemmin, että lähiluku on kulttuurisesti sitoutunutta toimintaa. Sen juuret ovat uskriitikoiden tekstuaalisissa kiinnostuksen kohteissa mutta "kulttuurin murren" jälkeen formalistiset kahleet on murrettu yhteyksiä ja kokemuksia painottavien piirteiden tieltä. Uudempaa digitaalista kulttuuria käsittelevissä kirjoituksissa lähiluku on jälleen noussut merkittäväksi teemaksi samalla kun keskustelu sen relevanssista ja arvosta sekä koulutuksessa että koko yhteiskunnassa on nostanut päätään. Miten lähiluku on sitten muuttunut 2000-luvulla ja onko se yhä pätevä keino lähestyä ilmaisullisen toiminnan kulttuurillisia merkityksiä?

Kirjassaan *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis* (Hayles 2012), N. Katherine Hayles lähestyy näitä kysymyksiä kolmen pääasiallisen strategian kautta. Ne ovat *lähiluku*, *hyperluku* ja *koneluku*. Haylesin rajaviivat ensimmäisen ja kahden jälkimmäisen kategorian välillä muistuttavat suuresti erään toisen digitaalisen humanismin tutkijan, Lev Manovichin erottelua narratiivisen ja tietokanta-ajattelun välillä. Kirjassaan *The Language of New Media*, Manovich (2001) tekee eroa perinteisen narratiivisen informaation järjestelyn ja digitaaliselle kulttuurille tyypillisemmän tietokantoihin pohjautuvan informaation tallentamisen välillä. Narratiivi sopii parhaiten kausaalisten suhteiden valaisemiseen, monitahoisten aikatasojen tutkimiseen sekä ihmisten välisen ymmärryksen kan-

nalta tärkeiden empaattisten taitojen kehittämiseen. Tietokannoissa informaatio puolestaan järjestetään tyypeittäin, ja niissä eri dataelementit voivat olla toisiinsa yhteydessä joustavin ei-lineaarisin tavoin (Hayles 2012: luku 3; Manovich 2001: 190–212). Vaikka Manovich tunnustaa molempien järjestelykeinojen vahvuudet, hän kuitenkin väittää tietokanta-ajattelun voittaneen digitaalisessa nykykulttuurissa ja pitää narratiivisen tietoisuuden joutuneen marginaaliseen asemaan.¹² Hayles ajattelee sikäli samoin, että hän uskoo optimistisesti ihmisen ja koneen kykyjen integraatioon eräänlaisena proteesina, jossa kone sekä laajentaa radikaalisti ihmisen ajattelua että toimii yhteistyössä sen kanssa. Tämä näkyy varsinkin hänen viimeisessä kategoriassaan, konelukemisessa, joka sisältää kaikki koneistetun tutkimuksen muodot, joissa tietokannoilla kootaan ja, tiettyyn pisteeseen asti, myös analysoidaan datamääriä, joita ei muuten voitaisi käsitellä.¹³ Haylesin ajattelu on yleisesti ottaen tasapuolisempaa kuin Manovichin, sillä vaikka Hayles harmittelee lähilukemiseen liittyvien menetelmien hylkäämisen haittavaikutuksia, hän myös ylistää uusien synergistien, kolme lähestymistapaa yhdistävien strategioiden mahdollisuuksia.

Hayles pitää lähilukemisen vahvuutena muun muassa sitä, miten menetelmän mahdollistaa syvän ymmärryksen tason kirjoitettuun tekstiin kohdistetulla pitkäjänteisellä keskittymisellä, mikä puolestaan auttaa lukijaa hahmottaan kytköksiä sekä tekstin kokonaisuuden sisällä että sen eri hierarkiatasojen välillä. Koska laajamittainen tekstiin kohdistuva ekspositio vaatii myös toistoa, huolellinen keskittyminen avautuvaan narratiiviin edistää myös pitkäkestoisen muistin prosessien vahvistumista. Lähiluku on myös kontekstuaalisesti rikkaampaa ja kannustaa lukijaa etsimään viittauksia, sitaatteja ja lisäyksiä omin päin eksplisiittisesti tarjoiltujen digitaalisten hypertekstien sijaan. Haylesin ajattelu seuraa tosin samanlaista rataa kuin Manovichin silloin, kun hän väittää lähilukemisen

12 Manovichin tietokanta-ajattelu vastaa suurin piirtein Nicholasin Cookin (2013) "multimedia-mentaliteettiä", jota hän pitää "autonomisen mentaliteetin" vastakohtana. Cookin multimedia-mentaliteetti (ibid.) edustaa nykyelämän dominanttia kulttuurimodaliteettiä sekä kuvailee interaktiivista ja sitaatillista painotusta, joka näkyy kulttuurillisissa käytännöissä ja on vastakohta taiteen ja maailman kohtaamisen perinteisille tavoille, joissa oletetaan tietynlaista erottelua, joka mahdollistaa syvällisen ja keskittyneen ymmärryksen ja järjestelemisen tilan. Koska Cook painottaa autonomisen mentaliteetin arvoa, hänen näkemyksensä on miltei täysin vastakohtainen Manovichin ajatuksille. Haylesin malli saattaa olla jonkinlainen välimuoto näistä kahdesta näkemyksestä.

13 Manovich kirjoittaa juuri tällaisesta tutkimuksesta artikkelissaan kirjassa *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* (Manovich 2013).

opettavan lukijoita kokemaan empatiaa muita kohtaan perinteisten narratiivien tekniikkojen tarjoamien yksityiskohtien määrän ja mukaansatempaavan kokemuksen myötä. Muun muassa tästä syystä lähilukemisesta on tullut tärkeä elämäntaito myös arjen vuorovaikutuksissa akateemisen tutkimuskäytön lisäksi. Jälkistrukturalistisessa kriittisessä teoriassa narrativisointia pidettiin tietenkin ristiriitaisena ilmiönä, liittyvän siihen sellaisia haitallisia piirteitä kuin autonomisen sankarin ylistäminen "sivuhahmojen" kustannuksella sekä yhdistämisen (tarinaan ompelemisen) tapoja, jotka eivät kannusta hyödyntämään digitaalisessa kulttuurissa yleisiä osallistumisen muotoja. Lyhyesti sanottuna narratiivi kannustaa hyväksymään tarinan sellaisena kuin se kerrotaan, hierarkisine ja hegemonisine tunnuksineen.

Lähilukemisen lisäksi digitaalisen kulttuurin tutkimuksessa otettiin 1990-luvulla käyttöön myös termi hyperluku vastineena varhaisessa digitaalisessa kulttuurissa esiin nousseilla hyperlinkeille ja hypermedialle (James Sosnoski 1999: 163–72). Nämä kaksi termiä viittaavat lukemisen lukijajohtoiseen (teksti- tai tekijäjohtoiseen sijaan) lähestymistapaan, jossa käyttöliittymä on painetun tekstin sijaan tietokonepohjainen. Hayles (Sosnoskia seuraten) listaa käytäntöjä kuten "hakukyselyt" (kuten Googlen haussa), avainsanoihin perustuva suodataminen, tekstin silmäily, hyperlinkkaaminen, "napsiminen" (muutaman kohdan nostaminen esiin pidemmästä tekstistä) ja fragmentointi, jotka kaikki eroavat hyperlukemisesta. Osa digitaalisen kulttuurin tutkimuksesta painottaa tällaisten lukemisstrategioiden pinnallisuutta ja huomauttaa niiden vaikuttavan haitallisesti subjektiivisuuteen. Toisaalta useat humanistiset tutkimusmuodot hyötyvät dataintensiivisistä arvioinnin keinoista ainakin alkuvaiheissa, silloin kun tutustutaan pinnallisesti laajoihin tai monikerroksisiin data-alueisiin. Metodeihin kuuluu visuaalinen skannaus (johon sisältyy myös niin sanottu F-kuviolukeminen, jossa lukija selaa rivien ensimmäiset sanat ja tekstin ensimmäiset rivit) ja silmäily, jotka ovat nopeita keinoja saada tietoa relevanssista ja kontekstista. Samantyyppisiin menetelmiin kuuluvat ehkä lyhennelmien lukeminen tai sisällysluettelojen katselu. Joskus on hyödyllistä käydä kirjastossa fyysisesti ja yksinkertaisesti katsella ympärilleen lukemalla otsikkoja, kansikuvia, ja ikään kuin hengittäen sisään kirjojen tuoksua. Itselleni on tullut vastaan suuria läpimurtoja tutkimuksessa näillä keinoilla. Tietokone totta kai tekee tällaisesta pinnallisesta skannaamisesta yhä houkuttelevampaa. Syytä huoleen on silloin, kun syvä ja pitkäkestoinen

lähteisiin keskittyminen korvataan täysin tällaisilla vapaamuotoisilla menetelmillä. Silloin voi lopputuloksena olla tilanne, jossa lukeminen ja kirjoittaminen marginalisoituvat yhteiskunnissa aina vain enemmän, ja tekstin tuottamiseen sekä arvioimiseen tarvittavat taidot käyvät vähiin. (Hayles 2012: luku 3.)

Haylesin yleissävy on kuitenkin optimistinen. Hänen mielestään lähi- ja hyperlukemisen rajan ylittävillä uusilla synergisillä keinoilla voidaan ehkä toimia tehokkaammin nykypäivän kulttuurillisessa todellisuudessa. Hyperlukemisen sinne tänne poukkoilevan menetelmän oppiminen voi tuoda mukanaan hyötyjä, kun liikutaan vapaasti pintatason ja assosiativisten strategioiden välillä eikä pitäydytä tietyissä perusolettamuksissa.

Paljolti Haylesin tavoin myös Kassabian (2013) maalailee jälkikartesiolaista ihmisen ja koneen kykyjen liittoutumaa, jossa kummastakin osapuolesta tulee yksittäinen solmu kattavassa verkossa itsenäisten ja hierarkisten järjestelmien sijaan. Näin syntyvä ”hajautettu subjektiivisuus” toimii Kassabianin mukaan samoin tavoin niin orgaanisissa kuin teknologisissa alijärjestelmissä, muodostaen yhdistyneitä subjektiivisuuksia, joita kuvaillaan ”mobiiliksi maisemaksi virtauksia, valtaa ja tietoja” (mt.: xxvi). Tämä virtaava maisema laajenee myös äänen, audiovisuaalisen ja muiden monitahoisten ilmiöiden äärelle ilmiselvien tietokoneisiin ja viestintään liittyvien lisäksi. Se auttaa ymmärtämään taiteellisen tuotannon ja ”koodin purkamisen” prosesseja, joita pitkälle vietyihin sosiaalsiin ja teknologisiin prosesseihin liittyy. Lukeminen on yhtä aikaa kirjoittamista ja toisin päin. Molemmat tapahtuvat samassa kulttuuriympäristössä, joka ulottuu orgaanisten parametrien ulkopuolelle ja sisältää kaiken kokemuksen.

Kenties viimeaikaiset humanistiset lähilukemisen strategiat vaativatkin juuri tällaista synergistä ajattelua. Kyky liikkua vapaasti rinnakkaisten viitekehysten välillä ja keskittyä problematisoituihin käsitteisiin laajojen teoreettisten kehiköiden sijaan on rakenteellisesti ja affektiivisesti yhteensopivaa digitaaliselle aikakaudelle luontaisten tietoisuuden tilojen kanssa – tähän kiinnittivät huomiota jo Bal sekä Bateson ja Goffman. Lähilukemisen käytännöt täytyy sovittaa nykypäivän olosuhteisiin, mutta samalla tulee vastustaa vallalla olevia kulttuurisia tendenssejä (jona Manovich pitää tietokantalogiikkaa) ja niihin liittyviä olemisen muotoja siinä määrin, kuin ne eivät ole palkitsevia tai johtavat tietoisuuden kapenemiseen. Juuri tämä on kirjoitukseni kokonaiskuva, mutta lähiluku on ennen kaikkea käytäntöä. Viimeisessä osassa käyn lyhyesti läpi, miten näitä periaatteita

ja käytäntöjä voidaan hyödyntää käytännössä musiikillisten äänien ja monimodaalisten ilmiöiden lähilukemisessa.

Kuinka lähiluku toteutetaan: kohti kulttuurianalyysin käytäntöä

Kieli on lähilukemisen suosituin media. Kirjoittamisen temporaalista virtaa voidaan hyödyntää kokemusten kuvailussa, vaikkakin lähilukemisen tavoitteet ovat yleensä monitahoisempia kuin pelkät tiukasti rajatut fenomenologiset kuvaukset. Joskus kirjoitettua kieltä kannattaa täydentää kuvituksilla, luokitteluilla, taukoilla, analyttisillä kaavioilla ja muilla vastaavilla elementeillä. Esityksen ja metodologian monimuotoisuus saattaa haastaa perinteisten lähestymistapojen kielellisen painotuksen ja mahdollisesti valaista rakenteellisia suhteita ja tekstuureja vakuuttavammin kuin yksin sanat. Toisaalta näihin menetelmiin ei kannata luottaa liikaa, sillä jos niiden annetaan vain ”puhua puolestaan” raa’an datan korvikkeina, tai jos niitä käytetään vääristä – esteettisistä tai teknisistä – syistä sen sijaan, että ne tukisivat argumentaatiota. Oikein käytettynä tällainen analyysi voi parantaa sekä tutkimuksen tarkkuutta että ymmärrettävyyttä. Tietyntaista metodologista miksausta (oma termini asialle) voidaan pitää juuri samanlaisena erilaisten lukustrategioiden välisenä dynaamisena yhteistyönä, jota Hayles ehdottaa.

Lähiluku on pikemminkin käytäntö kuin metodi, mutta se voidaan tehokkaasti yhdistää muhin metodologisiin välineisiin, ja joissakin tutkimuksissa lähiluku voi jopa jäädä taka-alalle. Etnografiset menetelmät (muun muassa haastattelut ja netnografia), diskurssianalyysi, rakenneanalyysi (joka sisältää musiikkianalyysin eri muotoja semiotiikasta kognitiivisiin lähestymistapoihin), intertekstuaalisen analyysin eri muodot, sosiaalisen interaktion teoriat sekä ankkuroitu teoria, fenomenologinen analyysi sekä muut kvalitatiiviset ja kvantitatiiviset lähestymistavat voidaan yhdistää hedelmällisesti lähilukemiseen. Lisäksi lähiluku voi huomioida aiemman tutkimusperinteen käsitteet, painopisteet ja näkemykset, kuten kulttuuri-identiteetin tutkimuksen, joka on ollut kulttuurintutkimuksen keskipisteessä jo vuosikymmeniä. Sukupuolta, seksuaalisuutta, etnisyyttä, ikää ja sukupolvea, paikallista, kansallista tai kansainvälistä identiteettiä on tutkittu lukemattomissa

tutkimuksissa. *Risteävään* (*intersectional research*) lähestymistavan käyttö on myös usein hyödyllistä. Siinä selvitetään, miten etnisyyden, ”rodun”, luokan tai sukupuolen kaltaiset kategoriat limittyvät toisiinsa ja tuottavat kokonaismerkityksiä. Teknologia on ollut kulttuurintutkimuksen alkuajoista asti valaiseva näkökulma, josta lähestyä kulttuurisia käytäntöjä sekä laajempia sosiaalisia rakenteita kuten modernia, postmodernia tai digitaalista. Talousjärjestelmiin (kuten kapitalismiin) keskittyvät tutkimus on myös ollut olennaisen tärkeää alan kehitykselle ja motivoinut lukuisia tutkimuksia.

Lähiluku on harvoin systemaattista termin tarkassa merkityksessä, jota sosiaali- ja luonnontieteissä usein käytetään (muuten lähiluku ei myötäilisi riittävästi tutkittavaa ilmiötä), mutta sen täytyy olla hyvin organisoitua (temaattisesti, käsitteellisesti, kronologisesti, rakenteellisesti ja niin edelleen). Vaikka lähiluku ei olisikaan systemaattista, se voi nojata aiempaan, saman tai eri tutkijoiden systemaattisempaan tutkimukseen. Cue sheetien käyttö elokuvamusiikin tutkimuksessa on esimerkki tästä. Lähilukemiseen sisältyy lähes aina oletuksia intersubjektiivisuudesta (ks. Bal 2002: luku 1), poikkeuksena ne tapaukset, joissa tutkimukseen suhtaudutaan tarkoituksellisen fenomenologisesti yksilöllisessä subjektiivisuudessa kylpien (gender- ja queer-tutkimuksessa tämä on yleisempi lähestymistapa, ja lopputuloksena on enemmänkin filosofiaa kuin empiirisempiä tieteenaloja muistuttava tutkimus). Filosofinen elementti on kuitenkin läsnä useimmissa lähiluennoissa ja muodostaa pohjan kriittisen reflektion tasolle, joka korostaa sosiaalista mukanaoloa.

Tyylillä on väliä. Jälkistrukturalistisesta ja jälkimodernista tutkimuksesta, kuten myös kriittisestä ja kulttuurisesta musiikintutkimuksesta, valitetaan usein, että se on ”pelkkää pintaa vailla sisältöä”. Joskus tämä voi pitää paikkansa, yleensä ei. Tyyli auttaa tutkijaa välittämään kokemuksen hienoja sävyjä, ja siksi tyylin tulisi olla sävyiltään juuri niin vivahteikasta, käsitteiltään juuri niin tarkkaa ja sanallisesti juuri niin valaisevaa kuin tehtävä vaatii. Tyylin ei kuitenkaan tule olla tarpeettoman vaikeaa tai tarkoitushakuisen hämää. Kun niin käy (ja kaikille käy niin joskus), kirjoittaja ei ehkä ole saanut täysin otetta aiheestaan tai onnistunut muodostamaan argumenttiaan. Banaali kuvailu voi myös kertoa siitä, että kirjoittajan retoriikka kiertää kehää hänen yrittäessään saada jotain sanotuksi. Yleisesti ottaen akateemisen tekstin tulisi olla tarkkaa, selventävää, tiivistä (eli argumenttia palvelevaa), ja sen tulisi onnistua välittämään jotain tutkimuskohteen luonteesta ja merkityksistä. Hyvä tyyli taju tulee muistaa, ja lisäksi on syytä

välttää käyttämästä sopimattomia tyylejä ja rekisterejä, kuten sanomalehtikieltä, kuivaa ja teknistä tyyliä (mitä näkee laajalti luonnontieteissä ja ammattikoulutuksessa), turhan autoritaarisen sävyn käyttöä ja niin edelleen.

Lähiluku keskittyy usein pienten yksityiskohtien tärkeyteen merkitystä tuottavina elementteinä. Tätäkin voidaan pitää eräänlaisena uudelleenkehystämisen (tai kehysten poistamisen) strategiana, joka vertautuu laaja-, keski- ja lähikuvien vuorotteluun elokuvassa. Lawrence Kramer, Richard Middleton, Stan Hawkins, Susan McClary, Alan Moore ja muut ovat kirjoittaneet aiheesta. En käy heidän argumenttejaan tässä läpi. Totean vain, että musiikillisen esityksen tai teoksen mikä tahansa vaihe tai yksityiskohta voi vaikuttaa avaavan jotain olennaista sen luonteesta tai siihen liittyvistä kulttuurisista merkityksistä. Sellaisiin hetkiin liittyy olennaisesti perspektiivin muutos, mikä pitäisi huomioida myös lähilukemisessa. Tällaiset hetket voivat olla tekstuaalisia tai rakenteellisia, siinä mielessä mistä Kramer on kirjoittanut paljonkin, mutta yleensä ne ovat *esitysperustaisia*: ne riippuvat yhtä lailla esityksen luonteesta kuin ilmaistun asian sisällöstä (perinteisessä merkityksessä) – laulajan korkea nuotti, tietyllä hetkellä kuultava instrumenttien yhteenlaskettu voima, instrumentaation äkillinen muutos, visuaalisen ja musiikillisen eleen välinen vastaavuus, tapa jolla pelin säännöt muuttuvat tietyllä hetkellä. ”Sisällöllä” voi kuitenkin olla valtava merkitys, eikä sitä sovi sysätä syrjään. Se on kuitenkin aina tilanneriippuvaista (ei välttämättä kontekstiriippuvaista, sillä tilanteestakin voi tulla sisältöä). Sisältö ja tilanne onkin hyvä pitää tasapainossa: lähilukemisen ei tarvitse olla yliti tekninen ollakseen vakuuttava (vaikkakin teknisiin järjestelyihin kiinnitetty huomio voi antaa analyyksille auktoriteettia, riippuen tutkijan esittämistä kysymyksistä). Suurin osa ihmisistä kuitenkin ymmärtää taidetta, kirjallisuutta ja musiikkia jollain tasolla ja on kykenevä kirjoittamaan sen ilmaisullisista piirteistä. Mitä tahansa aihetta käsittelevä tutkimus ei saisi rajoittua vain alan asiantuntijoihin, sillä koulutus voi saada aikaan sokeita pisteitä vaikka se avaakin silmät perinteisille tavoille ja totumuksille, joita kasautuu käytäntöjen myötä. Joskus on kuitenkin niin, että tietystä intellektuelliin tai ilmaisulliseen aihealueeseen perehtymättömät tutkijat aliarvioivat tai eivät huomaa oleellisia yksityiskohtia, tai sitten he eivät tunnu tiedostavan argumentteja, jotka on kattavasti käsitelty aiheeseen paremmin perehtyneen tutkimusalan piirissä.

Puhutaan vielä hetki siitä, miten tutkimus saadaan hyvin alkuun. Kramer (1990) puhuu ”hermeneuttisista ikkunoista”, jotka ovat hyödyllisiä varsinkin romanttisessa klassisessa repertuaarissa, jossa on varsin vähän selkeitä sisällöllisiä viestejä joista aloittaa tulkintoja. Tulkinnoissa etsitään olennaisia yksityiskohtia, jotka toimivat ikkunoina ilmaisulliseen kokonaisuuteen tai jotka nostavat esiin unohdettuja tai implisiittisiä kulttuurillisten merkitysten kerroksia. Populaarikulttuuri ei aina toimi samalla tavalla. Analyysi voi kulkea melkein mitä rataa pitkin tahansa. Tutkittaessa musiikkiteknologian kulttuurisia käytötapoja on pakko kiinnittää huomio siihen, miten teknologia välittää merkityksiä, missä tapauksessa tutkimus voi keskittyä tiettyyn lauluääneen tai -tekniikkaan, vanhaan instrumenttiääneen tai virtuaalisen tai aidon äänitystilan käyttöön. Queer-tutkimuksessa kiinnitettäisiin enemmän huomiota tiettyssä ilmaisullisessa teossa ilmeneviin sukupuoli- ja seksuaalisuuden ilmiöihin. Tällaiset painotukset tai ”enakkoluulot” ohjaavat tutkimusta.

Yksityiskohdilla on väliä, mutta niin on yleistyksilläkin – eli merkityksiä muodostetaan kokemuksen eri tasoilla. Akateemista tutkimustyötä vaivasi suurimman osan 1900-lukua pöyhkeä oletus siitä, että kaikki kuulevat ja kokevat kuten me – ”me” tarkoittaen tässä tapauksessa koulutettuja tutkijoita tai muusikkoja (oletettavasti usein länsimaisia, miespuolisia, lähtökohtaisesti varakkaita, valkoisia). Kuten olen sanonut aiemminkin, lähilukemisen takana piilevät oletukset täytyy purkaa, ja vaikka omilla kokemuksillamme onkin epäilemättä väliä, ne saattavat myös olla oire koulutuksestamme siinä missä seurausta laajasta intersubjektiivisestä näkökulmastakin. On aina aiheellista kysyä: kuka kuulee näin? Kenelle tällä musiikilla on merkitystä? Tarkemmin sanoen, mitkä olosuhteet johtivat tällaiseen kuulemisen/lukemisen tapaan ja mitkä olosuhteet mahdollistavat sen jatkumisen muidenkin mielestä tärkeänä kulttuurisena käytäntönä?

Yksityiskohtiin tai ilmaisulliseen sisältöön keskittyvät lähestymistavat saattavat jättää huomiotta kohteen tai tapahtuman kokonaisvaltaisen tunnesävyyn – tietty tunnelma tai intensiteetti voi jatkua samanlaisena esityksen alusta loppuun asti, tai kohteen mielletystä keskipisteestä sen reunoille. Kokemuksen materiaallinen tai aistipohjainen taso katoaa usein ensimmäisenä analyttisissä pelkistyksessä, vaikka se voi olla olennaisen tärkeä kuuntelijoille. Kouriintuntuvat toimet ja reaktiot ovat perinteisen analyysin sokeita pisteitä; fyysiset ja äänelliset ympäristöt joissa esitykset tapahtuvat ovat myös pitkään jääneet vähälle huomiolle. Tämä on ehdottoman tärkeä huomio.

Lähilukemisen ja myös yleisesti kulttuurintutkimuksen pääasiallinen huomio kohdistuu nykymaailmaan ja lähihistoriaan. Tämä pätee myös silloin, kun kyse on historiallisesta materiaalista. Vaikka tämäkin voi vaikuttaa ensin heikkoudelta, asiaan voi suhtautua myös merkinä akateemisesta nöyryydestä. Ilmaisullisten keinojen avaamiseen tähtäävät tulkinnat ovat aina jossain määrin tutkijan tunnereaktioiden ja kriittisten arvioiden ohjaamia. Historiankirjoitus (varsinkin tiettyjen alojen kuten kulttuurillisen muistin, mikrohistorian ja Foucault'n arkeologian tutkimus) on tuonut reflektiivisen ulottuvuuden jopa historiantutkimukseen, jossa tutkija nyt myös myöntää oman historiallisen asemitumisensa. Samalla tavalla antropologiassa käyty emic ja etic (tai sisäinen-ulkopuolinen) -debatti on jo pitkään alleviivannut miten tärkeää on myöntää se väistämätön tosiasia, että tutkija puhuu ja kirjoittaa omasta kulttuurisesta asemastaan eikä suinkaan ole neutraali ja läpinäkyvä. Jotta taiteiden kulttuurisessa luennassa voidaan sanoa yhtään mitään arvokasta, on välttämätöntä kuitenkin saada jonkinlainen yhteys tutkimuksen kohteeseen; on liikuttava sympaattisesti kohteen kanssa ja antaa sen muokata tutkijan subjektiivisuutta siinä missä tutkija heijastaa kohteeseen omat ennakkoluulonsa (filosofisessa merkityksessä), ja tunteminen onnistuu vain preesensissä. Sille ei voi mitään.

Tilarajoitusten vuoksi tämä artikkeli voi lähestyä aihetta ainoastaan refleksiivisesti, jota voisi tavallaan pitää ekologisen lähiluvun projektin vastaisena. Tarkoitus kuitenkin on, että tätä tekstiä käytetään limittäin varsinaisten lähiluku-esimerkkien kanssa, joita on mainittu jossain määrin aikaisemmin tekstissä, mukaan lukien omassa tutkimuksessani (Richardson 2012a; 2016b; 2017a; 2017b). Artikkelin aivan viimeisessä osiossa on kuinkin annettu selkeitä ohjeita, miten kirjoittaja voi saada itse lähilukukirjoituksen parhaiten onnistumaan käytännössä. Näitä ohjeita on mielestäni hyvä pitää mielessä, ja ne ovatkin syntyneet varsin pitkän kokemuksen valossa, vaikka käytännöt loppujen lopuksi opitaan tekemällä eli kirjoittamalla sekä toimimalla palautteen perusteella, unohtamatta herkän vastaanottavaisen kokemuksellisuuden tasoa, joka on lähiluvun tärkein lähtökohta.

Lähteet

- Abels, Birgit (2011) "Introduction." *Austronesian Soundscapes. Performing Arts in Oceania and Southeast Asia*. Toim. Birgit Abels, Amsterdam: Amsterdam University Press, 15–22.
- Abels, Birgit (2012) "For the Love of Soundscapes. Sama Dilaut Cultural Identity, the Sensory Experience of Travelling at Sea, and the Acoustic Claiming of Space". *Oceans of Sound: Sama Dilaut Performing Arts*. Toim. Birgit Abels, Hanafi Hussin & Matthew Santamaria,. Hildesheim: Olms, 97–108.
- Bal, Mieke (2002) *Traveling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Barz, Gregory & Timothy J. Cooley (2008) *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Bateson, Gregory (1972) *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Northvale: Jason Aronson.
- Bauer, Martin W. & George Gaskell (2000) *Qualitative Researching, with Text, Image and Sound*. Los Angeles: Sage.
- Blum, Stephen (1992) "In Defense of Close Reading and Close Listening". *Current Musicology* 53, 18–54.
- Burns, Lori & Melissa Lafrance (2002) *Disruptive Divas: Feminism, Identity & Popular Music*. New York: Routledge.
- Cheng, William (2014) *Sound Play: Video Games and the Musical Imagination*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, Eric (2005) *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Cone, Edward T. (1968) *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton & Company.
- Cook, Nicholas (2013) "Beyond Music: Mashup, Multimedia Mentality, and Intellectual Property". *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. Toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis. New York: Oxford University Press, 53–76.
- Cook, Nicholas & Mark Everist (1999) "Preface." *Rethinking Music*. Toim. Nicholas Cook ja Mark Everist, Oxford: Oxford University Press 1999, i–xii.
- Creswell, John W. (2014) *Research Design: Qualitative, Quantitative, & Mixed Methods Approaches*. International Student Edition. Los Angeles: Sage.
- Emmerson, Simon (1999) "Aural Landscape: Musical Space." *Organised Sound* 3(2):135–40.

- Geertz, Clifford. (1973) *The Interpretation of Cultures: Selected Essays by Clifford Geertz*. New York: Basic Books.
- Glendinning, Simon (2007) *In the Name of Phenomenology*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Goffman, Erving (1974) *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hall, Stuart (1980 [1973]) "Encoding/Decoding." *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. London: Hutchinson, 128–38.
- Hawkins, Stan (2001) "Musicological Quagmires in Popular Music: Seeds of Detailed Conflict". *Popular Musicology Online* 1. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/01/hawkins.html> (luettu 22.5.2014)
- Hayles, N. Katherine (2012) *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jarman-Ivens, Freya (2011). *Queer Voices: Technologies, Vocalities and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kassabian, Anahid (2013) *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley: California University Press.
- Katz, Mark (2004) *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.
- Kerman, Joseph (1985) *Musicology*. London: Fontana Press.
- Kramer, Lawrence (1990) *Music as Cultural Practice 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.
- Kramer, Lawrence (2002) *Musical Meaning: Towards a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Krims, Ada (1998) "Postmodern Musical Poetics and the Problem of 'Close Reading'". *Music/Ideology: Resisting the Aesthetic*. Ed. Adam Krims, Amsterdam: OPA, 1–14.
- Krims, Ada (2000) *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1999) *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic.
- Lanza, Joseph (2013) "Foreground Flatland." *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis. New York & Oxford: Oxford University Press, 622–27.
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.

- Manovich, Lev (2013) "Museum Without Walls, Art History Without Names: Methods and Concepts for Media Visualization". *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, toim. Carol Vernallis, Amy Herzog ja John Richardson. New York & Oxford: Oxford University Press. 253–78.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002) *Phenomenology of Perception*. Lontoo & New York: Routledge.
- Middleton, Richard (toim.) (2000) *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, Kiri (2012) *Playing Along: Digital Games, YouTube, and Virtual Performance*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Moore, Allan F. (2012) *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- Morris, Mitchell (2013) *The Persistence of Sentiment Display and Feeling in Popular Music of the 1970s*. Berkeley: University of California Press.
- Pöysä, Jyrki (2015) *Lähiluvun tieto*. Vantaa: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura, Kultaneito xvii.
- Richardson, John (1999) *Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Richardson, John (2012a) *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Richardson, John (2012b) "On Music Criticism and Affect: Two Instances of the Disaffected Acoustic Imaginary". *Critical Musicological Reflections: Essays in Honour of Derek Scott*, ed. Stan Hawkins. Farnham: Ashgate, 139–158.
- Richardson, John (2016a) "Closer Reading and Framing in Ecocritical Music Research". *Music Moves: Musical Dynamics of Relation, Knowledge and Transformation*. Toim. Clarissa Granger, Friedlind Riedel, Eva-Maria van Straaten, Gerlinde Feller. Göttingen Studies in Musicology vol. 7. Hildesheim: Olms, 157–193.
- Richardson, John (2016b) "Ecological Close Reading of Music in Digital Culture." *Embracing Restlessness: Cultural Musicology*. Göttingen Studies in Music vol. 6. Toim. Birgit Abels. Hildesheim: Olms, 111–142.
- Richardson, John (2017a, tulossa) "Lähiluku ja kehystäminen ekokriittisessä musiikintutkimuksessa. Esimerkkeinä Psy ja Sigur Rós". *Musiikki ja luonto: ekomusiikologisia kirjoituksia äänellisestä kulttuurista*. Toim. Juha Torvinen. Turku: Utukirjat.
- Richardson, John (2017b, tulossa) "Kielen ja musiikin välimaastossa: Puheen musiikillinen estetisoituminen audiovisuaalisessa mediassa." *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*. Toim. Siru Kainulainen, Liisa Steinby ja Susanna Välimäki. Helsinki: sks.

- Richardson, John & Susanna Välimäki, toim. (2014) "Ääni". *Taide, kokemus ja maailma: Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: Utukirjat, 21–76.
- Rogers, Holly (2013). *Sounding the Gallery: Video and the Rise of Art Music*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Schechner, Richard (2002) *Performance Studies: An Introduction*. 3. laitos. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Scott, Derek (2003) *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*. New York: Oxford University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2003) *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Thompson, Kristin (2013) "Good, Old-fashioned Love (i.e., Close Analysis) of Film." David Bordwell's website on cinema, <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/06/12/good-old-fashioned-love-i-e-close-analysis-of-film/> (luettu 23.5.2014.)
- Titon, Jeff Todd (2003) "Textual Analysis or Thick Description?". *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert ja Richard Middleton. New York & Lontoo: Routledge, 171–80.
- Titon, Jeff Todd & Mark Slobin (2002) "The Music Culture as a World of Music." *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, 4. Laitos. Toim. Jeff Todd Titon. Belmont: Shirmer/Thomson Learning, 1–33.
- Torvinen, Juha (2008) "Fenomenologinen tutkimus: lähtökohtia kriittiseen keskusteluun." *Musiikki* 38:1, 3–17.
- Torvinen, Juha (2014) "The Ecology of the Northern Tone: a Phenomenological Approach with Examples from Erik Bergman and John Luther Adams". *Music and the Idea of the North*. Toim. Rachel Cowgill et al. Aldershot: Ashgate.
- Välimäki, Susann (2002) "Musiikkianalyysi musiikkikritisisminä". *Synteesi* 2, 67–87.
- Veal, Michael E. (2007) *Dub: Soundscapes & Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Vernallis, Carol (2004) *Experiencing Music Videos: Aesthetic and Cultural Context*. New York: Columbia University Press.
- Wimsatt, W. K. & Monroe C. Beardsley (1954) *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University Press of Kentucky.