

Soile Niiniskorpi

KULTTUURI – VILJELYÄ JA SAASTUTTAMISTA

”Tule tekemään oma pikafossiili”

Näin toivotti Helsingin yliopiston Luonnontieteellinen keskusmuseo tervetulleeksi vierailijan hiihtolomaviikolla 22.-27.2.2005, jolloin oli mahdollisuus osallistua fossiilityöpajaan. Työpajatyöskentely kesti noin tunnin, jonka jälkeen jokainen sai kotiin vietäväksi oman pikafossiilin. Sama museo on laatinut Elämän historia -omatoimipaketin 7-10 vuotiaille lapsille. Luvassa on eläinten aikamatka, joka kuljettaa kävijän halki vuosimiljardien. Tarinoita kertovat Neulasmetsässä asustavat ”nykyeläimet”, jotka päätyvät aikakoneella etsimään kaukaisia sukulaisiaan. Lisäksi tarinassa esiteltyihin aikakausiin liittyy pikkutehtäviä ja askarteluvinkkejä. Elämän historia -näyttelyssä voi ihaila myös aitoja fossiileja.¹

Valistus/museopedagogiikka/oppiminen kirjan toimittajat Marjatta Levanto ja Susanna Pettersson (2004) toteavat, etteivät museot voi enää perustella olemassaoloaan sillä, että ne hankkivat, säilyttävät, tutkivat ja pitävät näytteillä aineellisia todisteita ihmisestä ja hänen ympäristöstään. Esinekeskeisyydestä on siirrytty ihmiskeskeisyyteen. Kvantitatiivinen museo on muuttunut kvalitatiiviseksi. Kaiken toiminnan painopiste on kävijöissä, heidän toiveissaan ja tarpeissaan. Museot ovat oppimisinstituutioita, joiden on vastattava tämän päivän oppimiskäsityksiä. Oppiminen on elämän pituinen prosessi. Levannon ja Petterssonin mielestä ihminen suhtautuu myönteisesti kaikkeen sellaiseen oppimiseen, joka liittyy keksimiseen, löytämiseen ja mielihyvän tunteeseen.²

Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998) selvittää kirjassaan *Destination Culture* sekä kansatieteellisten että luonnontieteellisten kokoelmien syntymistä ja museoinstituution historiaa. Kirjassa esitellään museoiden roolin muuttumista hiljaisuuden ja mietiskelyn katedraaleista elämyksiä lupaavaksi kulttuuriturismiksi. Hän kuvailee nykymuseon olevan kulttuurille pyhitetty paikka, jossa voi suorittaa kansalaisrituaaleja

¹ Luonnontieteellisen keskusmuseon kotisivut, 21.2.2005.

² Levanto&Pettersson 2004, 7.

ihailamalla taidetta ja sivistystä, se on koulu, joka sivistää kansalaisia, koululaisryhmiä ja aikuisia elinikäisen oppimisen kursseilla, se on juhla, jossa voi juhlia suuria saavutuksia. Lisäksi museo on teatteri, muistojen palatsi, muiden aikojen ja paikkojen laillinen näyttämö, paikka, jossa voi innostua, kuvitella ja unelmoida. Museo on sekä paikka suremiselle ja menetyksille että houkutin turisteille. Museoita markkinoidaan elämyksillä, jotka vievät matkalle. Kulttuuriturismin esittelemien paikkojen ja asioiden erot ovat Kirshenblatt-Gimblettin mielestä tuotettuja eivätkä löydettyjä.³

Kulttuuriturismiin osallistuu myös Suomen kansallismuseo, joka tarjoaa ohjelmaa koko perheelle. Yli kolmivuotiaat lapset saavat ilmaiseksi etsiä aarretta, jonka karkuteillä oleva karhunpentu on kätkenyt Kansallismuseoon. Kuvavihjelappujen avulla voi löytää tien aarteen jäljille ja samalla tutustua museon muihinkin aarteisiin. Aarteen löytäjää odottaa palkinto. Kansallismuseon Pyhä Yrjänä ja lohikäärme -satukierroksella selviää pelastuuko prinsessa Kleolinda pelkoa aiheuttavan pedon kynsistä Silenan kaupungissa, Vähässä-Aasiassa. Muistoksi museovierailusta voi ostaa museokaupan laajasta valikoimasta lasia, keramiikkaa, kopioita viikinkiajan koruista, t-paitoja, pinssejä, tinasotilaita, pehmoleluja ja lastenkirjallisuutta.⁴

Kulttuurisaastuttaminen - kulttuurikontaminaatio

Kulttuurintutkija Johan Fornäs (1998) määrittelee kulttuurin käsitettä kolmella tavalla. Ensimmäinen niistä on esteettinen käsitys kulttuurista, joka sisältää esteettiset teokset ja niiden institutionaalisen aseman, jolloin kulttuuri lähenee tarkoittamaan taidetta. Ulkopuolelle jäävät arkielämän käytännöt ja populaarikulttuuri. Toiseksi hän käsittää kulttuurin elämänmuodoksi tai elämäntavaksi, jolloin kulttuurinkäsite laajenee merkitsemään yhteiskuntaa tai yhteisöä. Esimerkiksi paikallisista ja alueellisista yhteisöistä puhutaan kulttuureina. Kolmanneksi Fornäs määrittelee kulttuurin olevan symbolista viestintää, jossa kulttuuriin sisältyy muutakin kuin instituutionalisoitunut taide tai kaikki sosiaalinen elämä.⁵

³ Kirshenblatt-Gimblett 1998, 138-140.

⁴ Suomen kansallismuseon kotisivut, 21.2.2005.

⁵ Fornäs 1998, 167-169.

Kontaminaation käsite (contamination) on tullut kulttuurintutkimukseen Eric Bernen kehittämästä transaktioanalyysistä, jonka taustalla on psykoanalyttiseen teoriaan perustuvat käsitykset ihmisestä. Bernen transaktioanalyttisessä teoriassa yhdistyvät käsitykset ihmisen mahdollisuudesta muutokseen ja oikeuteen elää hyväksyttynä. Berne selittää mallinsa avulla, kuinka minuutemme on muodostunut ja kuinka ymmärrämme toisia. Hän jakaa kolmeen eri tilaan tapamme ajatella, käyttäytyä ja tuntea. Vanhempi (Parent) edustaa jäljittelyä, Aikuinen (Adult) käyttäytyy, ajattelee sekä tuntee tässä ja nyt. Lapsen (Child) ajattelu- ja toimintatapoihin löytyvät vastaukset henkilön omasta lapsuudesta. Näistä kolmesta tilasta ja niihin kuuluvien piirteiden sekoittumisesta johtuen voimme eriasteisesti pitää uskomuksia tosiasioina, toimintaamme ohjaavat opitut pelot tai olemme uskomuksista riippumattomia, itsenäisiä ihmisiä.⁶

Ihmisten käsitykset toisista ihmisistä, eri kulttuureista ja itselle oudoista asioista voi Bernen mukaan selittää transaktioanalyysin hahmotteleman ajattelun avulla. Ihmisen toiminta ja käsitykset saattavat perustua enemmän uskomuksiin kuin tosiasioihin ja itse koettuun. Kontaminaatioon eli saastuttamiseen on helppo liittää ajatus sairastumisesta, jonka vuoksi ihminen voi pitää erilaista ja itselleen outoa likaisena, jonakin jota on syytä välttää.

Kulttuurikontaminaation lukemisen tavoitteena on tarkastella kriittisesti kulttuurin toimintatapoja instituutioina, erilaisina tapajärjestelminä ja yhteiskunnallisina laitoksina. Siinä tarkastellaan niitä keinoja, joilla kulttuuria luodaan, perustellaan, säilytetään, levitetään ja yhdistellään.

Käsitän kulttuurisaastuttamisen kahdensuuntaisena ilmiönä: tahattomana ja tarkoituksellisenä. Tahattoman kulttuurisen saastuttamisen esimerkki on pikafossiililyöpaja. Tavoitteena lienee houkuttaa lapsiperheitä elävään ja toiminnalliseen museoon viihtymään, oppimaan, pitämään hauskaa ja huomaamaan ettei museo olekaan kuollut paikka. Asioita sekoitetaan ajanmukaisuuden ja hyvän tarkoituksen nimissä, jolloin kulttuuria halutaan viljellä eikä suinkaan saastuttaa. Taide voi olla tarkoituksellista kulttuurista saastuttamista esimerkiksi silloin kun likaisena ja kiellettyinä pidettyjen asioiden, tabujen olemassaolosta

⁶ <http://www.businessballs.com/transactionanalysis.htm> ,19.2.2005.

muistutetaan näyttämällä niitä kohtia elämästä, joissa yhteisöt luovat omat moraaliset norminsa.

ESINEEN ESINEELLISTÄMINEN

Kirshenblatt-Gimblett kirjoittaa etnografisten esineiden ja kokoelmien olevan etnografien omia luomuksia, koska kokoelmat edustavat keräilijän omia kulttuurisia mielikuvia ja käsityksiä. Hän kysyy, miksi museovierailijan olisi katsottava tarkemmin esinettä, jonka arvo on jossakin muualla kuin sen näkyvillä olevassa hahmossa. Mistä esine alkaa ja mihin se päättyy? Mihin asetetaan tiettyä esineenä olemisen raja, kun esine siirretään alkuperäisestä ympäristöstään ja käyttöyhteydestään toiseen paikkaan, uuteen asiayhteyteen muiden esineiden rinnalle? Seremoniallisia esineitä esitellään toisenlaiseen tarkoitukseen tehtyjen esineiden kanssa yhdessä, jolloin esineen alkuperäinen seremoniallinen yhteys häviää. Siitä tulee katsottava esine, esimerkiksi raamatullista antiikkia.

Kirjoittajan mukaan esinekokoelmat eivät ole neutraaleja. Vaarana on, että ulkoisesti näyttävää kokoelmaa esitellään vakavasti otettavana tieteellisyytenä. Esineet on saatettu koota kokoelmaksi muodollisten ja ulkokohtaisen syiden vuoksi, joista kokoelman katsoja ei ole tietoinen, vaan luo oman tulkintansa esineiden keskinäisestä yhteenkuuluvuudesta. Etnografisten kohteiden sijaan olisi Kirshenblatt-Gimblettin mielestä osuvampaa puhua etnografisista fragmenteista.⁷

Destination Culture -kirjassa kuvaillaan 1800-luvun museoiden toimintaa ja kokoelmien esittelyä yleisölle. Niissä on samoja esittäminen ja kulttuuristamisen menetelmiä, joita museot vielä nykyään käyttävät apunaan uusi teknologia. 1800-luvulla alettiin pitää yleisöluentoja, museovieraat haluttiin viedä kaukaisille seuduille esineiden ja luentojen avulla. Vieraiden kulttuurien esineet toimivat ajatusten kuvittajina, joten tilaisuuksista muodostui kuvitettuja luentoja. Esineisiin liittyvää tietoutta kerrottiin yleisölle viihdyttävien tarinoiden muodossa. Kansantieteellisen kokoelman keräilijästä luotiin salapoliisin kaltainen henkilö, joka vihjeiden avulla etsii esineitä ja paljastaa niiden salaisuuksia. Myöhemmin esineiden viereen tulivat kirjoitetut laput, jotka

⁷ Kirshenblatt-Gimblett 1998, 17-20.

korvasivat luennot. Kielellisten rajoitusten vuoksi luentojen rinnalle tehtiin draamallisia esityksiä, joissa muiden kulttuurien elämää esiteltiin välittämättä tietojen paikkansapitävyydestä. Haluttiin järjestää esteettisesti nautittavaa toimintaa, jota esiteltiin ja katsottiin totuutena.⁸

Harvinaisuuksien luominen

Kirshenblatt-Gimblett kirjoittaa, että esineiden luokittelun kautta keräilijä luo itse omat harvinaisuutensa. Käsitys esineiden harvinaisuudesta innostaa keräilijää korostamaan esineen katoavaisuutta ja sen arvoa osana kokoelmaa. Yksi tapa pelastaa ja suojella esineitä mitätöinniltä on esitellä niitä dokumentteina. Artefaktien arvo dokumentteina nousee sitä korkeammalle, mitä enemmän ne viittaavat muualle kuin elämään. Esineistä tulee yksilöitä, joita aletaan pitää taiteena. Poikkeavuutensa takia erikoisuudet vastustavat luokitteluja, joten monet esineet ovat aikojen kuluessa myös siirtyneet luokittelusta toiseen, päässeet museokierrokselle.⁹

Museon kokoelmiin päätyminen, katsottavaksi pääseminen, harvinaisuutena esiintyminen ja lopulta taiteeksi yleneminen edustaa esineen urakehitystä museossa. Samalla se edustaa universalistista käsitystä taiteesta ajattomana, paikattomana, siis historiattomana.

MUSEOITU IHMINEN

Kuolleiden esittely elävinä ja elävien esittely kuolleina

Ihmisen esittely on kuulunut kansatieteellisten ja luonnontieteellisten museoiden toimintaan. Lasipukkeihin säilöttiin ihmisen sairastuneita ruumiinosia, joita esiteltiin luonnon virheinä ja tieteellisesti mielenkiintoisina poikkeavuuksina. 1800-luvun museossa saattoi olla esillä tatuoitu maorin käsi, atsteekin kallo tai luuta intialaisesta haudasta. Ihmisen elämää esiteltiin kuoleman, kidutuksen ja marttyyrien avulla. Museoissa pidettiin tieteellisiä luentoja, joissa käytettiin teatterin keinoja

⁸ Mt, 30-34.

⁹ Mt, 25.

ja tekniikkaa. Luentoja varten maalattiin taustamaisemia, jollaisia käytettiin teattereissa. Teatterit käyttivät puolestaan omissa esityksissään eksoottisia eläimiä ja ihmisiä. Tieteelliset luennot muistuttivat inhimillisten harvinaisuuksien teatteria museossa. Tieteellisen esitelmän pitäjä oli esiintyjä ja kansatieteelliset esineet toimivat esityksen välineinä.¹⁰

Erikoisuuksien teatterin tarkoituksena oli saada kohteet elämään, joten esineille rakennettiin kertomuksia. Museoissa esiteltiin käsityönäytöksiä arkipäivän seremonioina, joissa näytettiin tietyn käsityön tekemisen eri vaiheet. Rodullisia piirteitä ja tunnettuja henkilöitä esiteltiin vahamallien avulla, joiden elävyyttä ihasteltiin. Vahanukkeryhmiä käytettiin myös kansanelämän kuvauksissa, joissa haluttiin esitellä tietyn maan elämäntyyliä ja yhteisöllisiä seremonioita kuten häitä ja hautajaisia. 1800-luvulla museoista puhuttiin kansakuntien galleriana. Museoihin rakennettiin aikakauden huoneita ja matkapanoraamoja, jotta kävijä kokisi olevansa kyseisessä maassa. Kansanelämän elävää esittämistä varten alettiin rakentaa ulkoilmamuseoita. Tukholmaan vuonna 1891 rakennettu Skansen toimi monien ulkoilmamuseoiden esikuvana.¹¹

JOKA PÄIVÄ ON LOMAPÄIVÄ

Turvallinen tapa olla etninen

Barabara Kirshenblatt-Gimblett kuvailee festivaalin olevan etnografisen esityksen muoto, jota voi pitää ympäristöteatterina. Eurooppalaiseen perinteeseen on kuulunut ajatus - yksi aisti ja yksi taidemuoto. Musiikkia kuunnellaan, maalauksia katsotaan, tanssijat eivät puhu tai muusikot eivät tanssi. Etiketin mukainen hiljaisuus vallitsee museoissa ja konserttisaleissa. Moniaistisuus ja moneen eri asiaan keskittyvät tapahtumat toteutuvat festivaaleissa. Ne tapahtuvat laajassa ympäristössä, niissä on draaman katkelmia, joita ei ole laitettu vitriineihin, kehyksiin tai mihinkään esteettiselle pyhitettyyn tilaan.

¹⁰ Mt, 35-37.

¹¹ Mt, 38-41.

Etnografisista festivaaleista on tullut turistien tarpeisiin tehtyjä kansanperinteen sovelluksia. Esitykset antavat turisteille luvan tunkeutua toisten elämään ja pitää sitä leikkikenttänä. Turistit voivat kuvitella 'pitävänsä hauskaa ulkomaisten ystävien kanssa' josta syntyy vaikutelma, että kaikki ovat lomalla.

Festivaalista on muodostunut esittämisen genre. Niitä rakennetaan ja suunnitellaan festivaali-muodon mukaisesti. Esityksillä on talk-show -juontaja, joka valmistelee yleisöä vastaanottamaan esityksen. Festivaalien elävästä luonteesta huolimatta etnografiset laulut ja rituaalit ovat tilaisuuteen harjoiteltuja esityksiä, jotka ovat kuvitellun yhteisön kulttuuriperinnettä. Ne on tehty yleisölle, jonka oletetaan olevan tottuneita baletin ja oopperan kaltaisiin esityksiin. Teatterivalaistuksella varustetulla näyttämöllä esitetään virtuoosimaisia ja ulkoisesti komeita etnografisia esityksiä. Sosiaalisista ja seremoniallisista yhteyksistään irrotettuja rituaaliesityksiä koetaan ja katsotaan taiteena.

Kirshenblatt-Gimblettin mielestä festivaalien kansanperinteelliset esitykset houkuttelevat keskitason esiin. Eksoottiset esitykset muokataan vastaamaan eurooppalaisen taiteellisen ilmaisun perinteitä vaikka tarkoituksena on kertoa omasta kulttuuriperinteestä sen omilla ehdoilla.

Kulttuuriperinne teollisuutena on uusi tapa tuottaa menneisyyttä. Kulttuuriperinnettä luodaan näyttelyiden ja esitysten kautta tietona. Kulttuurikeskukset, taidefestivaalit, konserttiäänitykset ja arkistot eivät ainoastaan ole todisteita kulttuuriperinteestä, vaan välineitä, joiden avulla ne lisäävät omaa arvoaan kulttuurimuotoina, jota ne opettavat, esittävät ja markkinoivat. Menneisyys, historia ja oma kulttuuriperinne institutionalisoidaan kulttuuripolitiikaksi, merkiksi sivistyksestä.¹²

Turistin arkea teemapuistoissa, festivaaleilla ja museoissa

Turismi ottaa alueet haltuunsa kanonisoimalla ne maantieteellisesti viehättäviksi. Kokonaisista alueista tehdään kansatieteellisiä teemapuistoja, jotka ovat eläviä museoita alkuperäisessä paikassaan. Teemapuistoja rakennetaan keskelle ei-mitään. Muutaman hehtaarin kokoiselle alueelle, pellolle tai johonkin käytöstä poistettuun paikkaan rakennetaan koko maailma. Teemapuistot ottavat käyttöönsä alueet, joille

¹² Mt, 57-62.

ei löydy muuta käyttöä ja tuottavuutta. Turistille myydään 'tyhjän hiekkarannan' unelmaa, jonka toteutumisesta hän voi haaveilla tuntien autojonoissa ja täyteen ahdetuilla parkkipaikoilla.

Paikoista kiirehditään tekemään nähtävyyksiä ja historiallisia kohteita. Kilpailu turisteista on tehnyt alueista päämääriä, jotka tuottavat täälläolon ja läsnäolon tunnetta. Turismi on vientiteollisuutta. Turismi ei vie tavaroita käytettäväksi muualla, vaan tuo vierailijoita käyttämään tavaroita ja palveluja. Turisteja varten kootaan informatiivisia näyttelyjä, joiden tarkoituksena on valmentaa turistia näkemään alkuperäistä paikan päällä. Häntä rohkaistaan käyttämään mielikuvitustaan, että historialliset paikat tulisivat eläviksi.

Kirshenblatt-Gimblettin mukaan elämästä on tulossa museo itselleen. Museo muuttaa tapaamme katsoa omaa välitöntä ympäristöämme. Museo tuottaa elämänkaltaisuutta. Ihminen kokee oman elämänsä esityksensä, esittämisenä ja näyttämönä. Ihmisen elämästä tulee esitys toiselle. Museoiden opastetut kierrokset ja panoraamat ovat vaivaton tapa matkustaa, säästää aikaa ja kustannuksia. Museot eivät ole ainoastaan matkareitin päämääriä, vaan ne ovat osa paikallista ja maailmanlaajuista ihailukohteiden verkostoa ja päivämääriä kalentereissa. Museot jälleenrakentavat paikat, joista esineet ovat lähtöisin.¹³

OLOHUONE

Kaija Kaitavuori (2004) kirjoittaa artikkelissaan *Museo ja muu maailma*, että Suomessa on viime aikoina puhuttu museoista olohuoneina. Vertauksella on haluttu korostaa, että museo kuuluu kaikille ja kaikki voivat tuntea olonsa kotoisaksi museossa. Museoiden lisäksi muistakin julkisista rakennuksista on puhuttu olohuoneina, jolloin on viitattu puoliavoimeen rakennukseen, jonka sisä- ja ulkotilan raja on häilyvä, koska seinät ovat lasia. Kaitavuori toteaa, että Helsingin keskustan olohuonerakennuksia ovat mm. Sanomatalo ja nykytaiteen museo Kiasma. Lisäksi Linnanmäen huvipuistoa halutaan markkinoida olohuoneena.

Vertauskuva museosta olohuoneena kuvaa julkisen ja yksityisen sekoittumista ja hämärtymistä, halua asettaa itsensä esille

¹³ Mt, 131-145.

katsottavaksi ja arvioitavaksi. Lasiseinäinen iso rakennus on kuin vitriini, jossa on kahdensuuntainen mahdollisuus kontrolloida ja tirkistellä toisia ihmisiä. Lisäksi tilanne muistuttaa Tosi-tv -ohjelmaa. Kodeissa olohuone mielletään julkiseksi tilaksi vieraille. Kokoontumispaikaksi, jossa ei työskennellä tai nukuta. Museo-olohuone vertauskuvan voi kääntää toisinpäin ja ajatella olohuonetta museona, kansatieteellisenä esityksenä ja esinekokoelmana.

Museopedagogisia oppimiskäsityksiä

Museot voivat esittää kokoelmiaan ja toteuttaa museopedagogiikkaa määräävän, tulkitsevan ja esittävän toiminnan avulla, kirjoittaa Riikka Haapalainen (2004) artikkelissaan *Kävijästä käyttäjäksi, museopedagogian digitaalinen ulottuvuus*. Barbara Kirshenblatt-Gimblettin ja Valerie Caseyn hahmottelemia luokituksia soveltaen Haapalainen esittelee määräävän, tulkitsevan ja esittävän museon periaatteisiin nojautuvia oppimiskäsityksiä. Behavioristista oppimiskäsitystä toteuttaa määräävä museo, joka olettaa museovieraan ihanteelliseksi katsojaksi, joka ottaa tyytyväisenä vastaan mitä annetaan. Tulkitsevan museon kognitiivinen oppimiskäsitys keskittyy yksilöön ja edustaa individualistista ihmiskuvaa. Tulkitseva museo tarjoaa välineitä ja tietoa, joiden avulla museovieraat voivat oppia teosten merkityksiä ja sisältöjä. Esittävää museota luonnehtii konstruktivistinen oppimiskäsitys, sosiaalisuus, yhdessä kokeminen ja asettuminen suhteeseen kulttuuriperinnön kanssa. Museovieraat muodostavat ja järjestävät tietoa sekä samalla oppivat uusia asioita. Haapalainen kuvailee oppimisen olevan leikillistä, improvisoivaa, tutkimista ja olettamista, joka perustuu intuition ja assosiativisuuteen.¹⁴

Museovierailuja

”Pitsiliinat syntyvät uudelleen hiekkapitseinä. Taidekasvatus vie opin perille” julistaa Opettaja-lehdessä 25.2.2005 julkaistu artikkeli. Siinä esitellään vuoden parhaaksi opetusmenetelmäksi valittua Luokkahuoneesta taidemuseoon -menetelmää (2004). Sen lähtökohtina ovat Kolbin kokemuksellinen oppiminen, postmoderni taidekasvatus ja

¹⁴ Haapalainen 2004, 116-119.

montessoripedagogiikka. Menetelmän ovat kehittäneet lisensiaatin opinnäytetyönään Jyväskylän yliopiston taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitokselle luokanopettajat Marja-Leena Bilund ja Sirpa Svan-Kumpulainen. Palkitsija oli Suomen messusäätiö.

Palkitun menetelmän kehittäjät kysyvät ihmetellen: ”*Miksi taidekasvatusta ei nähdä laajemmin ihmisen kasvun välineenä? Miksi siitä saatuja kokemuksia ei sovelleta kaikessa oppimisessa?*” He toteavat, että taidekasvatus antaa rajattomat mahdollisuudet prosessioppimiseen. Bilund ja Svan-Kumpulainen pitävät tärkeänä erilaisten tekniikoiden ja materiaalien hallintaa, jotta oppilas pystyy ilmaisemaan itseään ja ajatuksiaan niiden avulla. Bilund tiivistää näkemyksensä taiteesta oppimisen välineenä seuraavasti: ”*Elämme aikaa, jolle on tyypillistä kiinteiden identiteettien, valmiiden totuuksien, vakauden ja historiallisen jatkuvuuden katoaminen. Postmodernissa taidekäsitteessä keskiössä ovat kieli, kulttuuri ja yhteiskunta, ei luovuus. [...] Jokaisen katsojan tarinat taideteoksista ovat postmodernin ajan välineitä vastaanottaa ja tulkita taidetta.*”¹⁵

Riikka Haapalainen kirjoittaa edellä mainitussa artikkelissaan lapsista ja nuorista museon uutena yleisönä, jonka tottumukset edellyttävät uudenlaisia lähestymistapoja kulttuuriperinteeseen. Hän ottaa esille *edutainment* -käsitteen, jossa yhdistetään viihde ja kasvatus. *Edutainment*-ajattelun mukaan toimivat museot pyrkivät sekä viihdyttämään että opettamaan, jolloin oppiminen tapahtuu kuin vahingossa, oheistuotteena. Haapalaisen mukaan museoissa on nykyään runsaasti taiteidenvälistä ohjelmaa ja teemapäiviä, joista syntyy museoon melua, hälyä sekä paljon visuaalisia ärsykyksiä. Hän katsoo toiveikkaana tulevaisuuteen, jossa museoissa esiteltävä materiaali on muokattu verkkoympäristöön sopivaksi ja museoiden kokoelmiin ja näyttelyihin voi tutustua Internetin kautta omassa olohuoneessa kaikessa rauhassa omaan tahtiin.

Kun kasvatustieteen lisensiaatit Bilund ja Svan-Kumpulainen ovat tarkastelleet palkitussa opetusmenetelmässään tapoja viedä opetusta luokahuoneesta taidemuseoon niin taidehistorioitsija ja aikuiskoulutukseen erikoistunut kasvatustieteilijä Haapalainen pohtii

¹⁵ Nissilä 2005, 2-4.

keinoja viedä museotoimintaa tietoverkkoihin, jotta museokäynti voisi olla meluton ja rauhallinen kokemus.¹⁶

LUONNONSUOJELUA

Lapset

”Lapset ovat viattomia, joten lapsia on suojeltava saastalta ja pahalta maailmalta” on monien ihmisten mielestä itsestäänselvyys, jota ei pidä kyseenalaistaa tai jota ei tarvitse sen kummemmin perustella. Jukka Sihvonen (2004) käsittelee kirjassaan *Mediatajun paluu* keskenkasvuisuuden, aikuisuuden katoamisen ja lapsuuden pyhittymisen teemoja tarkastelemalla mediaa ilmiönä mediakasvatuksellisessa tarkoituksessa.

Sihvosen mielestä lapsuutta ajatellaan eräänlaisena luonnonsuojelualueen kaltaisena reservaattina, jonka saastumisesta ammattikasvattajat ovat huolissaan. Yhtenä suurimpana saastuttajana on pidetty televisiota, joten lapsuus voidaan säilyttää sensuroimalla television sisältöjä. Huolestuneiden kasvattajien mielestä televisio valottaa aikuisuuden salaisuuksia kuten seksuaalisuutta ja väkivallan esittämistä tehden lapsista täysi-ikäisiä ennen aikojaan.¹⁷

Sihvonen tarkastelee lastenelokuvaa koko perheen elokuvan lajityyppinä, jossa lapsuus ja luonto kuuluvat itsestään selvästi yhteen. *Poika ja ilves*-elokuva on hänen mukaansa tehty perheelle, joka asuu tarkemmin määrittelemättömässä eurooppalaisessa kaupunkiympäristössä, jossa luonto tarkoittaa muistoja menneestä ja opettavaisia tarinoita muualta kuin siitä maailmasta, joka on läsnä tässä ja nyt. Rakentamaton luonto on elokuvassa niin keskeinen, että se on roolihenkilön kaltainen tekijä ja tapahtumaympäristö, jonka läsnäolo viittaa ominaisuuksiin, joihin lapsuuden olemuksen on ajateltu perustuvan. Sihvonen kuvailee *Poika ja ilves*-elokuvaa kauniiksi ja turvalliseksi, jossa roolihahmot oppivat helposti olemaan parempia ihmisiä. Luonnonsuojelualueen ja lastensuojelualueen välillä on merkittävä sisällöllinen ero. Suojelualueena

¹⁶ Haapalainen 2004, 122-123.

¹⁷ Sihvonen 2004, 23.

luonto saa vapaasti rehottaa, mutta lastensuojelussa vapaa rehottaminen sallitaan vain tarkoin määritellyissä rajoissa.¹⁸

Lasten ja koskemattoman luonnon rinnastaminen motivoi Sihvosen mielestä pelastus- ja suojelutoimenpiteisiin. Poliitikkojen ja kasvattajien huoli on erityisen voimakasta silloin, kun kysymyksessä on niin sanottu mediaväkivalta. Maailmasta on tullut kasvattajille yhä hankalammin kontrolloitavissa oleva, joten lisääntyvän valvonnan tarvetta on helppo perustella. Mitä vähemmän lapsille tarkoitetuissa reservaateissa on koneita ja mitä enemmän valvontaa, sen eheämpänä lapsuus voi säilyä. Tällaisessa ajattelussa lapsuus on kappale luontoa, jota on suojeltava saastumiselta.

Sihvonen viittaa tutkimuksiin, joiden mukaan sensuroinnin sijaan olisi syytä tutkia, miten erilaiset lapset kehittävät tarinantajuun ja miten se on suhteessa siihen aineistoon, josta lapset itse pitävät, mutta kasvattajat ovat huolestuneita. Hänen mukaansa useimmiten tutkimuksessa on ollut kyse tietyllä tavalla ja tietyin perustein tuotetusta lapsuudesta eikä elävistä ja kokevista lapsista. Kirjoittajan mielestä olisi syytä tarkastella viattoman lapsen myyttiä. Olisi aiheellista tutkia sitä, miten lasten elämään ovat vaikuttaneet kuvat ja käsitykset, joissa heitä esitetään huollettavina, avuttomina ja monenlaista kasvatusta tarvitsevinä.¹⁹

Lapsenmielinen – keskenkasvuinen - keskeneräinen

Sihvonen mielestä nykypäivänä lapsen kaltaisuuden ja lapsenmielisen käsitteisiin liittyy aikuisuuden katoaminen. Hän viittaa filosofi Dieter Lenzen ajatuksiin, joiden mukaan ilmiöiden tasolla lapsenomaisuuden arvostamisen kasvun yhtenä esimerkkinä voi pitää ajatusta elinikäisestä oppimisesta ja opiskelusta. Sihvonen vertaa valtiota erilaisten korvausten ja apurahojen antajaksi, eräänlaiseksi isäksi, jonka tarjoaman elatusavun varassa moni lapsen kaltaiseksi pakotettu hyvinvointivaltion jäsen yrittää tulla toimeen. Samaan keskenkasvuisuuden käsitykseen liittyy monelle taholle levittäytynyt pedagoginen ja terapeutin huolenpito, joka on osaltaan lisännyt eri tavalla huollettavina kohdeltujen lukumäärää.²⁰

¹⁸ Mt, 23-26, 168.

¹⁹ Mt, 35.

²⁰ Mt, 36.

Lapsen kaltaisuutta edustaa Sihvosen mukaan televisio-viihteen esittelemä ”hölmö valkoinen tyyppi”, joka mässäilee älyttömyyden ja roskakulttuurin hyveillä kaikkinaista vastuuta pakoillen. Hän on useimmiten mies, jolle aineelliset nautinnot ovat tärkeämpiä kuin henkiset arvot. Kaikkeen kaipaukseen ja järkytykseen immuunin tyyppin mielestä maailmassa ei ole enää mitään sellaista, jonka puolesta tai jota vastaan kannattaisi taistella. Kuvailun kaltaiset hölmöt valkoiset tyypit tasoittavat tietä erilaisille snobbailun muunnelmille ja kaiken ahmivalle kuluttajalle, roskaten samalla perinteistä moraalia, korkeita kulttuuriarvoja sekä kultivoituneita makutottumuksia.²¹ Hölmö valkoinen tyyppi on levoton ja ikävystynyt ihminen, joka ikävöi toimintaa toiminnan itsensä vuoksi.

Sihvosen mukaan keskenkasvuisuus henkilöityy ja ruumiillistuu mediatahti Michael Jacksonissa, joka esitetään yhtä aikaa sekä viattomana lapsena että seksuaalisena aikuisena.²² Jackson asuu turvamiesten ja valvontakameroiden keskellä, huvi -ja teemapuistomaisessa Neverlandissa, jonka koko maailma on television visuaalisuutta ja pintapuolista näytelmää. Neverlandin hedonistisessa yltäkylläisyydessä näyttäytyy median tiivistämät kasvamisen muodot, joiden motiivina on nautinto. Kirjoittajan mielestä ihmisen kasvun motiivina nautinto on pikemminkin keino kuin päämäärä.²³

Keskenkasvuisuuden yhtenä ilmentymänä voi pitää Barbara Kirshenblatt-Gimblettin kuvailemaa keskeneräistä kehoa, jota ihminen itse loputtomasti muokkaa. Hypergender saadaan aikaan rasvaimuilla, kasvonkohotuksilla, kehonrakennuksella ja kauneuskirurgisilla toimenpiteillä, jolloin ihmisen kehon ja ihmisen tekemän artefaktin ero hämärtyy. Todellinen, luonnollinen ja keinotekoinen sulautuvat tarkoittamaan samaa.²⁴ Myös Michael Jacksonin kehoa on leikkauksin ja ihonvaalenuksin muokattu, jolloin hän on yhtä aikaa musta ja valkoinen.²⁵

²¹ Mt, 74-80.

²² Mt, 159.

²³ Mt, 176.

²⁴ Kirshenblatt-Gimblett 1998,263-264.

²⁵ Sihvonen 2004, 159.



America is the only country in the world where a poor black boy can grow up to be a beautiful rich white woman.

KULTTUURIN PEDAGOGIIKKA

Pelikone opettajana

Juha Suoranta (2003) tarkastelee mediakulttuurin pedagogiikkaa. Hän kirjoittaa kulttuurin pedagogiikan pyrkivän tekemään näkyväksi ihmisten arjessa tapahtuvaa oppimista, joka tapahtuu järjestettyjen opetustilanteiden ulkopuolella. Kaikki kulttuuriset käytännöt ovat oppimiskäytäntöjä. Kulttuurin pedagogiikan taustalla on ajatus, että mediakulttuuri kasvattaa ihmisiä erilaisten viihdettä välittävien viestimien kautta eikä median vaikutuksen ulkopuolelle voi kukaan täysin astua. Media toimii nykyisin merkittävänä opetusautomaattina.²⁶

Jukka Sihvonen (2004) tuo esille, että ajatus kulttuurista eheänä kasvatuksen, opetuksen ja sivistyksen kenttänä alkoi murentua, kun suuri osa arkipäivän täyttävästä kulttuurista alkoi olla teollisesti tuotettua eli sitä, miltä kasvatettavia, opetettavia ja sivistettäviä haluttiin varjella. Hän kirjoittaa pelikoneesta opettajana, jonka ominaisuuksia ei ole syytä aliarvioida. Pelikone ei arvostele tai nöyryytä, vaan rohkaisee pelaajaa kaikin keinoin aloittamaan uudestaan ja kehittämään pelitaitojaan. Rohkaisuksi riittää mahdollisuus aloittaa peli uudelleen alusta, kerätä pisteitä ja avata koodeja. Peliympäristöön kuuluva kannustus ei ole samanlainen selviö kouluopetuksessa. Pelaaja haluaa voittaa, koska hän haluaa hallita omia pelkojaan ja epäonnistumisiaan. Erityisesti pelaaja haluaa toistaa eli aloittaa pelin uudestaan.²⁷ Sihvonen toteaa, että ainoa joka voi pelissä jäädä henkiin on pelaajan ohjaama pelihahmo, joka aloittaa uudestisyntyneenä uuden jakson tai tason. Uuden

²⁶ Suoranta 2003, 47-49, 181.

²⁷ Sihvonen 2004, 83, 100-101.

elämän aloittaminen riippuu siitä, että pelaaja pysyy hengissä tosielämässä eikä kuvittele kuolevansa tultuaan digitaalisen sotilaan ampumaksi.²⁸

Sihvonen kirjoittaa, että tietokonepeleissä on pelaajan ja pelimaailman välillä eräänlainen 'kaksoisolento', jota pelaaja peliohjaimen avulla luotsaa. 'Kaksoisolento' on välittäjä, jolloin pelaaja on yhtä aikaa sekä kuvaruudun ulkopuolella että sen sisällä. Hän tulee osaksi tapahtumaa koneeseen kytketyn ohjaimen avulla. Pelaaja on osaltaan tapahtumien katsoja, joka samalla ohjailee ja katsoo itseään pelissä.²⁹

Mediakasvatuksen piirissä on Suorannan mukaan pohdittu keinoja, joilla kriittisen medialukutaidon opetus ei pelkistyisi kieltojen ja normien luetteloksi sulkemalla populaarikulttuurin tuottaman mielihyvän koulun ulkopuolelle. Yhdeksi keinoksi on esitetty, että lasten ja nuorten maailma ja heidän mediakulttuuriset tietotaitonsa otettaisiin opetuksen voimavaraksi.³⁰

TODELLISUUDEN KERTOMUKSIA

”Cinema of Poetry”

Patrick Rumble käsittelee esteettistä kontaminaatiota (*aesthetic contamination*) kirjassaan *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of life*. Hän tuo esille kulttuuristen piirteiden ja taiteellisten esittämistapojen yhdistämistä toisiinsa Pasolinin elokuvissa *Decamerone* (1971), *Canterburyn tarinoita* (1972) ja *Tuhat ja yksi yötä* (1974), jotka muodostavat Elämän trilogia -sarjan. Elokuvilla on yhteys keski-ajan kirjallisuuteen: Boccaccion *Decamerone* -teokseen ja Chaucerin runoelmateokseen *Canterburyn tarinoita* sekä itämaisiin kertomuksiin, jotka on koottu kirjaksi *Tuhat ja yksi yötä*. Mainittujen elokuvien ja kirjallisten teosten yhteisenä piirteenä on moraalinen ja ihmisen seksuaalisuus.

Rumble analysoi ja esittelee Pasolinin näkemyksiä elokuvasta esittämisen muotona. Elokuva on todellisuuden suoraa kirjoitusta (*the written language of reality*), todellisuuden artikulointia,

²⁸ Mt, 109.

²⁹ Sihvonen 2004, 96-97.

³⁰ Suoranta 2003, 61-63.

itse todellisuutta. Pasolinin mielestä todellisuus on niin henkilökohtaista, ettei sitä voi erottaa mytologiasta, tarustojen ja kertomusten maailmasta. Elokuva ei perustu kirjallisuuteen, vaan kirjallisuus tulee esille elokuvana. Kirjallisuus on tallennettua puheen kieltä ja elokuva on tallennettua todellisuuden kieltä. Kieli tulee todellisuudessa esille eri muodoissaan: puhuttuna kielenä, joka esitetään kirjoitettuna, jonka jälkeen kirjoitettu kieli esitetään puhuttuna. Elokuvassa todellisuuden kieli on luonnollista kieltä, todellisuuden suoraa kirjoitusta, joka muuntuu fyysisen ja kulttuurisen kielen yhteydeksi.³¹

Rumble toteaa Pasolinin kuvailevan elokuvaa merkkijärjestelmäksi, jonka semiotiikka vastaa todellisuuden oman merkkijärjestelmän mahdollista semiotiikkaa. Elokuvaohjaaja on aina todellisuudessa, todellisessa ympäristössä, ihmisten keskuudessa. Elokuvaohjaajan ja todellisuuden välissä ei ole mitään symbolista suodatinta kuten kirjallisuudessa kirjoitetuksi muunnettu puhuttu kieli.³²

Patrick Keating rinnastaa artikkelissaan *Pasolini, Croce and the Cinema of Poetry* Pasolinin elokuvateoreettisia näkemyksiä Benedetto Crocen (1866-1952) ilmaisuteoriaan, jonka mukaan taide on puhdasta intuitiivista tietoa. Hän korostaa, ettei rinnastuksen tarkoituksena ole selittää Pasolinin ”Cinema of Poetry” -teorian olevan Crocen näkemyksistä lähtöisin, vaan sijoittaa Pasolini italialaisen estetiikan perinteeseen. Crocen mukaan kaikki käsitteellinen tieto perustuu intuitiiviselle tiedolle. Intuitiivinen on sama kuin ilmaisullinen ja se on luonteeltaan esikäsitteellistä. Ilmaisuu ja runous ovat puhdasta muotoa. Ilmaisuu ei välttämättä ole viestintää. Vaikka intuitiivinen ottaa huomioon aineellisen, on kuitenkin tärkeää erottaa intuitio havaitsemisesta. Havainto on tietoa havaittavasta todellisuudesta, mutta intuitio voi koskea yhtäläillä todellista kuin epätodellista.

Keating löytää vastineet näille seikoille Pasolinin esseestä ”*Cinema of Poetry*”. Keatingin mukaan Pasolini kirjoittaa esseessään elokuvan olevan eleiden, ympäristön, unien ja muistojen kieltä. Nämä neljä ovat esi-inhimillisiä (*prehuman*) tapahtumia tai sillä rajalla, jota pidetään inhimillisenä. Elokuva ”kirjoittaa” todellisuuden kieltä, joten se ”kirjoittaa” irrationaalisen konkreettista kieltä. Croce kuvailee runoilijan antavan esikäsitteelliselle konkreettisen muodon. Tämä ilmaisullinen

³¹ Rumble 1996, 48.

³² Mt, 19.

intuitio on kaiken kielellisen perustaa. Tähän käsitykseen perustuen Pasolinin runous on todellisuutta itseään. Todellisuus voi puhua runouden kieltä.

Elämän trilogian yhteiskunnalliset kannanotot

Pasolini otti elokuvillaan kantaa sekä keskiluokan sovinnaiseen elämään että kuluttamisen kulttuuriin. Patrick Rumble kirjoittaa, että Pasolini halusi luoda elokuvakielen, joka pistäisi keskiverto ihmisen kriisiin, elokuvakielen, joka vastustaa massamediaan tottuneen keskivertokatsojan katsomistottumuksia. Pasolini piti *Elämän trilogia* -sarjaa aatteellisimpina elokuvinaan. Hänen kerronnallinen tyyliinsä on vertauskuvallista. Hän käytti elokuvissaan alastomuutta ja alastomia ihmiskehoja aatteellisen yllytyksen välineenä, näyttääkseen, miten seksuaalisuutta käsittelevät normit yhteisöllisesti rakennetaan.³³

Pasolini valitsi *Elämän trilogia* -sarjaan materiaalia itämaisestä ja keski-aikaisesta kirjallisuudesta, koska ne edustivat hänelle maailmaa ja elämänkokemisen tapaa ennen kulutuskulttuurin turmelemaa yhteiskuntaa. Boccaccion *Decamerone*, Chaucerin *Canterburyn tarinoita* ja tarinakokoelma *Tuhat ja yksi yötä* ovat kirjoja, joissa kuvataan erilaisten kulttuurien tapajärjestelmiä, kerrotaan tarinoita tarinoiden sisällä.

Decamerone

Boccaccion *Decamerone* sijoittuu keskiaikaiseen Firenzeen. Seitsemän naista ja kolme miestä, pakenevat mustaa surmaa Firenzen ulkopuolella sijaitsevaan linnaan, jossa he vuorotellen kertovat toisilleen tarinoita. Pasolini on käyttänyt elokuvassaan kymmentä tarinaa, jotka kertovat valehtelusta, vaarasta selviytymisestä, huijaamisesta, kostosta, vihasta, leppymisestä, pilkkaamisesta ja uskottomuudesta.³⁴ Tarinat tuovat esille elämän fyysisenä ja karnevalistisena juhlanäytelmänä, jossa ihmiskeho ei rajoita uskonnollinen ja keskiluokkainen moraalitietoisuus. Pasolinin *Decameronessa* on tarinoiden kertomisen, puheiden perumisen iloa ja viatonta seksuaalisuutta. *Decamerone* on muotokuva myöhäiskeskiaikaisen

³³ Mt, 21, 27, 64.

³⁴ Mt, 108-117.

italialaisen yhteiskunnan ideologisesta ja taloudellisesta kriisistä, joka Rumblen mukaan vertautuu Pasolinin elokuvassa kapitalistisen yhteiskunnan ongelmiin.³⁵

Pasolini käyttää pastissia eli jäljittelee tahallisesti toisen ajan ja toisen taiteilijan tyyliä käyttääkseen niitä runollisen strategiana kertaamalla jo sanottua ja kertaamalla sanomattoman kaikuja. Hän sanoo, että hänen elokuvansa ovat runoutta ja hänen tekstinsä ovat elokuvan runoutta. Ne kutsuvat esittämisen kyseenalaistamaan vastaanottamista. Elokuvat ovat kierrätystä, jossa ihmiset esitetään 'second hand' hahmoina, kaikuina.³⁶ Boccaccion *Decamerone* kuuluu korkeakulttuuriin ja kirjallisuuden kaanoniin, jonka Pasolini on kääntänyt toisen välineen ja toisen yleisön kielelle.³⁷

Maalaustaiteellinen elokuva

Rumble ottaa esille *Elämän trilogia* -elokuvien tyyllillisen keinon (*painting effect*), jossa maalaustaiteen ja elokuvan ilmaisukeinot sekoittuvat, mutta ovat yhtä aikaa tunnistettavissa. Elokuvassa *Decamerone* Pasolini esittää freskomaalaria, joka on Giotton oppilas. Elokuvassa hän on maalari ja elokuvan ohjaaja, joka ottaa maalaustaiteen osaksi elokuviensa kieltä.³⁸ Maalarin tarinan sijoittaminen useana osana elokuvan sisälle rinnastaa kolmiosaisen freskon maalaamista kolmiosaiseen *Elämän trilogia* -elokuvien sarjaan. Pasolini käyttää elokuvissaan maalauksia, joissa uskonnollisia ja myyttisiä tarinoita ja esittämisen tapoja on jo yhdistelty. Tällä tavalla elokuvan, kirjallisuuden ja maalaustaiteen kielet sekoittuvat moninkertaisesti. *Decameronessa* on kohtauksia, joissa on samanlaisia rakenteellisia ja sisällöllisiä piirteitä kuin Pieter Brueghel vanhemman ja Giotton maalauksissa.

Luettuani ensin Patrick Rumblen kirjan *Allegories of Contamination* katsoin Pasolinin *Elämän trilogia* -sarjan elokuvat, joita en ollut aiemmin nähnyt. *Decameronen* loppupuolella oleva maalarin ilmestyksen omainen näky rakentuu maisemassa liikkuvista ihmisistä Giotton freskoa *Viimeinen Tuomio* muistuttavaksi eläväksi maalaukseksi,

³⁵ Mt, 102.

³⁶ Mt, 28-29.

³⁷ Mt, 134.

³⁸ Mt, 36-44.

jossa on samanlainen eteenpäin suuntautunut, symmetrinen ja perspektiiviltään litteä esittämisen tapa. Rumble kirjoittaa, että elokuvissa on käytetty esimerkiksi kameran eri objektiiveja tuomaan esille vaikutelmaa maalauksen ja liikkuvan kuvan yhtäaikaisuudesta, esimerkiksi pintavaikutelman korostamisella.³⁹ Samoin Hieronymos Boschin *Helvetin* kuvaus herää henkiin *Canterburyn tarinoiden* loppupuolella nopeatempoisena, vellovana ja loputtomasti liikkeessä olevana näkyä.

Rumble viittaa Michel Foucaultin kirjoittamaan esseeseen *Las Meninas* (Hovinaiset), joka tarkastelee Velasquezin samannimistä maalausta. Esseessään Foucault tarkastelee katsomista ja katsottuna olemista.⁴⁰ Pasolinin elokuvakerronnallista ilmaisua ja ”painting effect” - tyyliä kuvaa Rumblen mukaan se, että elokuvaohjaaja seisoo sekä vertauskuvallisesti että roolihenkilönä omien elokuviensa sisällä katsomassa yleisöä ja haastamalla yleisön katsomaan itseään elokuvassa. Elokuva *Decamerone* loppuu kohtaukseen, jossa Pasolini Giotton oppilaana katsoo kolmiosaisen freskon viimeistä maalaamatonta osaa ja pohtii: ”*Miksi tehdä taidetta, kun on niin mukava unelmoida siitä.*”

Canterburyn tarinoita

Geoffrey Chaucerin runoelmateos sijoittuu keskiajan ja renessanssin taitteeseen 1300-luvun lopulle. Teoksessa kuvataan pyhiinvaeltajaseurueen matkaa Lontoosta Canterburyyn. *Canterburyn tarinoiden* suomennoksen esipuheessa kerrotaan, että pyhiinvaeltajia ei matkaan houkutellut ainoastaan uskonnollinen innostus vaan vaellushalu. Samaan paikkaan matkalla olevat lyöttäytyivät yhdeksi seurueeksi, jotta matka sujuisi rattoisammin. Aikaa kulutettiin kertomalla uutisia ja tarinoita, soittaen ja laulaen. Pyhiinvaellusmatkat muodostuivat eräänlaisiksi seuramatkoiksi. Keskiajan ihmiselle pyhiinvaellusmatka antoi hyväksyttävän syyn lähteä vaeltamaan ja tyydyttää kaukokaipuutaan, jollaisia oman aikamme kongressi-, kauppaneuvottelu-, tai kuoromatkat osaltaan ovat.⁴¹

Kevät oli pyhiinvaellusmatkojen parasta aikaa ja iloisen hurskaat seuramatkat herättivät omana aikanaan myös moraalista

³⁹ Mt, 30-35.

⁴⁰ Foucault 1966, 3-18.

⁴¹ Mustanoja 1975, XIII-XIV.

huolestumista. Vanhempia varoiteltiin päästävästä tyttäriään harjoittamaan hartautta tässä muodossa.

[...] *kun pikkulintujen suu helisee
ja luonto innoittaa ne ihmeillään
niin ettei öin ne sulje silmään:
kas – silloin herää mieliin kutsumus
ja kaipuu tehdä pyhiinvaellus:
monia viehtää vieraat rannat, maat
ja niiden toiviotiet maineikkaat - [...]*

Chaucer

Pasolinin elokuva *Canterburyn tarinoita* on kyyninen ja pessimistinen kuvaus samoista teemoista, joita *Elämän trilogian* ensimmäisessä osassa *Decameronessa* oli. Rumblen mukaan Chaucer näkee viktoriaanisen englannin keskiluokkaisuuden ja sen mädännäisyyden, jota hän moralisoi ironisesti.⁴² Hän kirjoittaa Pasolinin elokuvan olevan sekä yhteiskunnan että yhteisön vertauskuva, joka tulisi nähdä jatkona hänen puheelleen puhumattomasta.⁴³ Chauceria esittää elokuvassa Pasolini, joka lukee tarkoituksella keskiaikaista runoteosta siten, että hän kirjoittaa sen uudelleen elokuvaksi, joka on seksuaalisuuden ja politiikan manifesti. Elokuvan lopussa Pasolinin esittämä Chaucer toteaa: ”*Tähän päättyy Canterburyn tarinat, jotka kerrottiin ilosta*”. Artikkelissa ”*A cinema of poetry*”: *What Pasolini Did to Chaucer’s Canterbury Tales* Kathleen Forni (2002) mainitsee, että Pasolinin elokuvaa voi katsoa Chaucerin teoksen queer -luentana.

Canterburyn tarinoita elokuvassa on rinnastuksia Boschien ja Brueghelin maalauksiin, jolloin sama teema, hahmot ja sama ironinen asenne tulee esitetyksi kolmella eri välineellä: kirjallisuutena, maalauksena ja elokuvana.

Tuhat ja yksi yötä

Tuhat ja yksi yötä perustuu suullisena perinteenä kulkeneisiin tarinoihin. Pasolinille itämaisten tarinoiden sisäkkäisyys ja peräkkäisyys sallii

⁴² Rumble 1996, 52-53.

⁴³ Mt, 61-62.

rajoittamattoman kerronnan muodon. Rumblen mukaan Pasolini kyseenalaistaa elokuvakerronnan kautta sitä tapaa, jolla länsimainen ihminen on tottunut kertomaan tarinoita henkilökohtaisesta elämästään. Koska oman elämämme fiktiossa olemme yhtä aikaa sekä ohjaajia että avustajia, elämäkertomusta olisi luettava kertomuksena kertomuksen sisällä. Pasolinille ei-länsimainen edusti vielä marginaalissa ja kulutuskulttuurin ulkopuolella olevaa elämää, jossa ihmissuhteet olivat todellisia, seksuaalisuus avointa ja häpeilemätöntä.⁴⁴ Pasolinin elokuva alkaa sanoilla: ” *Totuus ei ole yhdessä unessa vaan monessa*”.

Veijo Meri (1975) kirjoittaa *Tuhat ja yksi yötä* -kirjan suomennoksen johdannossa, että kirjan tarinat ovat monikerroksisia ja monimielisiä, viisastelevia, estottomia ja eroottisia, joissa ei kumarrella auktoriteetteja ja vallanpitäjiä enempää kuin oman toimintavapauden, omaisuuden ja hengen säilyttämiseksi on tarpeen. Lisäksi hän toteaa, että tekstissä lukijalle näytetään millä tavalla tarina syntyy toisesta tarinasta, täydentää sitä, täyttyy ja tyhjenee.

KATSOMO NÄYTTÄMÖNÄ

Michel Foucault (1966) analysoi kirjassaan *The Order of Things* Diego Velázquezin maalausta *Las Meninas*, (Hovinaiset, 1656). Foucault kiinnittää huomiota maalauksessa esitettyjen henkilöiden katseisiin ja katsottuna olemiseen. Kuka katsoo ja ketä? Hän tarkastelee näkymätöntä, näkyvää ja näkyväksi tekemistä, esittämistä.

Patrick Rumble viittasi Foucaultin esseeseen tarkastellessaan kuinka Pasolini on kahdella tavalla läsnä elokuvissaan *Decamerone* ja *Canterburyn tarinoita*. Hän on roolihenkilö, joka esittää maalaria ja kirjailijaa sekä elokuvaohjaaja, joka yhdistelee maalaustaiteen, elokuvan ja kirjallisuuden esittämistapoja.

⁴⁴ Mt, 63, 67-69.



Suurin osa Hovinaiset maalauksessa esitetyistä henkilöistä katsoo jotakin, joka on heidän ja maalauksen katsojan välissä. Katsoja tulee osaksi maalausta epäselvän roolinsa vuoksi, onko hän katsoja vai katseiden kohde. Maalauksen takaseinän peili heijastaa sen, mitä maalauksen henkilöt ovat pysähtyneet katsomaan eli hallitsijaparia, jonka maalauksen katsoja voi nähdä ainoastaan peilin heijastamana kuvana.

Foucault kirjoittaa, että maalauksessa on nähtävillä kaikki ne esittämisen välineet, joilla maalaus on tehty katsojalle näkyväksi. Maalari, jolla on kädessään paletti ja siveltimet. Maalauspohja, josta katsoja näkee vain maalaustelineellä olevan puukehikkoon pingoitettun kankaan nurjan puolen. Seinillä hämärässä riippuvat valmiit maalaukset. Maalauksessa olevat henkilöt ovat kääntyneet katsomaan jotakin, joka katsoo heitä. Ympäristöään heijastava peili, johon kukaan ei kiinnitä huomiota, paljastaa sen, mikä ei kuvassa näy ja jota kaikki henkilöt ovat kääntyneet katsomaan. Sivuseinän ikkunoista tulviva valo valaisee etualan. Peli on kaksinkertainen kopio, joka heijastaa maalauksessa itsessään näkymättömän. Foucaultin analyysin mukaan maalaus esittää meitä katsomassa itseämme katsottuina.⁴⁵

⁴⁵ Foucault 1966, 5-18, 335-336.

LÄHTEET

- Chaucer, Geoffrey. *Canterburyn tarinoita*. Suomentanut Toivo Lyy. 1975. Porvoo Helsinki: WSOY
- Foucault, Michel 1996/2002. *The Order of Things*. London:Routledge Classics.
- Haapalainen, Riikka 2004. *Kävijästä käyttäjäksi, museopedagogiikan digitaalinen ulottuvuus*. Teoksessa, Levanto, Marjatta&Pettersson Susanna (toim.) 2004. Valistus/museopedagogiikka/oppiminen. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Kaitavuori, Kaija 2004. *Museo ja muu maailma, yhteisöllisyys museon toimintatapana*. Teoksessa, Levanto, Marjatta&Pettersson Susanna (toim.) 2004. Valistus/museopedagogiikka/oppiminen. Helsinki:Valtion taidemuseo.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 1998. *Destination Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Levanto, Marjatta&Pettersson Susanna 2004. *Valistus/ museopedagogiikka/ oppiminen*. Helsinki:Valtion taidemuseo.
- Meri, Veijo 1975. *Johdanto*. Teoksessa Tuhhat ja yksi yötä. Helsinki: Otava.
- Mustanoja, Tauno 1975. *Geoffrey Chaucer Canterburyn tarinain runoilija*. Teoksessa Chaucer, Geoffrey. *Canterburyn tarinoita*. Suomentanut Toivo Lyy. 1975. Porvoo:WSOY.
- Nissilä, Maija-Leena 2005. *Taidekasvatus vie opin perille*. Opettaja: 8-9, 2005.
- Pasolini, Pier Paolo. *Elämän trilogia-sarjan elokuvat. Decamerone 1971, Canterburyn tarinoita 1972, Tuhhat ja yksi yötä 1974*.
- Rumble, Patrick 1996. *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*. Toronto:University of Toronto Press:
- Sihvonen, Jukka 2004. *Mediatajun paluu*. Helsinki:Like.
- Suoranta, Juha 2003. *Kasvatus mediakulttuurissa*. Tampere:Osuskunta Vastapaino.

INTERNET -LÄHTEET

- Forni, Kathleen. 2002. *A "cinema of poetry": What Pasolini Did to Chaucer's Canterbury Tales*.
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3768/is_200201_n9057237/pg_1
 (25.2.2005)
- Keating, Patrick. *Pasolini, Croce, and the Cinema of Poetry*.
<http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/the-cinema-of-poetry.htm> ,20.2.2005.
- Luonnontieteellinen keskusmuseo. <http://www.fmnh.helsinki.fi/nayttelyt/ltm/ajankohtaista/fossiili.htm> (21.2.2005).
- Luonnontieteellinen keskusmuseo. <http://www.fmnh.helsinki.fi/nayttelyt/ltm/opettajat/omatoimipaketti.htm> (21.2.2005).
- Suomen Kansallismuseo. http://www.nba.fi/fi/skm_tapahtumat (21.2.2005).
- transactional analysis *Eric Berne's Transactional Analysis – TA theory development and explanation*. <http://www.businessballs.com/transactionalanalysis.htm> (19.2.2005).