

Terho Aalto

# Synestesia taidetyössä

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Teatteri-ilmaisun ohjaaja

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Opinnäytetyö

4.5.2015

Tekijä(t) Otsikko	Terho Aalto Synestesia taidetyössä
Sivumäärä Aika	29 sivua + 1 liite 4.5.2015
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävän taiteen koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Teatteritoiminnan suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja	Irene Kajo
<p>Opinnäytetyö käsittelee tapausesimerkein taiteentekijöitä, joilla on synestesia sekä heidän taidettaan. Tapausesimerkkeinä toimii kahden kuvataiteilijan (Carol Steenin ja David Hockneyn), yhden säveltäjän (Olivier Messiaen) sekä tekijän oma taide. Esimerkit osoittavat, kuinka havainto voi muuttua taideilmaisuksi.</p> <p>Opinnäytetyössä tutustutaan tekijöiden taustoihin ja tekniikoihin. Keskiössä toimii halu ymmärtää, miten synestesia on vaikuttanut esimerkkitaiteilijoiden taiteen tekemiseen. Opinnäytetyö pyrkii myös mallintamaan, miten synestesian tuntemus voi hyödyttää ei-synesteeikoita: miten yksilöllisestä kokemuksesta syntyy jaettavaa taidetta.</p> <p>Opinnäytetyön asiantuntijalähteenä toimii pääosin neurologi, synestesiaturkija Richard E. Cytowicin kirjoittama kirjallisuus. Linaan myös Annikka Konttori-Gustafssonin Sibelius-Akatemian lisensiaatintutkintotyötä käsitellessäni säveltäjä Olivier Messiaenia. Suomenkielistä kirjallisuutta Konttori-Gustafssonin lisäksi ei ole ollut juurikaan saatavissa, minkä vuoksi opinnäytetyön lainaukset ovat itse suomentamiani.</p>	

Avainsanat	Synestesia, Steen, Hockney, Messiaen

Author(s) Title	Terho Aalto Synesthesia in Artwork
Number of Pages Date	29 pages + 1 appendice 4 May 2015
Degree	Drama Instructor
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Bachelor of Arts
Instructor	Irene Kajo
<p>The thesis examines artists with synesthesia and their art. Research examples consist of visual artists Carol Steen and David Hockney, composer Olivier Messiaen, the author himself and their artwork. The examples will point out how perception may turn into expression.</p> <p>The backgrounds and techniques of the artists are introduced to the reader in the thesis. The need to understand how synesthesia has influenced artwork of the selected artists is focused on. The thesis also tries to model how knowing synesthesia may benefit non-synesthetes: how individual experience may give form to divisible art.</p> <p>The thesis uses the literature of neurologist and synesthesia researcher Richard E. Cytowic as a main source. I also quote the Sibelius-Academy licentiate examination author Annukka Konttori-Gustafsson when discussing the composer Olivier Messiaen. All literature except Konttori-Gustafsson has been in English and, therefore, the quotes are translated by myself.</p>	

Keywords	Synesthesia, Steen, Hockney, Messiaen

## Sisällys

<b>1 Johdanto</b>	1
<b>2 Synestesia kuvataiteessa</b>	2
2.1 Synestesia työn aiheena	2
2.2 Synestesia työn innoittajana	5
<b>3 Synestesia musiikissa</b>	9
<b>4 Omat synestesiakokemukseni taiteentekemisen apuna</b>	13
4.1 Kuvataide	15
4.2 Teatteritaide	18
4.3 Sanataide	20
<b>5 Lopuksi</b>	25
<b>Lähteet</b>	28

### Liitteet

Liite 1. Synestesia ja kieli - kielen kehittymisen ja aistihavaintojen muuttuvasta suhteesta

## 1 Johdanto

Synestesia taiteessa voi tarkoittaa kahta asiaa: synesteetikkojen tekemää taidetta tai taidetta, joka herättää kokijassa synesteettisiä kokemuksia. Tässä opinnäytteessä keskityn taidealalla toimiviin tai toimineisiin synesteetikoihin (yhtä esimerkkipoikkeusta lukuun ottamatta) ja heidän taiteeseensa. Esittelen myös omaa taidettani, jonka tekemiseen on vaikuttanut synesteettiset assosiaatiot.

Synestesia tulee kreikan kielen sanoista *syn* ja *aesthesis*. *Syn* tarkoittaa liitosta, *aesthesis* tuntemusta tai tunnekokemusta. Synestesia sanasta sanaan merkitsee siis yhdistyviä tunnekokemuksia. Siinä missä ei-synesteetikko kuulee ja näkee maailman ”sellaisena kuin se on”, synesteetikon aistit sekoittuvat toisiinsa. Hänen kuuloaistimuksensa saattavat muuntua väreiksi, viikonpäivät mauiksi, numerot tuntemuksiksi.

Varhaisin merkintä synestesiasta löytyy vuodelta 1710 englantilaisen silmälääkäri Thomas Woolhousen potilasmerkinnästä, jossa potilas näki värejä äänihavaintojen yhteydessä (Cytowic 2002, xxiii). Noista ajoista lähtien sekä tutkijat että taidekentällä toimineet henkilöt – synesteetikot ja ei-synesteetikot – ovat yrittäneet mallintaa aistien välisiä yhteyksiä. Miten synestesia on vaikuttanut taidealalla toimivien/toimineiden henkilöiden luomistyöhön? Millaisin tekniikoin vahvasti yksilöllisestä (ja ehkäpä muille ihmisille vaikeasti ymmärrettävästä) kokemuksesta on syntynyt jaettavaa taidetta? Pyrin vastaamaan lyhyillä henkilökartoituksilla näihin kysymyksiin. Lopuksi avaan myös omia ”mekanismejani”: taidetekniikoita ja niiden taustalla vaikuttavia ilmiöitä. Koen, että näihin mekanismeihin tutustumalla lukija voi saada yksityiskohtaisemman kuvan synesteettisistä assosiaatioista erilaisten taiteiden taustavaikuttajana. Uskon, että esittelemiäni mekanismeja on myös ei-synesteetikoiden mahdollista käyttää omassa työssään erilaisten taidetekniikoiden lähtökohtana.

Tutustuin synestesiaan alun perin sattumalta. Luin BBC:n uutisvirtaa ja törmäsin artikkeliin kuvataiteilijasta, jolla on synestesia. Huomasin kyseisen kuvataiteilijan ominaisuuksien vastaavan monelta osin omia kokemuksiani. Kuvaavaa synesteetikolle on tunnistaa itsensä synesteetikoksi, kuten minä tunnistin itseni: sattumalta. Sattumalta siis pääsin hajulle maailmasta, johon olin ikään kuin aina kuulunut tietämättäni: johon muut eivät olleet kuuluneet, vaikka niin olin luullut. Päätin kirjoittaa opinnäytetyöni siis

tämän sattuman innoittamana synestesiasta taidetyössä: koska sattumalta koen maailman värein ja sattumalta olen valinnut taidetyön kaikista maailman ammattikentistä omakseni.

Oma taiteentekemiseni ja taideajatteluni perustuu taiteen monialaisuuteen. Juureni ovat kuvataiteissa. Aloitin kirjoittamisen sekä musiikin harjoittamisen ennen tutustumistani teatteriin. Olen valmistumassa teatteri-ilmaisun ohjaajaksi, mutta koen, että omaan työskentelyyni teatterikentällä vaikuttaa enemmän moninäkökulmaisuus kuin jokin yksittäinen tekijä: olen kiinnostunut taiteesta, en vain yhdestä sen ilmenemismuodosta. Taiteidenvälinen ajattelu on itselleni luontaista kaikessa taiteessa, jota teen. Taiteen filosofia jonkin suuremman ilmentäjänä on muodostunut itselleni tärkeämmäksi kuin yksittäiset, eri taiteiden alojen vaatimat tekniikat. Sen vuoksi tässä opinnäytetyössä käytetyt esimerkit ovat kuvataiteiden, musiikin, teatterin sekä kirjallisuuden saralta, tasarvoisina toisiinsa nähden – pyrkien kaikki osoittamaan kohti tuota taiteenfilosofista päämäärää jonkin suuremman ilmentäjänä.

## **2 Synestesia kuvataiteessa**

On vaikea sanoa kuinka suuri osa taiteen kentällä toimivista synesteetikoista on kuvataiteilijoita. Tilastoja ei yksinkertaisesti ole olemassa. On kuitenkin olemassa monia kuvataiteilijoita, joilla on todettu synestesia, ja jotka käyttävät synestesiaa sekä kuvataiteensa lähtökohtana että aiheena. Esittelen seuraavaksi heistä kaksi. Ensimmäiselle heistä synestesia on ensisijaisesti aihe, jälkimmäiselle työn innoittaja.

### **2.1 Synestesia työn aiheena**

Yhdysvaltalainen kuvataiteilija Carol Steen (s. 1943) kuvailee näkyjään (photisms) ”reivontulien kaltaisiksi”, joista ”jotkut hän on nähnyt vain kerran, kun taas osaa näyistä hänen on helppo käyttää niiden toistuvuuden takia jatkuvasti” (Cytowic & Eagleman 2009, 178). Hän on käyttänyt synestesiaa maalaustaiteensa aiheiden synnyttämisessä, sekä itse aiheena.

Steen tarttuu vain ”visuaalisesti mielenkiintoisiin” näkyihinsä, ja työstää niitä taideteoksiksi (Cytowic & Eagleman 2009, 178). Koska Steenin synestesia on monimuotoista

(aakkosilla, äänillä kosketuksella ja hajuilla on omat värinsä, ja joillakin niiden lisäksi myös muoto, liike ja sijainti), käyttää hän eri tekniikoissa synestesiansa eri osa-alueita. Esimerkiksi kuvanveisto merkitsee hänelle näkyjen ”liikkuvien osien tutkimista, kun taas maalaaminen liittyy aina värinkäyttöön” (Cytowic & Eagleman 2009, 178).

Hyvä esimerkki Steenin synesteettisestä maalaustaiteesta, jossa synestesia toimii paitsi innoittajana mutta myös aiheena, on *Red Streak* -teos (kuvio 1). Maalaus on syntynyt synesteettisestä väriassosiaatiosta, jonka Steen koki ottaessaan flunssarokotteen. Taulussa voi nähdä punaisen viivan taulun kolmannella neljänneksellä oikealla. Punaisesta viivasta lähtevä kultainen ”liekki” on iho joka kaareutuu ulospäin neulaa vedettäessä, mustuus taustallaan. Taulu kuvastaa juuri sellaista näkyä, joka on tyypillistä Steenin tapaiselle synesteetikolle: dynaaminen kuva, joka perustuu tuntoaistimukseen, jossa on selkeät vahvat kontrastit värien väleillä (punainen, kulta, musta) kuvastavat koettua.



Kuvio 1. ”Red Streak”.

Toinen esimerkki Steenin synesteettisestä työstä on hänen veistoksensa *Cyto* (kuvio 2), joka perustuu tutkija Richard E. Cytowicin sukunimeen. Koska Steen näkee aakokset värillisinä ja niillä on muoto, on hänen teoksensa hänen näkyjensä mukainen: teos on pinottu päällekkäisiksi osiksi, aivan kuten hän kokee värilliset, kahden ensimmäisen tavun (*Cyto*) muodot. Työ on tehty pronssista, ja siinä on erotettavissa neljä osaa: käyrä, hakkumainen yläosa ja kierteille pakotettu tanko, joka yhdistyy kiekkomaiseen tasoon. Veistos seisoo kolmella pisaramaisella jalalla, jotka on sidottu yhteen pienemmällä kiekolla. Teos on patinoitu taivaansinisen väriin.



Kuvio 2. "Cyto".

Steen sanoo, ettei käytä usein kirjaimia teostensa lähtökohtana, koska "ne harvoin tekevät mitään odottamatonta", päinvastoin kuin esimerkiksi tunto- tai kuuloaistimuksiin perustuvat näyt, joita hän kuvailee "melko voimakkaiksi". (Cytowic & Eagleman 2009, 178) Tuntoaistimuksia hän kuvailee voimakkaammiksi näyn aiheuttajiksi kuin ääniaistimuksia, vaikkakin hän on tehnyt töitä myös äänien aiheuttamien näkyjen pohjalta. *Michael at Wolf Howl Pond* -teos on syntynyt Kanadassa Wolf Howl Pond-järvellä, jossa hänen ystävänsä imitoi sudenulvontaa. Steen kuvailee ääntä "sävelkorkeudeltaan täydellisen vihreäksi ulvonnaksi, joka päättyy punaiseen sävelkorkeuden tippuessa ulvonnin loppuksi" (Cytowic & Eagleman 2009, 180).

Carol Steenin taide on itselleni hyvin yksi yhteen -taidetta: hänen abstraktit kuvansa ovat selkeästi kokemusperäisiä, ja eivät pyri esittämään ensisijaisesti muuta kuin näkyjä, joita hän kokee. Tauluissa käytetään pääasiallisesti selkeitä vastavärejä ja tunneperäisiä, ei-esittäviä muotoja. Hänen taiteensa lähtökohta sekä aihe kuvastavat synesteettistä kokemusta maailmasta. Yksi hänen taiteensa mielenkiintoisimpia puolia onkin hänen omat selvityksensä töistään.

## 2.2 Synestesia työn innoittajana

Britanniasta kotoisin oleva ja Yhdysvalloissa nykyisin työskentelevä David Hockney (s. 1937) on kuvataiteilija, graafikko, lavastaja ja pukusuunnittelija.

Hockney on synesteetikko, joka kokee ääniaistimukset väreinä, muotoina ja liikkeenä. Hän käyttää musiikkia värien synnyttämisen lähteenä, mutta ei ole aina toiminut niin. Hockney aloitti uransa puhtaasti kuvataiteilijana ja teki töitä ilman musiikkia. Vasta rhytyessään suunnittelemaan pukuja ja lavasteita musiikki löysi hänet ja hän musiikin. Hockney sanoo ”kuuntelevansa tiettyä musiikkia aina työskennellessään”, ja että musiikki ohjaa hänen käsiensä liikettä (Cytowic & Eagleman 2009, 183). Työstäessään Metropolitan Oopperan *L’Enfant et les Sortilèges* lavasteita hän työskenteli – ei musiikin tahdissa vaan musiikkiin. Hän kuvailee lavastepuiden syntymistä seuraavalla tavalla:

*--- musiikillisessa kuvauksessa puutarhan puusta on paino, kuten oikealla puulla. Piirsin puun painon musiikkiin. Maalasin lavasteet — musiikkiin.* (Cytowic & Eagleman 2009, 183.)

Toisin kuin Carol Steen, Hockney ei maalaa kuvia näyistään vaan antaa näyn vaikuttaa työhönsä yhtenä elementtinä muiden joukossa. Hockney ei siis maalaa ekspressionistisiä näkyjä, vaan teoksia, joissa esimerkiksi voi nähdä henkilöitä ja maisemia. Kuten Steen, Hockneykin kuuntelee samaa musiikkia uudelleen ja uudelleen teosten syntyhetkellä. Musiikki saa värit hänen sisällään elämään ja jalostumaan kuuntelukertojen myötä, mikä ohjaa hänen töidensä suuntaa.

Merkillepantavaa hänen kohdallaan on, että hän ei tiennyt omasta synestesiastaan ennen kuin hänelle kerrottiin siitä. Hockney oli ajatellut kokemustensa olevan normaaleja, ”runollisia”, taipumuksia. Vasta kun synestesiatutkija Richard E. Cytowic otti Hockneyn yhteyttä ja kertoi epäilyksistään, saivat Hockneyn kokemukset nimen. Hän vastasi Cytowicin haastattelupyyntöön seuraavasti:

*Tiedän, etten ole vastannut mielenkiintoiseen kirjeeseenne ajallaan, mutta voin sanoa kantaneeni sitä mukanaani muutamia kuukausia aina välillä siihen palaten ja vastausta empien. Olen aina laittanut kirjeen pois, epävarmana haluanko tietää aiheesta enempää.*

*Minun on myönnettävä, että ensireaktioni kirjeeseenne oli, että yritätte kuvailla akateemisesti minulle jotakin, minkä olen aina tiennyt olevan olemassa, ja jonka olen ajatellut olevan jotenkin ”runollista”. En ole koskaan kuullut synestesiasta.*

*Epäilyksistäni huolimatta tässä minä kirjoitan vastausta kirjeeseen. Uteliaisuus on käynyt yli ymmärrykseni, ja ehkäpä voisimme sopia tapaamisen. (Cytowic 2002, 313.)*

Hockney on siis tehnyt synesthesiansa avulla taidetta 44-vuotiaaksi tietämättä mitä synestesia on. Toisin kuin Carol Steen, Hockney ei ollut tuohon ikään mennessä koskaan tehnyt taidetta synestesiastaan, vaikkakin ”sen vaikutuksen alaisena”. ”Runolliset” kokemukset ovat auttaneet häntä tekemään suurelle yleisölle samaistuttavia taideteoksia. Millaisia tekniikoita Hockney käyttää ja mitä hän ajattelee taiteesta sekä väreistä ylipäänsä?

Sikäli kun Hockneylle onkin tärkeää kuunnella musiikkia töidensä valmistumisen aikana, ei hän osaa lukea musiikkia, eikä hän myöskään ole musikaalisesti lahjakas henkilö. Musiikki on kuitenkin ratkaiseva tekijä töiden tekemiseksi. L’Enfant et les Sortilèges -oopperaan Hockney maalasi puita vajaan metrin pituisella siveltimellä, saadakseen ”musiikin painon” puihinsa (Cytowic & Eagleman 2009, 183). Kuvat oopperasta osoittavatkin puiden olevan valtavia niin kooltaan kuin volyymiltään: yksinkertaiset punaiset rungot ja vihreät lehtiosat ikään kuin seisovat taustalla riehuvan sinivioletin ja mustien lepakoiden lennellessä tuulessa. Lavastuksen puut ovat osittain kolmiulotteisia, lehtipesien kurottuessa päälavastuksen ylle.



Kuvio 3. ”L’Enfant et les Sortilèges” -oopperan lavasteita.

Hockneyn suhde lavastustaiteeseen käsittää myös suhteen valoon. Hän on rakentanut pienoismallin, jossa musiikin, valon ja värin suhde toisiinsa on testattavissa. Värilliset

valot määräävät mahdolliset värit lavastuksessa. (Värillinen valo voi muuttaa täysin kankaan värin lavalla: esimerkiksi sininen paita voi näyttää ruskealta, jos se valaistaan tietyllä värिताajuudella.) Hockney rakensi pienoismallinsa Satien Parade-baletin jälkeen:

*Viimeistelyäni luiskat Paradeen viime vuonna, John Dexter sanoi: "hyvä, nyt vain valaisemme ne." Vastasin: "Ei. Valaisemme ne punaisin ja sinisin valoin, koska ne saavat aikaan taianomaisuuden tunteen. Ne saavat luiskat laulamaan." Otti aikansa ennen kuin he tajusivat minun olevan oikeassa. Lontoossa, viisi kuu-kautta ennen näyttämöllepanoa, valaistus oli vielä kamala. Hitaasti kehitelimme pienoismallin, jolla voisi testata, miten värivaihdot ja musiikilliset vaihdot saataisiin vastaamaan toisiaan. (Cytowic 2002, 314.)*

Kuten aiemmin mainitsin, Hockney toistaa musiikkia, jota hän kuuntelee, värien jalostamiseksi – tai pikemminkin musiikin jalostamiseksi hänen kehossaan: kerta kerran jälkeen kuunnellessa musiikista kuulee enemmän. Itse olen huomannut saman ilmiön kuunnellessani samoja kappaleita uudelleen ja uudelleen. Ensimmäisellä kuuntelukerralla kaikkia kappaleeseen istutettuja raitoja tai raitoihin istutettuja merkityksiä ei ole mahdollista kuulla. Hyvä kappale ikään kuin kuoriutuu kuuntelukerta kuuntelukerralta yhä enemmän esiin. Hockney myöntää, että ensimmäinen vedos tulevasta työstä ei aina ole oikea. Sen vuoksi hän tarvitsee toistokertoja. Hockney etsii näin musiikin avulla oikeita valoja ja värejä:

*Testailen jatkuvasti valoja. Katselen, kuuntelen ja leikin niiden kanssa, ja se vie aikansa koska musiikista kuulee koko ajan enemmän ja enemmän. — Väreillä on oma hohteensa, joka erottuu musiikin alkaessa soida. Tietty värिताajuus erottuu musiikin soidessa. ---*

*Kun työskentelen, kuuntelen musiikkia koko ajan. Normaalisti en työskentele musiikkiin. En pidä musiikista taustäänänenä, koska musiikkia joko kuuntelee tai sitten ei. — En voisi työskennellä ja kuunnella samaan aikaan Beethoven kvartetia. En voisi, koska samalla kadottaisin kaikki viivat joita yrittäisin piirtää. (Cytowic 2002, 314 & 316.)*

Itseäni Hockneyn tavassa käsitellä musiikkia puhuttelee toiston lisäksi *läpikuultavuuden* ajatus. Se, että musiikki on ikään kuin filtti, jonka läpi ajatuksen on mahdollista konkretisoida maalaukseksi. Hockney puhuu paitsi läpikuultavuudesta, mutta myös värien ominaislaaduista, niiden mahdollisuuksista:

*Sinisen erottaa muista väreistä sen avaruudellisuus. Mitä enemmän sitä on, sitä enemmän sen tuntee. Sama asia on valon ja pimeän suhteen. — Musiikki on tällaista — horisontaalista ja vertikaalista, hyvin geometristä. — Kun kuuntelin ensi kertaa (Rossignol-oopperaa), en katsonut partituuria, koska en osaa lukea musiikkia. — Mitä kuulin, oli läpikuultavuus. Läpikuultavia asioita, yötä, kuunvaloa, vettä.*

(Cytowic 2002, 315.)

Läpikuultavuus, toisto, materiaalien ominaislaadut: taidesuuntauksena kubismilla – 1900-luvun alun taidesuuntauksella, jossa aihe rikotaan ja esitetään yhtäaikaaisesti monesta eri näkökulmasta – näyttäisi olevan yhteneväisyyksiä Hockneyn taideajattelun kanssa. Hockneyn suhde kubismiin onkin kiinnostava. Hän sanoo sen olevan ”todellista todempi” ilmaisumuoto. Hän perustelee väitteensä katseen mekaniikalla: kun ihminen katsoo yhteen pisteeseen, on kuva siitä kohdasta tarkka muun maailman hävitessä ”sumuun”. Hockney perustelee väitettään tavalla, jonka itse ymmärrän kuvataiteissa pakopisteiden käyttönä:

*Piirtäessä pyritään huomaamaan asioiden suhteita toisiinsa – ja se tekee piirtämisestä niin vaikeaa. Täytyy eritellä. Kaikki mitä voi nähdä tarkasti, on vain piirrettävä piste kaiken muun kadotessa ääreisnäköön. Siksi valmis työ ei koskaan voi vastata kovin hyvin todellisuutta. (Cytowic 2002, 317.)*

Hockneyn maalaustöitä katsellessa moni valinta selittyy nimenomaan kiinnostuksella kubismiin. Hänen työnsä *Pearblossom Highway* ja *Winter Timber* ovat hyviä esimerkkejä kubismin ontologiasta ja käytännöstä – ja sikäli myös hänen taiteestaan.

*Pearblossom Highway* on rakennettu sadoista pikseleistä, jotka muodostavat kuvan jossain Kalifornian alangolla sijaitsevasta autiosta risteyksestä Stop-ahead -kyltteineen. Maassa makaa roskia, kuivasta maasta nousee yksinäisiä kaktuspuita. Maalaus on oppikirjaesimerkki Hockneyn ja kubismin välisestä suhteesta, jossa yksi määrätty piste vangitsee hetkeksi katseen, ja noista määrättyjen pisteiden moninaisuudesta muodostuu suurempi kuva.



Kuvio 4. "Pearblossom Highway".

Kahden pakopisteen *Winter Timber* on kuvana yhtenäisempi, vaikka sekin koostuu viidestätoista (eri taululle) maalatusta kuvasta. Kuvassa talvi tekee tuloaan, ja keltaiset pinotut puunrungot odottavat tienposkessa. Pakopisteistä vasemmanpuoleinen vie maantietä jonnekin pois puiden muodostamaa kujaa pitkin. Oikeanpuoleinen palaa takaisin metsään, renkaiden maahan jättämiä kolmio-auroja pitkin.



Kuvio 5. "Winter Timber".

### 3 Synestesia musiikissa

Kuten kuvataiteissa, ei synesteetikoiden määrää osata arvioida myöskään muusikoiden yhteydessä. Kattavaa tutkimusta heistä ei ole juurikaan tehty. Siksi keskityn heistä vain yhteen. Ranskalainen Olivier Messiaen (1908–1992) on kuuluisin, viitatuin ja omalähtöisin säveltäjä-synesteetikko, johon olen törmännyt. Hänen synesteettiset tuntemuksensa – värit, joiden olemassaolon hän kuuli ja joita hän syvästi rakasti – olivat hänen työnsä elinehto, lähtökohta ja aihe, jonka nyanssit vain korostuivat hänen elämäntyönsä ehtopuolella.

Säveltäjä Messiaen sekoitti värit sävellyksiinsä. Hän paitsi kuuli musiikin väreinä mutta myös kuuli värejä nähdessään musiikkia. Hänen synestesiansa toimi niin sanotusti kahteen suuntaan. Messiaen ei omien sanojensa mukaan ollut synesteetikko, vaan kutsui kykyään "sisäiseksi näkemiseksi" (Konttori-Gustafsson 2001, 73). Yleisesti ottaen Messiaenia kuitenkin pidetään synesteetikkona, joka sävelsi musiikkia luomiensa synesteettisten mekanismien avulla.

”Messiaenin moodit” ovat tästä esimerkki. Messiaenin moodit ovat ’synteettisiä’, eli niitä voidaan transponoida 7 eri tavalla perinteisen sävelasteikon 12 sijaan. Messiaen itse puhui moodeistaan värein: jokaisella moodilla oli oma värinsä, jota operoitiin rytmin ja harmonian tuomin mahdollisuuksin:

*Jokainen moodin väri yhdistyy valitun lyömäsoittimen sointiväriin ja kosketustapaan, mistä johtuen ei kuullakaan kahta eri väriä vaan yksi uusi väri. (Messiaen 1995, 360, Konttori-Gustafssonin 2001, 25 mukaan.)*

Messiaenille oli ehdottoman tärkeää puhua väreistä musiikin ja sävellystaiteen yhteydessä. Vierasta hänelle ei ollut myöskään rinnastaa kuvataidetta ja sävellystyötä toisiinsa paitsi tutkimuksen mutta myös käytännön kautta. Messiaenia tutkiessani koenkin hänen olleen monella tapaa kuvataiteilija, jonka paletin väreinä toimivat sävelet:

*Tietyt soinnit liittyvät minussa tiettyihin väriyhdistelmiin ja käytän niitä kuin värejä asettaen niitä päällekkäin ja suhteuttaen niiden keskinäiset vivahteet samoin kuin taidemaalari korostaa jotain väriä sen komplementtivärillä. (Messiaen, sit. samuel 1967, 38-39, Konttori-Gustafssonin 2001, 23 mukaan.)*

Komplementtivärit ovat vastavärejä (esimerkiksi sininen-oranssi, punainen-vihreä, keltainen-violetti), joihin Messiaenin vertaus sopii tämän musiikin kohdalla hyvin ja on hyvin ymmärrettävissä: Messiaenin musiikki, sen moodien epäsymmetriset sävelkontrastit, elävät lähellä toisiaan sävelteoksen sisällä kuin vastavärit väriympyrässä.

Käytännön esimerkki Messiaenin musiikin ja kuvataiteen yhteydestä on vuonna 1963 valmistunut *Couleur de la Cité céleste*. Teoksen syntyyn oli vaikuttanut tutustuminen taidemaalari Robert Delaunayn (1885 – 1941) töihin, ja jonka valmistumisen aikaan Messiaen ”toteaa itse tuskin koskaan olleensa yhtä syvällä äänen ja värin yhteyden tutkimisessa.” (Konttori-Gustafsson 2001, 63), ja että ”se (sävellyks) kiertyy itsensä ympärille kuin välkkyvien ja näkymättömien värien kyllästämä ruusuikkuna.” (Konttori-Gustafsson 2001, 79) Delaunayn kuuluisa työ on harjoitusmielessä maalattu ”simultaaniympyrä” (*Disque simultané*), jossa vastaväripareja on maalattu ympyrän sisään renkaiksi. Renkaiden komplementtivärit jättävät katsojan silmiin optisen illuusion, jossa kuva toistuu kuvan katsomisen jälkeen. Messiaeniin Delaunayn työt vaikuttivat suuresti:

*Taidemaalari, jota arvostan eniten, on Robert Delaunay. Tämä ei johdu vain siitä, että hän on abstraktin maalaustaiteen edelläkävijä ja siksi hyvin lähellä sitä, mitä näen kuullessani musiikkia. Arvostan häntä ennen kaikkea sen vuoksi, että hän*

*loi erittäin hienovaraisen ja samalla erittäin kiihkeän tavan käsitellä komplementtivärien suhdetta, erityisesti ”simultaanikontrastin” ja ”orfismin” periaatteiden mukaan. (Messiaen, sit. Samuel 1967, 44-45, Konttori-Gustafssonin 2001, 62 mukaan.)*

Simultaanikontrasti tarkoittaa optista harhaa, joka syntyy esimerkiksi kun silmä näkee saman kohteen valossa ja varjossa: silmä pitää valossa olevaa osaa sävyltään kirkkaampana kuin varjossa olevaa, vaikka sävy olisi sama. Orfismi taas on kubismin alajakso, jossa käytetään värejä mustavalkoisen työskentelyn asemasta.

Messiaenin ja Delaunayn tavoissa ajatella väreistä ja käyttää värejä onkin paljon samaa. Heidän töissään kokonaiskuva eli teos syntyy hyvinkin sisäisesti pirstaleisista kokonaisuuksista (kuten kubismissa tapana on). Kontrastit värien (tai sävelten) välillä ovat suuria. Huomautan, että Messiaenin moodit ovat tavallaan ”epätäydellisiä” tai ”vaikeita korvalle”, vaikka juuri siinä niiden hienous piileekin. Mielestäni kontrastit molempien miesten töiden (*Disque simultané, Couleur de la Cité céleste*) sisällä paljastavat kiihkeitä eroja ja ristiriitoja sisältävän kokonaisuuden, jonkin kolmannen olemassaolon: samasta kantajuuresta (väri, sävel) peilautuu jokin kolmas, oma aistittava elementtinsä. Koska Messiaen oli tietoinen simultaanikontrastista kuvataiteissa, olen varma hänen yrittäneen toisintaa efektiä myös musiikissa. Kysymykseksi nouseekin, voiko Messiaenin musiikkia *nähdä* kuten hän sen *kuuli*. En usko hänen yrittäneen saada aikaan musiikillaan audiitiivista versiota simultaanikontrastista, kansankielisesti ”korvamatoa”, koska hän koki musiikin nimenomaan visuaalisesti.

Messiaen siis jäljitti värien kimmellystä, vaihtelevuutta ja dynamiikkaa musiikissaan. Teoksensa *Aux Canyons des Etoiles* (Kanjoneista tähtiin) syntymistä edelsi vierailu Bryce-kanjoniin, Yhdysvaltoihin. Teoksessa liikutaan E-duurin maisemissa, koska E-duuri oli Messiaenille punainen. Sävellyksen seitsemännen osan syntymisen avainkokeumus oli samettinärhen lento kanjoneiden yllä:

*sen vatsapuoli, siivet sekä pitkä pyrstö ovat siniset; sen sininen lento taustallaan punaiset kalliot tuovat mieleen goottilaistyyllisen lasi-ikkunan hohteen. Sävellykseni yrittää jäljentää kaikkia näitä värejä. (Messiaen 1977, Cytowicin 2002, 310 mukaan.)*

Teosta esittäville muusikoille Messiaen antoi seuraavat ohjeet moodien soittamiseksi:

Puu- ja vaskipuhaltimet, massiivisten puna-oranssien kallioiden teema. ”Järjestetyn soinnituksen resonanssi” (punainen ja oranssi), kolmas moodi 1 (oranssi ja

kulta), ”käännetyt transponoidut soinnut” (keltainen, malva, punainen, valkoinen ja musta) ilmaisevat kivien eri värejä. (Van Campen 2008, 21.)

Messiaenin säveltämistyöhön vaikuttivat myös muut asiat: hänen roomalaiskatolisuutensa, kiinnostus lasimaalauksiin ja niistä heijastuvaan valoon sekä väriin, luonnon mystiikkaan sekä lintuihin olivat kaikki elementtejä, jotka synnyttivät aistimuksia, jotka taas synnyttivät musiikkia hänen sisällään. Messiaen palasi aina väreihin ja väreistä musiikkiin. Esimerkiksi tästä kiertokulusta (mystiikasta väreihin, väreistä musiikkiin jne.), toimii vaikkapa sävellys *Quatuor pour la Fin du Temps* (Maailmanlopun kvartetto). Hän omisti sävellyksen enkelille, josta hän näki unta vankileirivuosinaan Saksassa 1940–1942. Teoksen seitsemäs osa *Fouillis d’arcs-en-ciel, pour l’Ange qui annonce la fin du Temps* (Sateenkaarien väriyliskä, enkelille joka ilmoittaa ajan lopun) on omistettu unen enkelin pään päällä näkyneelle sateenkaarelle. Kiinnostus uskonnolliseen mystiikkaan, väreihin ja sateenkaariin näkyy hänen ajattelussaan:

--- olen erityisen mieltynyt --- Lasimaalauksen, vastavärien pyörteen kaltaiseen musiikkiin. Musiikkiin, joka kuvaa ajan loppua, kaksiselitteisyyttä, kirkastettuja ruumiita, jumalallisia ja yliluonnollisia mysteerejä. Teologinen ”sateenkaari”. (Messiaen, sit. Arnault 1999, 19, Konttori-Gustafssonin 2001, 70 mukaan.)

Messiaenin lempiväri oli violetti, ja senkin hän linkitti monin paikoin uskonnolliseen mystiikkaan ja lasimaalauksiin. Hänen mukaansa violetin nyanssit kuvastivat keskiaikaista lasimaalauksia. Messiaenin mukaan lasimaalauksien symboliikkaa kuvastavat rakkaus totuuteen ja totuuden rakkaus, jotka ”eivät ole vain käännettyillä sanoilla leikkimistä, vaan epäilyksettä läheisessä suhteessa violetin eri sävyihin”. (Cytowic 2002, 311.)

Messiaen koki vahvan yhteyden luontoon ja tutki koko ikänsä lintuja ja niiden laulua. Hän nuotinsi linnunlaulua käyskennellessään metsässä ja käytti havaintoja hyväkseen. Kuten lasimaalauksien mystiikan, on linnunlaulun nuotintamisessakin jälleen kysymys aistien kiertokulusta, jossa jokin elementti saa aikaan värikokemuksen, joka saa aikaan musiikkia. Linnunlaulun muuntamisesta sävellyksiksi hyvinä esimerkkeinä toimivat pianosarja *Catalogue d’oiseaux* tai *Chronocromie*-sävellyksen kuudes osa, joka on sävelletty kahdeksalletoista jouselle, joista jokainen soittaa eri linnunlaulua.

Messiaenin sisäsyntyinen kyky kuulla värejä teki hänestä herkän värien ominaislaaduille. Hän oli erittäin tarkka määritellään sävellystensä värejä, ja oikeastaan puhui-kin sävellyksistään värein. Pariisin konservatorion professorina toimiessaan hän kuuntelutti musiikkia oppilaillaan ja kysyi heidän värihavainnoistaan. Hän myös lisäsi värejä nuotteihin, jotta kapellimestari voisi johtaa orkesteria paremmin. (Konttori-Gustafsson 2001, 76–77) Värit hallitsivat hänen ajatteluansa, ja ajattelunsa väreistä hän siirsi musiikkiin. Messiaenin rytmikka on villiä, elävää, *värikästä*, ja hänen teoksissaan voi kuulla linnunlaulun lisäksi muun muassa tuulen ääntä.

Luonto, mystiikka, uskonto: kaikki Messiaenin musiikin elementit palaavat lopulta väreihin hänen omassa ajattelussaan, ja musiikki johdattaa taas jonkin sellaisen äärelle, mitä ei voi havaita:

*Linnut ovat tärkeämpiä kuin tempot, ja värit ovat tärkeämpiä kuin linnut. Kuitenkin se, mikä jää näkymättömäksi, on tärkeämpää kuin mikään muu.* (Messiaen 1971, 13, Konttori-Gustafssonin 2001, 79 mukaan.)

#### **4 Omat synestesiakokemukseni taiteentekemisen apuna**

Helmikuussa 2013 kirjoittelin tulevaa keikkalistaa (olimme bändin kanssa menossa esiintymään) työpäiväkirjani sivulle kun huomasin jotain tapahtuvan: sivulle alkoi ilmestyä viivoja ja hahmoja. Sen kummemmin ajattelematta aloin seurata kynällä noita näkyjäni: syntyi kuva (Kuvio 1). Myöhemmin ymmärsin syntyneen kuvan olleen synesteettinen kuvataidevedos. Erilaisen kuin kaikista muista aiemmin piirtämistä töistä siitä teki sen omaehtoisuus: olin piirtänyt vain sen minkä paperilla näin, lisäämättä tai poistamatta viivaakaan tietoisesti.



Kuvio 6. Syntynyt synesteettinen kuvataidevedos.

Olin häkeltynyt siitä mitä tapahtui. Huomasin pian, että aina tarttuessani kynään piirtämistarkoituksessa, voin nähdä paperilla risteileviä viivoja. Pian kuvia syntyi lisää. Aloin kehittää tekniikkaa, jota kutsun varjojen jahtaamiseksi. Siinä en piirrä mitään muuta kuin mitä näen: viivoja ja värejä. Olen varioinut tekniikkaa kuvataiteen,

teatteritaiteen ja sanataiteen parissa. Esittelen seuraavissa kappaleissa työn prosesseja ja lopputuloksia.

Koska eri taidemuodoilla on erilaisia ominaislaatuja, vaihtelee myös käyttämäni sanasto. Osiossa 4.1 "Kuvataide" puhun viivojen seuraamisesta. Kappaleessa 4.2 "Teatteritaide" käytän termiä "varjojen fyysistäminen". Molemmissa tapauksessa kyse on varjojen jahtaamisesta. Puhun myös "näyistä", joilla tarkoitan varjon fyysistämistä sen jälkeen kun suora kontakti varjoon on katkennut.

Esimerkkini työn prosesseista aloitan kuvataiteista. Tämä siksi, että kuvataiteet ovat kulkeneet mukanani kauimmin, ja niistä kohdallani kaikki alkoi.

#### 4.1 Kuvataide

Varjojen jahtaamisen tekniikka on itselleni raskas tapa tehdä kuvia. Olen lapsesta asti piirtänyt paljon, mutta olen tehnyt sitä aina hyvin omavaltaisesti: en ole antanut minkään ajatuksen varsinaisesti määrittää, millaisen kuvan teen. Tärkeintä itselleni on aina ollut piirtää vain mahdollisimman hyvä, todellinen, kaunis kuva.

Tämä varjojen jahtaaminen on kuitenkin toista maata. Viivoja, joita näen, on aina tuhansittain ja välillä menen pyörälle päästäni siitä, mikä viiva on tärkeä ja mikä ei: mitä viivaa pitäisi seurata ja mitä ei – en toisin sanoen tiedä, mitä viivaa seuraamalla voisin tehdä hyvän, todellisen ja kauniin kuvan. Olen hyvin alussa tutkimukseni mutta myös tekniikkani kanssa. Ongelman ratkaisemiseksi olen alkanut seurata umpimähkään niitä kaikkia viivoja, joita näen, siinä järjestyksessä kun ne minulle ilmestyvät. Annan siten viivojen valita minun puolestani sen, millainen työstä tulee:

*Kiinnostavaa varjojen seuraamisessa on se, että ne näkyvät ja häipyvät oman tahtonsa mukaisesti. Minä piirrän niitä näkyviin sitä mukaa kun ne ilmestyvät. Ne kutsuvat minut kukin vuorollaan. Olen kuin luokanvalvoja joka antaa huomiota sitä eniten tarvitsevalle. (Aalto, työpäiväkirja 2013a.)*



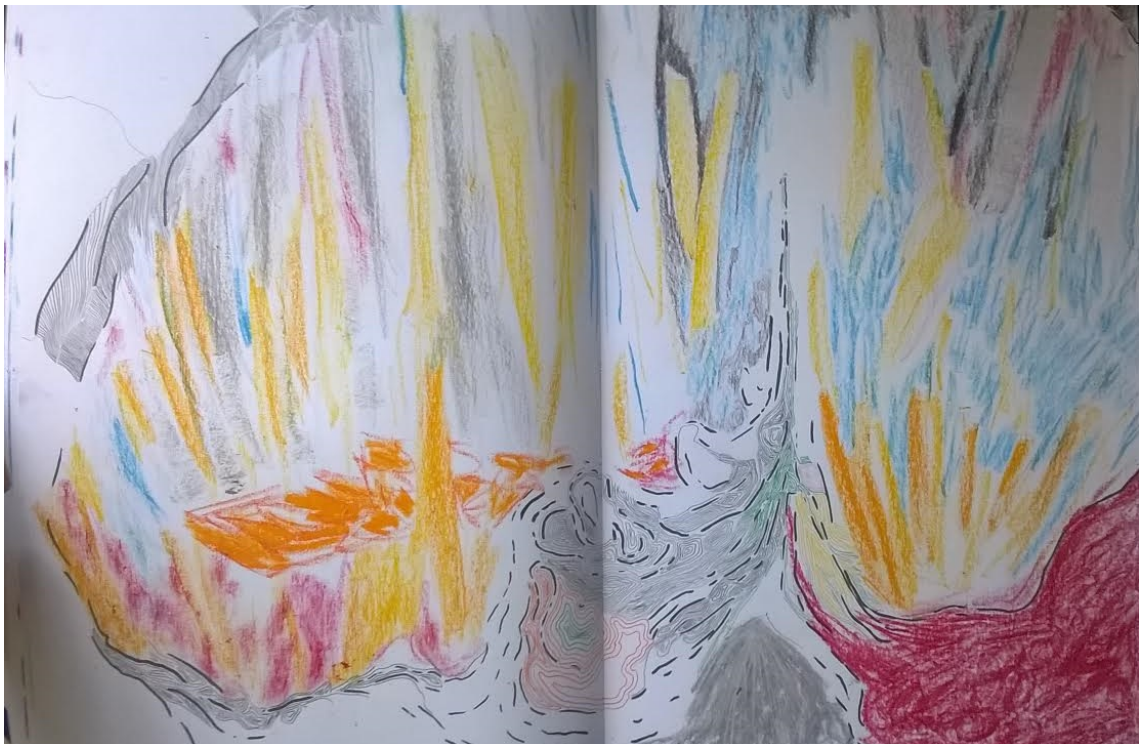
Kuvio 7. "Elefanti".

*Elefanti* (Kuvio 2) on piirretty punaisella tussilla a5 kokoiselle arkille. Olen nimennyt työn sen mukaan, mitä itse siinä näen: punaisen elefantin.

Työ on esimerkki umpimähkäisestä viivojen seuraamisesta. Esiin olen piirtänyt ainoastaan ne viivat, jotka näen. Teknisesti työ ei välttämättä olisi vielä valmis: näen piirroksessa piirtämättömiä viivoja. Kysymykseksi itselleni kuitenkin nousee, muuttuisiko piirustus lopulta kokonaan, vain punaiseksi sivuksi, jos jatkaisin piirtämistä? Vai tulisiko minun päättää työ – lopettaa viivojen piirtäminen – ”oikeassa kohdassa” ja nimetä näky sen vaikuttavuuden mukaisesti?

Loputon varjojen jahtaaminen houkuttaa: mitä tulee esiin jos piirtämisen lopettaisi vasta siinä kohdin kun viivoja ei enää näy? Tässä kohdin astuu esiin varjojen jahtaamisen kuluttavuus: pelkästään a5-kokoisen työn tekemiseen voi tuhraantua loputtomasti aikaa 0,4 mm kokoisella kärjellä. Tutkimukselle pitäisi varata pienempi tila, paksumpi terä tai enemmän aikaa.

Toisaalta päinvastainen suunta houkuttaa myös: entä jos pinta-ala työlle olisikin isompi?



Kuvio 8. "Vulcano".

*Vulcanossa* (Kuvio 3) otin haasteekseni isomman pinta-alan (2 x A2) Vaikka työ on keskeneräinen, voin eritellä siitä työn koon lisäksi toisenkin eroavaisuuden suhteessa *Elefanttiin*. Varjojen jahtaaminen ei ole *pelkästään* viivojen mekaanista tulostamista paperille. *Vulcanossa* näin myös värejä – tai pikemminkin tunsin värejä. Työtä katsoessani väritin esiin sen minkä tunsin kuuluvan mihinkin kohti työtä, millekin alueelle ja milläkin volyyymillä. *Elefanttia* tehdessäni käteeni sattui vain punainen stabilo-kynä. *Vulcanossa* valitsin huolella värit, jotta ne vastaisivat kehossani, sisäisellä silmällä nähtyjä värejä. Esiin alkoi piirtyä maisema tulivuoren kraaterista (tai siltä se minulle ainakin näyttää), ja siitä työn nimi *Vulcano*.

Sekä *Elefanti* että *Vulcano* ovat esimerkkitoita ”puhtaasta” varjojen jahtaamisesta eli vain sen piirtämisestä mitä paperilla näkyy. Fuusiot, joissa kuva syntyy paitsi varjoja jahdaten mutta samalla myös älyllisesti kuvaa tarkkaillen sekä modifioiden – ikään kuin ”kahdella päällä” työtä tehden – ovat myös kiinnostava lähestymistapa kuvan synnyttämiseksi ja taiteiden välisten risteämien esiintuomiseksi. Yhden tällaisen esimerkkitapauksen tuon esiin kappaleessa 4.4 ”Sanataide”.

## 4.2 Teatteritaide

Metropolia Ammattikorkeakoulun toisena opiskeluvuonna ohjaajantyön prosessit -kurssilla saimme vapaasti suunnitella ja toteuttaa laboratorion, jossa tutkisimme jotakin itseämme kiinnostavaa teatteritaiteeseen liittyvää ilmiötä. Itse elin juuri tuolloin sitä kautta, jossa olin alkanut kiinnostumaan varjojen jahtaamisesta, ja päätin toteuttaa aiheesta laboratorion. Esittelin ryhmäläisilleni pääpiirteissään lähtökohtani ja pyrkimykseni. Niitä oli varjojen suhteen kaksi:

1 Näyt sinällään

2 Näyt tilaan kätettyinä (mitä näyt voivat paljastaa tilasta) (Aalto, työpäiväkirja 2013a)

Otteessa puhun ”näyistä”. Olen jälkikäteen ymmärtänyt varjon ja näyn tarkoittavan eri asiaa. Näky syntyy suoran havainnon katketessa varjoon. Näky on ikään kuin varjon kaiku. Näky jäljittelee varjon energiaa ja dynamiikkaa. Varjo on näköhavainto, näky on varjon jälkikuva.

Laboratoriooni tuli kaksi ennakkoluulotonta luokkalaistani. Luokkatovereillani ei ollut kokemuksia minkäänlaisten olemassaolemattomien asioiden tai näkyjen näkemisestä, mikä teki asetelmasta puhtaan kokeilulle. Olin laboratoriota esitellessäni avoimesti kertonut tutkivani jotain, mikä saattaisi muille vaikuttaa ”huru-hurululta”. Siksikin koin, että laboratorioni valinneet ryhmäläiset tiesivät osansa ja osasivat siinä mielessä olla avoimin mielin. Nykyään tiedän, että avoin mieli on ehdottoman tärkeä asia pyrittäessä herkistämään esiin jotain sellaista, jonka lähtökohtainen olemispiste ei välttämättä ole tässä maailmassa, tai joka vähintäänkin lymyilee syvällä jokapäiväisten aistihavaintojen alla kätöksessä.

Olin valaissut valkoisen seinän ja ohjeistanut ryhmäläiseni katsomaan sitä. Heidän tehtävänä oli mennä seinän luokse, jos he näkisivät jotain. Seinän luona he voisivat fyysisesti ilmaista näkemänsä – jos he jotain näkisivät.

Aikaa kului. Kumpikin luokkalaisistani pysyi paikallaan. Ajattelin rohkaista heitä seinälle näyttämällä mallia: itse olin heti nähnyt seinän täyttyvän erilaisista viivoista ja muodoista. Lähdin fyysistämään varjoja kehoani instrumenttina käyttäen. Seinällä ollessani en kyennyt kaiken aikaa havainnoimaan, mitä seinällä tapahtui, esimerkiksi varjon liikuttaessa minut selin vasten seinää. Tällöin varjo muuntui näyksi. Kun fyysistin varjoa, koin sen energian, suunnan ja sen tunnesisällöt osana itseäni. Kääntyessäni selin varjoon, jatkoin työskentelyä asettamalla itseni niiden energioiden, suuntien ja tunnesisältöjen jatkumoon. Varjon ja minun välille oli ehtinyt kehittyä suhde, jonka työstämistä jatkoin ilman näköhavaintoa.

*Aloitin varjotyöskentelyn varjon näystä seinällä, mutta huomaan, ettei minun tarvitse nähdä seinällä varjoa koko ajan kun työskentelen; varjo työskentelee minussa; olen instrumentti. (Aalto, työpäiväkirja 2013a.)*

Merkillepantava yksityiskohta on, että en itse päättänyt kääntää selkää varjolle, vaan se ikään kuin käänsi minut. Asetin itseni ehdottomaan instrumentin asemaan ja annoin varjon kulkea itseni läpi, tullen siten näkyväksi muille.

Lopulta ryhmäläiseni kävivät yksi tai kaksi kertaa seinällä piipahtamassa ja tulivat sitten pian takaisin. He kertoivat kokemuksestaan myöhemmin, että he luulivat nähneensä jotakin, mutta joko epäilivät näkyään tai pitivät sitä kuvitelmana.

Pidin ”varjotyöpajani” siksi, että halusin kokeilla varjojen mahdollisuuksia teatterityökaluina. Itselleni varjot ja niiden synnyttämät näyt ovat tosia, mutta kuten työpajassani jouduin toteamaan, eivät kaikki varjoja näe. Lopputulemani oli (kuten arvelinkin), että voidakseni käyttää varjoja työskentelyni lähtökohtana, on varjon merkitystä laajennettava sen varsinaisesta merkityksestä mielikuvittelun tasolle. Tällöin varjojen anti voidaan asettaa yleisen hyödyllisyyden mittareille. Kysymykseksi ja mahdollisuudeksi nousee kuvittelun voima:

- mikä on totta?
- minkä haluaa olevan totta?
- mikä voisi olla totta (rinnakkaistodellisuudet, ajan ja paikan mahdollisuudet?)
- elätkö mieleisessäsi todellisuudessa? (Aalto, työpäiväkirja 2013a)

Perin ontologisten kysymysteni tarkoitus on aktivoida miettimään niitä mahdollisuuksia, joita kuvittelun voima vahvistaa. Lähtökohtaisesti olen sitä mieltä, että *kaikki on olemassa*: se, mitä emme näe, voi olla näkyvää jollekin toiselle. Hyvänä esimerkkinä toimivat juurikin nuo varjot, jotka minulle niin elävästi ilmestyivät, mutta joita luokkatoverini eivät nähneet. Samalla tavalla jollekulle toiselle voi olla näkyvää, mitä minä en näe tai koe. Ja tässä piilee taiteentekemisen tekninen ydin: miten yksittäisen havainnon maailmasta voi tuoda kaikkien havainnon piiriin? Kyse on paitsi jaettavuudesta mutta myös hyödyllisyydestä. Mielestäni taiteen, kuten minkä tahansa muunkin inhimillisen hyvän, tulisi ensisijaisesti auttaa ihmisiä. Olin ilahtunut, kun sain huhtikuussa 2015 tietää erään luokkatoverini käyttäneen varjometodejani työkaluna lasten draamakasvatuksessa mielikuvituksen aktivoijana.

Synestesian käyttö teatterin tekemisessä on opettanut minut uskomaan siihen, että sillä ei ole väliä mikä on totta, vaan sillä, mikä voi olla totta: näkyni voivat olla kiinnostava lähtökohta vaikkapa herätellä lasten mielikuvitusta. Kovin montaa sanaa varjotyöpajan tehtävänantoon ei tarvitse muuttaa, että tehtäväksi työryhmälle muodostuu vaikkapa ”fyysistä tuntemuksesi” -tyylinen improvisaatiotanssi.

#### 4.3 Sanataide

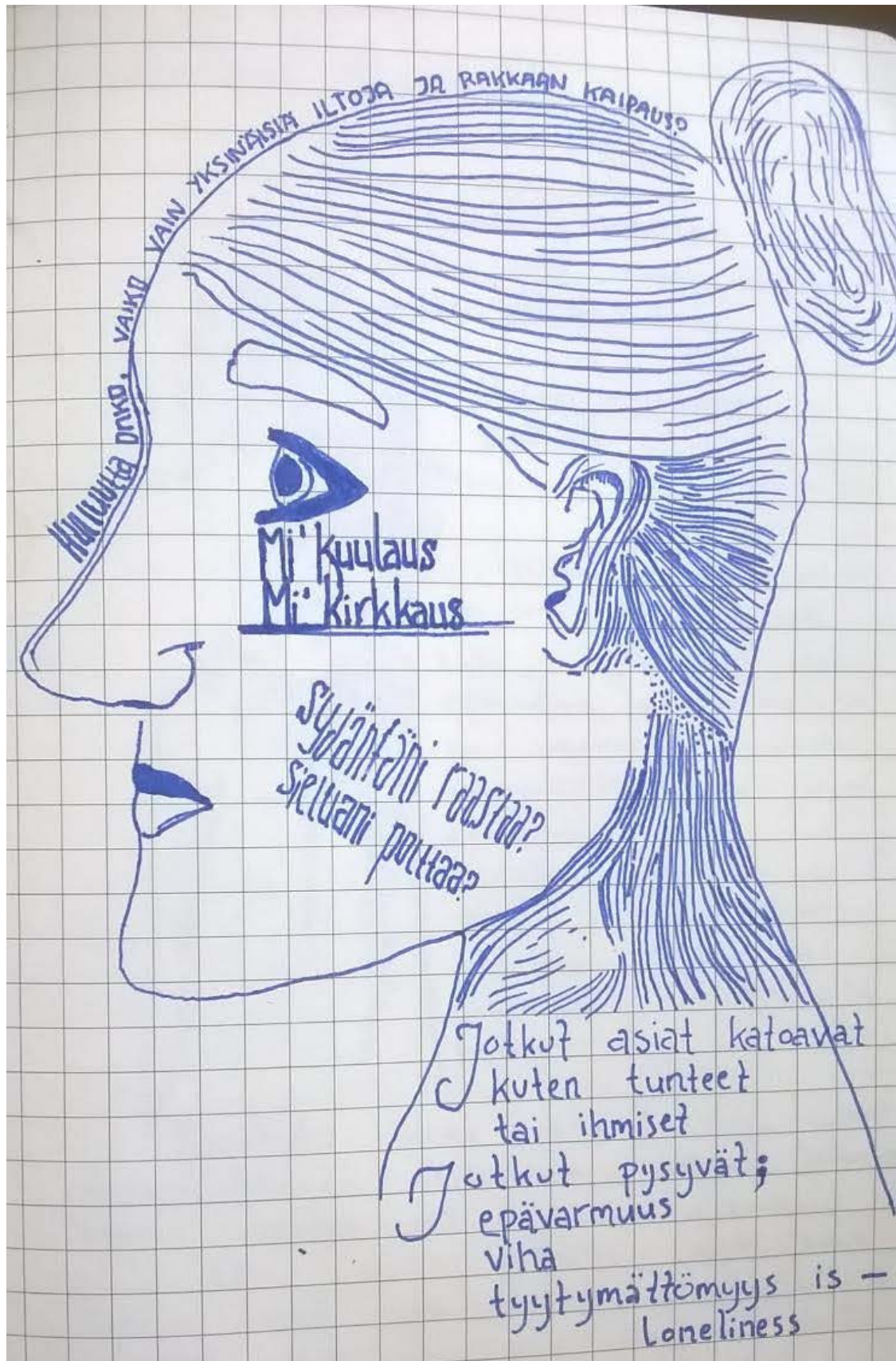
Sanataide itselleni merkitsee sanoilla luotavia merkityksiä, joiden lähtöpiste on kehossa ja pääteasema metaforassa. Sanataiteen synonyyminä pidän siis kielellisesti jaettavaa kehollista kokemusta. Erityisesti tässä kappaleessa haluan keskittyä siihen, miten synesteettisestä havainnosta voi tulla jaettava: kielen jakamisen ja analyysin

mahdollisuudet ovat täysin toisenlaiset kuin kuvataiteen, teatterin tai musiikin. Myös tästä syystä haluan sivuta kappaleessa erästä runoilijaa, joka ei ollut synesteetikko, mutta joka kirjoitti kuuluisan synesteettisenä pidetyn runon. Kuten edellisissä kappaleissa, puran jaettavuuden mekanismeja myös oman työni kautta.

Ranskalainen Charles Baudelaire (1821–1867) kirjoitti teoksensa *Les Fleurs de Mal* (Pahan kukkia, suom. Yrjö Kaijari, 1962) kymmenen vuotta ennen kuolemaansa. Valtavasti pahennusta aikalaisissaan herättänyt teos sisältää runon *Correspondances* (Vastaavaisuuksia), jossa Baudelaire kuvaa kaiken olevaisen yhteyttä, ja ihmistä näkökulmahenkilönä tämän kaikkeuden osana.

Runo muistetaan mainita usein puhuttaessa synestesiasta ja synesteettisistä kokemuksista, jossa aistit sekoittuvat. Baudelaire ei kuitenkaan itse ollut synesteetikko, ja hänen aistien sekoittumiseensa vaikutti todennäköisimmin runsas oopiumin ja hasiksen käyttö, jotka saattavat toisinaan saada aikaan synesteettisiä vaikutelmia (Cytowic, Eagleman 2009, 189). Kuitenkin runon symbolimetsissä käyskentelevä ihminen voisi olla kuka tahansa – synesteetikko tai ei-synesteetikko – joka aistii yhteyden maailmallisten ilmiöiden välillä ja pyrkii selvittämään vastaavaisuuksien ilmiöitä – kirjoittaen tuntemuksensa ylös.

Lainaan Baudelairea ja Vastaavaisuuksia esimerkkinä, koska runo mielestäni kuvaa kauniilla tavalla aistien sekoittumista ja siten synesteettistä havaintoa. Olen huomannut kehittäneeni tekniikkaa, jossa synesteettiset kokemukset saadaan sanataiteen palvelukseen. Mainitsen edelleen, etten halua erottaa Baudelairen kokemusta ja omaani, koska en näe niissä muuta eroavaisuutta kuin että minun ei ole tarvinnut huumata itseäni tehdäkseeni seuraavia havaintoja.



Kuvio 9. Nimetön luonnos.

Mielestäni yksi sanataiteen ydinkysymyksistä on kauneuden kokemuksen toisentaminen sanoiksi. Kuvassa (Kuvio 4) näkyvä sanataidekokeilu lähtee siitä, että eri tunteilla on eri ilmeentymispaikka kehossani. Koen jokseenkin vahvasti tunto-, väri- ja muotoaistimuksia eri tunteille. Nämä kokemukset synnyttävät sanoja, jotka ponnahtavat omia aikojaan esiin. Sanoilla on oma muotonsa, terävyytensä, häilyvyytensä ja symbolinen ulottuvuutensa. Nimettömässä luonnoksessa piirsin sivuprofiilissa henkilöä, kunnes aloin huomata sanojen nousevan tämän henkilön eri kohdista esiin. Tunsin sanat omassa kehossani niillä kohdin kuin ne kuvassa näkyvät. Kirjasin sanat luonnokseen kuten ne tunsin, niille kohdin kuin ne tunsin. Kuva ikään kuin puhui sisälläni sanoja. Minun tehtäväkseni muodostui poimia nuo sanat ja työntää ne musteella esiin. Runo kokonaisuudessaan muodostui seuraavanlaiseksi:

*Hulluutta onko, vaiko vain yksinäisiä iltoja ja rakkaan kaipaus?*

*Mi' kuulaus*

*Mi' kirkkaus*

*sydäntäni raastaa?*

*sieluani polttaa?*

*Jotkut asiat katoavat*

*kuten tunteet*

*tai ihmiset*

*Jotkut pysyvät;*

*epävarmuus*

*viha*

*tyytymättömyys is – loneliness*

Runo on täysin koottu niiden kekokokemuksien perusteella, jotka kuvan henkilön eri puolella sivuprofiilia herättämät energiat minussa synnyttivät. Esimerkiksi vasemman silmän alapuolella olevat kysymykset kuvastavat sellaista epätoivon tunnetta, jossa kyyneleet eivät valu.

Kuvan henkilö ei puhu mutta katsoo minun sisälläni juuri näitä sanoja, juuri tuossa järjestyksessä, tuon muotoisina, noissa kohdin kehoa. En tiedä, onko runo hyvä vai huono vai keskeneräinen: se on ennen kaikkea tässä yhteydessä tekniikkanäyte niistä mahdollisuuksista, joita kuvalla on sanojen synnyttämiseksi. Korostan, että itselleni tämä on totisinta totta ilman vertauskuvallisuutta: ne sanat, jotka tulivat, tulivat kehoaistimuksista, ja minun tehtäväni oli poimia ne ja liimata kuvaan musteella. Lisään, että itse kuvaluonnoksessa raamit (profiili) on piirretty ilman näkyjä, mutta esimerkiksi hiuksien kohdalla näin viivoja ja varjoja. Sanat syntyivät ikään kuin askel askeleelta: ensin tarpeena piirtää, sitten näkyinä viivoista, sitten tunteena sanoista. Tämä osaltaan todentaa niitä mahdollisuuksia, joita eri taiteiden väleillä on, ja kertoo siitä, miten yksi elementti voi herkistää toisen näkyviin.

Loppujen lopuksi käytin syntynyttä runoa pohjaksi toiselle runolle, jonka linkitin taiteellisen lopputyöni (näytelmän käsikirjoitus) monologimateriaaliksi. Runosta kääntyi näytelmässä Pappia esittäneen hahmon pateettinen vuodatus sielujensa tuskista:

*Hiljaa – valittava tuuli ikkunoihin räystyy. Väistyy patsaiden iholta marmori pudoten. Aitaan lyö elämä pellon kaviot, syöpyy siniseen kattoon ihmisen katse, kysyy: mi' kuulaus sydäntäni raastaa? Mi' kirkkaus sieluani polttaa? Jo ennakoinko tulta, pimeää, vai huominenko täällä jo on? Kerro Jumalain, mi' toteen uskon? Mi' vuori pyynnöstä tulee luo? Mi' elävä varjotta elää voi? Mi' kauheus sielussa syvyyttä kumartaa? (Aalto 2014, 12, tekijän hallussa.)*

Kaiken kaikkiaan sanoilla on omalla kohdallani yhteys tunnekeskuksiin kehossani, ja näiden tunnekeskusten aktivoiminen synnyttää niitä runoja, joita olen kirjoittanut. Ongelmalliseksi tämän kaltaisessa runoudessa on muodostunut jo aiemminkin mainittu jaettavuus. Sillä koska kukaan muu ei voi tuntea niitä tunteita joita itse tunnen, niin myöskään runoista harvoin tulee sellaisenaan järkeviä eli tunnistettavia. Tässä vaiheessa astuukin esiin tekstin muokkaaminen, mutta se on jo kokonaan oma aihealueensa tutkittavaksi. Pääasia on siinä, että synesteettiset tuntemukset voivat synnyttää sanoja. Tämä on ehkä helpoiten ymmärrettävissä tutkimalla vaikkapa Baudelairin runoa maailmallisista yhteyksistä.

Corresresbondes – vastaavaisuuksia

On luonto temppele, sen pylväät elävät,  
epäselviä sanoja joskus ne humisevat;  
käy ihminen symbolimetsissä, tarkkailevat  
ne häntä ja tuttavankatsein tervehtivät.

Kuin pitkät kaiut sekoittuvat loitotessansa  
pimeässä, syvässä ykseydessä, joka on  
laaja kuin yö ja kuin kirkkaus rannaton,  
niin äänet, värit, tuoksut vastaavat toisiansa.

On tuoksuja, raikkaita kuin iho lapsen on,  
kuin niittyjen vihreys, sävel oboen  
– on pilaantuneita, rikkaita, voitollisia,  
jotka leviävät kuin kaikkeus loputon,  
kuten ambra ja myski, suitsutus pihkojen,  
jotka laulaen huumaavat henkeä, aistimia.

(Baudelaire, suom Kaijärvi, 1993, 16)

## 5 Lopuksi

Lukuisat esimerkit todentavat muutamia asioita synestesian luonteesta. Ensinnäkin synestesia ja synesteettiset assosiaatiot ovat aina yksilöllisiä. (Cytowic & Eagleman 2009, 102.) Olemassa ei ole kahta synesteetikkoa, joiden synesteettiset aistimukset vastaisivat toisiaan. Synesteetikot voivat jopa voida fyysisesti pahoin toisten synesteetikkojen värikokemusten ”virheellisyyden” vuoksi (Sacks 2008, 215). Tämän vuoksi kaikenlaiset synesteettisen taidetyön sovellukset, joilla pyritään saamaan aikaan yleismaailmallisia vastaavuusperiaatteita, ovat tuomittuja epäonnistumaan. Esimerkkeiksi otan tästä fyysikko Isaac Newtonin, joka yritti luoda äänen ja värien välisen matemaattisen kaavion vuonna 1704. Kaavan pohjalta ilmeisimmin kehiteltiin ”clavecin oculaire”: soitin, joka soittaessa heijastaa värejä (Cytowic 2002, xxiii). Venäläinen synesteetikko, kuvataiteilija Wassily Kandinsky (1866–1944) puolestaan yritti kehittää vastaavuusperiaatteen värien ja Schoenbergin kaksitoistasäveljärjestelmän välille (Cytowic & Eagleman 2009, 101). Sovellukset voivat olla itsessään kiinnostavia, mutta ne eivät vastaa yleispätevästi todellisuutta, jonka pohjalta ne ovat kehitetyt.

Toisekseen synestesia on kehollinen tapahtuma. Erilaisissa taidetyön sovelluksissa on hyvä ottaa huomioon, että vaikka synestesia synnyttää metaforallisia aistimuksia, ei synestesia itsessään ole metaforallinen aistimus. Synestesia on kokemuksellinen tapahtuma, ja siten se poikkeaa ”sopimuksista”, joihin metafora kuuluu. Toisin sanoen synestesia ei perustu kuvitteluun vaan havaintoon (Van Campen 2008, 91).

Jotta synestesiaa taidetyön sovelluksissa voisi ymmärtää paremmin, onkin otettava huomioon sen yksilöllinen luonne. Synestesiaa on mahdollista käyttää ponnahduslautana erilaisten taidetekniikoiden kehittämiseksi, niin kauan kuin otetaan huomioon, että yleispäteviä malleja (kuten Kandinskyn tai Newtonin ”tietty väri vastaa aina tiettyä ääntä”) ei voida tehdä. Sen sijaan tapauskohtaisia, mielikuvitusta ruokkivia ja ennakkoluulottomia taiteen sovelluksia on mahdollista saada aikaiseksi käyttämällä hyväksi synesteetikkojen ainutlaatuisia kokemuksia. Hyvinä esimerkkeinä toimivat vaikkapa David Hockneyn maalaustekniikka, jossa ”puun paino” saadaan esiin käyttämällä metristä pensseliä, jolloin maalaus väistämättä syntyy isompia lihaksia käyttäen kuin pienellä pensselillä tehtäessä, ”painavammin”. Carol Steenin herkistyminen akupunktion sisäiselle tunteelle voisi olla hyvä taideterapian sovellutus, ja Messiaenin metsässä kuljes-

kelu ja linnunlaulun nuotintaminen taas täysin pätevä harjoite kelle tahansa musiik-  
kialalla toimivalle. Kyse on mielestäni ensisijaisesti siitä, mitä sellaista synestesiasta voi  
oppia, mikä lisää liikkumavaraa omassa työssä.

Tutkimusten valossa näyttäisi siltä, että suuri osa lapsista on synesteetikkoja, mutta sy-  
nesteettiset ominaisuudet häipyvät lasten kasvaessa aikuisiksi. (Cytowic & Eagleman  
2009, 11) Tuntuu siis mahdolliselta olettaa, että suurimmalla osalla ihmisistä on emo-  
tionaalinen, joskin unohdettu side synestesiaan. Käsittelen tätä unohdettua suhdetta  
tutkivan kirjoittamisen työssäni ”Synestesia ja kieli – kielen kehittymisen ja aistihavain-  
tojen muuttuvasta suhteesta” (liite 1), jossa pyrin mallintamaan, miten tuon unohdetun  
suhteen voisi tuoda muistin piiriin. Synestesian ei tarvitsisi olla vain harvojen etuoikeus  
tai taakka, vaan ominaisuus, jonka tutkimuksen avulla pystyttäisiin laajentamaan käsi-  
tystä ylipäättään siitä, mikä ihmiselle – meille kaikille – on mahdollista.

Synesteettisen taiteen vaikeus on toisinaan sen jaettavuus: koska synestesia on  
idiosynkraattinen ominaisuus, täytyy yksilöllistä impulssia (kuten äänen tuomaa väriais-  
timusta) usein kehitellä eteenpäin, jotta siitä tulee tunnistettavaa myös muille kuin sy-  
nesteetikolle itselleen. Venäläinen kirjailija ja perhostutkija – sekä synesteetikko – Vla-  
dimir Nabokov (1899–1977) on hyvä esimerkkitapaus synesteettisestä juonittelusta,  
sekä myös synesteettisen kokemuksen jakamisesta kauniilla tavalla. Kujeilusta esi-  
merkkinä toimii hänen romaaninsa ADA, joka nimi vaikuttaa ensi alkuun tavalliselta ni-  
meltä. Nabokoville kuitenkin kirjaimille oli omat värinsä: A merkitsi mustaa ja D keltaista  
(ADA on siis Nabokovin väriaakkosissa musta-keltainen-musta). Vitsi piilee perhostutki-  
muksessa, jota Nabokov harrasti. Värit vastaavat ritariperhosen värejä, ja näin ollen  
ADA:n voi ymmärtää eräänlaisena synesteetikon vitsinä tai jekkuna. (Cytowic & Eagle-  
man 2009, 173) Kauniisti ja tunnistettavasti Nabokov taas pukee kokemuksen syneste-  
siastaan runossaan, jonka hän kirjoitti 19-vuotiaana. Siinä voi nähdä häivähdyksen siitä  
samasta yhteyksien kauneudesta, jonka jo Baudelaire kirjoitti *Corresbondes*-runossaan  
viisikymmentä vuotta ennen Nabokovia. Erona kahdella kirjailijalla oli, että yhdellä  
heistä oli synestesia ja toisella ei, mutta molempia yhdisti samanlaisten maailmallisten  
yhteyksien synesteettinen kokemus.

Olen liittänyt alle Nabokovin runon. Koen sen osittain itselleni omakohtaiseksi ja sym-  
boliseksi tälle opinnäytetyölle. Runossa katsotaan maailmaa erityisen havainnon näkö-  
kulmasta, joka ikään kuin on piilossa suurimmalta osalta ihmisiä. Havainto on kaunis ja

kauneudessaan traaginen: sen voi kokea ainoastaan nuori Nabokov. Mitä hyötyä on kokea kauneutta, jota kukaan muu ei voi ymmärtää?

Olen Nabokovin kanssa eri mieltä synesteettisen kauneuden jakamisen mahdottomuudesta. Synesteettisiä tunteuksia on esimerkkien valossa mahdollista ymmärtää ja analysoida. Niistä on mahdollista vaikuttua ja niitä on mahdollista jakaa taiteen ja tieteen keinoin.

Olen ottanut viimeiseksi pyrkimykseni kääntää Nabokovin runon juurikin tuon erimielisyyden vuoksi. Minä ymmärrän Nabokovia ja hänen kokemustaan. Hän ei ole yksin. Haluan sanoa sen ääneen. Ja vaikka runon aihe piileekin kauneuden tragediassa, pyyhkii mielestäni itse runo tuon tragediallisuuden omalla kauneudellaan.

*A gift exists that is unclear to science. / One hears a sound but recollects a hue, / invisible the hands that touch your heartstrings. / Not music the reverberations that ensue within; they are of light. / Sounds that are colored, an enigmatic sonnet was addressed to you / that scintillate like an iridescent poem by Arthur Rimbaud, their land's conniving crony. / Besides that, there are colors that have sound. / On limpid, melancholy days in autumn upon the purple of a maple leaf / I seem to hear the tremulous and distant hollow re-echo of a horn. / The beauty fades, transformed to simple tunes / a crystal ringing in dahlia's fiery facets, I perceive, / on dry grass midst the cobwebs' motley weave. (Cytowic & Eagleman 2002, 176.)*

Harva tuntee lahjan erään. / Nähdä ääni, kuulla väri, / kuin poimut sydämen olisivat kosketetut käsin näkymättömin. / Eivät nuo nuotit musiikin soi kuin nuotit valon. / Äänten värien mystiset sonetit, ne ovat ystäviä töistä. / Välkkeessä Rimbaudin runon, ne jotain juonittelevat. / Eikä sekään riitä: / osaavathan värit myös laulaa. / Kaukaa kuuluu valittava kaiku violetin kuin yksinäisen puhaltimen, / ja laskostuvat surun nuotit / kristallilehtien huomaa / alle lukinseitin harson, ruohikon kätköön.

## Lähteet

Baudelaire, Charles. 1993. Pahan kukkia. Suom. Yrjö Kaijärvi. Helsinki: Otava.

Campen, Cretien van. 2008. The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science. Cambridge, MA: MIT Press.

Cytowic, Richard E. 2002. Synesthesia: A Union of the Senses (2nd Edition). Cambridge, MA: MIT Press.

Cytowic, Richard E., and Eagleman, David M. 2009. Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia. Cambridge, MA: MIT Press.

Konttori-Gustafsson, Annikka. 2001. Soiva sateenkaari: matka Olivier Messiaenin väri-maailmaan. Lisensiaatintutkinnon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Sacks, Oliver. 2009. Musikofilia: tarinoita musiikista ja aivoista. Suom. Seija Kerttula. Espoo: Absurdia.

Sibelius-Akatemia. Säveltäjäesittely Olivier Messiaenista. <[http://www2.siba.fi/historia/1900/gallia\\_artikkelit/messiaen\\_gal.html](http://www2.siba.fi/historia/1900/gallia_artikkelit/messiaen_gal.html)> (luettu 5.4.2015)

## Julkaisemattomat lähteet

Aalto, Terho. 2014. Julkiset kuolemat eli niin minusta tuli pulu. Käsikirjoitus. Tekijän hallussa.

Aalto, Terho. 2013a helmikuu-kesäkuu. Työpäiväkirja. Tekijän hallussa.

Aalto, Terho. 2013b kesäkuu-elokuu. Työpäiväkirja. Tekijän hallussa.

## Kuvalähteet

Kuvio 1. Steen, Carol a. "Red Streak". <<http://www.epistemocritique.org/spip.php?article296&lang=fr>> (luettu 29.4.2015)

Kuvio 2. Steen, Carol b. "Cyto". <<http://www.dana.org/Cerebrum/Default.aspx?id=39297>> (luettu 29.4.2015)

Kuvio 3. Hockney, David a. "L'Enfant et les Sortilèges -lavastus". <<http://honolulumuseum.org/art/exhibitions/13197>> (luettu 3.4.2015)

Kuvio 4. Hockney, David b. "Pearblossom Highway". <<http://www.thecry.com/art/painting/hockpaint.html>> (luettu 3.4.2015)

Kuvio 5. Hockney, David c. "Winter Timber". <[http://www.hockneypictures.com/exhibitions/pace09/pace09\\_11.php](http://www.hockneypictures.com/exhibitions/pace09/pace09_11.php)> (luettu 3.4.2015)

Kuvio 6. Aalto, Terho a. Syntynyt synesteettinen kuvataidevedos. Tekijän hallussa.

Kuvio 7. Aalto, Terho b. "Elefanti". Tekijän hallussa.

Kuvio 8. Aalto, Terho c. "Vulcano". Tekijän hallussa.

Kuvio 9. Aalto, Terho d. Nimetön luonnos. Tekijän hallussa.

Opinnäytteessä lisäksi mainittu Carol Steenin maalaus

Steen, Carol. "Michael at Wolf Howl Pond". Kirjan kuvitusta teoksesta "Wednesday is Indigo blue: Discovering the Brain of Synesthesia", Cytowic, Eagleman, 2009.

## **Synestesia ja kieli - kielen kehittymisen ja aistihavaintojen muuttuvasta suhteesta**

### **Johdanto**

Tässä tutkivan kirjoittamisen työssä tarkastelen kielen kehittymistä synestesian näkökulmasta. Synestesia tarkoittaa yhdistyneitä aistikokemuksia, jossa yksi tai useampi aisti sekoittuu toisiinsa.

Muuttiko kielen kehittyminen ihmisen aisteja? Tutkimustiedon valossa lähtökohdakseni on muodostunut, että jokainen ihminen on syntyjään synesteetikko ja että kielen kehittyminen on pirstonut aistihavainnot viiteen osaan. Tämä on etäännyttänyt ihmisen kokonaisvaltaisesta potentiaalistaan havainnoida maailmaa: omista synesteettisistä ominaisuuksistaan, jotka olivat olemassa ennen kielen kehittymistä.

Pyrkimykseni tässä tutkivan kirjoittamisen työssä on sulkea kielen kehityksestä alkanut ympyrä: kielen mahdollisuudesta herättää kadonneet aistit evoluution horroksesta. Käsittelen tutkimustiedon valossa synestesiaa, metaforaa ja kielellisiä sovelluksia, jotka mahdollisesti auttaisivat pyrkimykseni saavuttamisessa.

Pohjaan tutkimukseni synestesiaturkijoiden Richard Cytowicin ja David Eaglemanin kirjaan *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*, sekä hollantilaisen tutkija Cretien van Campenin *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science* -teokseen.

### **Kielen synty - prologi**

Kuvittele tilanne, että olet muinainen aboriginaali ja näet emun: maailman toiseksi suurimman linnun.

Näky hivelee jostain syystä aistejasi. Tunnet linnun potentiaalin: sen energian suhteessa sinuun, sen kyvyn juosta 50 km/h pienestäkin väärästä liikkeestäsi. Aurinko laskee. Olette hetken samassa valossa kylpeviä olentoja Australian erämaassa 60 000 vuotta sitten. Jossakin karvaisen rintakehäsi alla kirvelee tunne kauneudesta.

Kotiluolalla sinua odottaa luolamiesperheesi ja luolamiesystäväsi. Suustasi pääsee *hör-röhrörhö*, eikä kukaan ymmärrä, että sinä et tervehdi vaan puhut: puhut kohtaamises-tasi emun kanssa.

Pettymyksen tunne on suuri. Kaivellessasi ryhmysauvaasi esiin, mieleesi juolahtaa – kuin ihmeen kaupalla – että ehkä *hör-röhrörhö* ei olekaan oikea ilmaus maailman toisiksi suurimmalle linnulle, vaan kenties: *duk dukduk, rrru dukduk* (sen mukaan miten naaraspuoliset emut äännelevät). Mieleesi juolahtaa myös, että voisit yrittää matkia emun tapaa liikkua saadaksesi asiasi perille. Lisää elementtejä showhun maalaamalla kasvosi valkoisiksi ja liimaamalla höyheniä nahkaasi. ”Tältä se tuntui”, ajattelet, kun menet esittämään asiasi uudelleen. Pian kaikki tietävät, että *duk dukduk, rrru dukduk* tarkoittaa emua, tai ainakin kaikki osaavat liittää sanat höyhenpukuiseen sinuun.

Mitä oikeastaan tunsit kohdatessasi emun? Epäilyksettä *näit* sen. Varmaa on myös, että *kuulit* sen äännelevän *duk dukduk, rrru dukduk*. Ehkä *haistoit* ilman samalla *maistaen* kuuman pölyn. *Tunsit* laskevan auringon lämmön ihollasi. Mutta oli vielä jotain muutakin.

Tähän kohtaan tulee aikahyppy.

59,9 tuhatta vuotta myöhemmin Ranskassa syntyy filosofi Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), joka tulee väittämään kaikkien ihmisten olevan alun perin synesteetikkoja, mutta joiden synesteettiset kyvyt katoavat kielen kehittymisen myötä. Kun sinä yritit kuvailla emua sanomalla *duk duk*, ei kokemuksesi emusta voinut siirtyä sanojen myötä kuin osittain luolamiesystävillesi. Kokemuksen puuttuva osa kielellistyi metaforaksi. Kieli jatkoi kuitenkin kehittymistään siitä huolimatta, mitä koit 60 000 vuotta sitten. Ihmiskunta unohti järjestämäsi shown. Se unohti sinut ja emun. Se unohti, mitä oikeastaan tunsit sillä hetkellä kun sinä ja emu kohtasitte. Se unohti synestesian, hetken, jossa kaikki oli *yhtä*.

Mutta se unohti sen vain hetkeksi.

### **Aistit jakaantuvat**

Useimmat lapset ovat synesteetikkoja, joidenkin tutkimusten mukaan jopa kolmannes kaikista lapsista, mutta suurin osa heistä näyttäisi menettävän synesteettiset kykynsä aikuiseksi kasvaessaan (Cytowic & Eagleman 2009, 172). Lasten synestesiaa todentaa myös tutkimus vuodelta 1883, jona psykologi Stanley Hall todensi, että kaksikymmentäyksi lasta viidestäkymmenestäkolmesta kuvaili instrumenttien ääniä värillisinä (Cytowic & Eagleman 2009, 11). Syitä sille, miksi aikuiset menettävät synesteettiset kykynsä, ei tiedetä varmaksi. Richard Cytowic ja David Eagleman esittävät mahdolliseksi selitykseksi, että "synestesia saattaa olla liian yleinen, epätarkka ja joustamaton ajattelun tapa verrattuna kielelliseen ajatteluun ja kielellisen ajattelun mahdollistamaan todellisuuteen" (Cytowic, Eagleman 2009, 172). Pidän tätä mahdollisena. Tieto ei ole siirrettävissä kaikille ilman yhteistä merkityskoodistoa. Muutos yksilöllisestä ajattelusta jaettavaan ajatteluun tunnetaan psykologiassa muutoksena "ikonisesta" ajattelusta "symboliseen" (Cytowic, Eagleman 2009, 172).

Väite, että kielen kehittyminen vie aikuisilta näiden synesteettiset kyvyt, saa tukea myös ranskalaiselta filosofilta Maurice Merleau Pontylta (1908–1961). Merleau-Ponty olettaa, että ihmisen esitietoisessa ajattelussa kaikki aistit ovat yhtä. (Campen 2008, 98). Hän väitteensä on saanut innoituksen saksalaisesta Gestalt-havaintoteoriasta, jossa kokonaishavainto ohittaa havainnon yksityiskohdat. Merleau-Ponty väittää, että ihminen on ollut alun perin synesteetikko, jonka aistit ovat olleet yhtä, mutta kielen kehitys on merkityksellistänyt aistihavainnot viiteen (näkö, haju, maku, tunto, kuulo), ja sitten muuttanut ajatteluamme siitä, että aisteja todellakin olisi vain viisi. (Campen 2008, 98.) Kielellisen erikoistumisen kääntöpuolena on siis ollut vieraantumisen kokonaisvaltaisesta aistikokemuksesta. Miten kielellisesti voisikaan kertoa jostakin sellaisesta tunteesta, jolle ei ole sanoja, varsinkaan, jos itse kokemus on häipynyt kielellistämisen myötä?

### **Metafora**

Metafora on osoitus kielellisestä sillanrakentamisesta "ikonisen" ja "symbolisen" ajattelun välillä. Ilman metaforan suomia ja yleisesti hyväksytyjä vapauksia, ei ihmisellä olisi mahdollisuutta ymmärtää abstraktioita. Metafora on mielestäni kaunis osoitus kielen kehittymisen hyvistä puolista. "Abstraktioiden" ymmärtäminen lähentää meitä niihin puoliin itsessämme, joita olemme unohtaneet kielen erittelevän luonteen vuoksi.

Miten metafora sitten rakentuu? Cytowic ja Eagleman väittävät, että kielen on täytynyt kehittyä seuraavan kaavan mukaan:

havainto -> synestesia -> metafora -> kieli

He pohjaavat väitteensä tutkimukseen, jossa eri kieltä puhuville ihmisille on näytetty kahta kuvaa, joista toinen muistuttaa piikikkästä rikkoutunutta lasia, toinen pehmeämpi-  
muotoista, amebamaista läiskää. Tutkittavien on tullut antaa toiselle kuvista nimi "kiki" ja toiselle "bouba". 98 % vastaajista antoi piikikkäälle kuvalle nimen "kiki", koska se saa kielen liikkumaan kitalakea vasten terävästi. Vastaavasti "bouba" on sanana ja motorisesti muodostettuna pyöreämpi, amebamaisen kuvan muotoinen. (Cytowic, Eagleman 2009, 165.) Olisi siis luontevaa olettaa, että kielen syntyhistoria johtaa ilmiöön, jossa havainto on yritetty kääntää havaintoa vastaavan tunteen mukaiseksi äännähdykseksi.

Väitteessä on perää ainakin omien kokemusteni valossa. Olen huomannut ilmiön tapahtuvan keskustellessani sellaiselle henkilölle, jonka kanssa en jaa samaa kieltä. Yrittäessäni selittää jonkin asian olevan vaikkapa iso, olen käyttänyt kuvailevia suuria äännähdyksiä, laajoja eleitä ja ekspressiivisiä ilmeitä. Vastaanottaja on ymmärtänyt metaforan tasolla äänekkään, suurieleisen ja voimakasilmäisen tarkoittavan jotakin isoa, koska molempien kulttuureissa jokin iso voisi käyttäytyä siten. Tilanteessa, jossa emme ole jakaneet samaa sanaa "iso", ymmärrämme molemmat metaforan kautta, mistä puhutaan. Palaamme toisin sanoen sille ihmisen esikielelliselle asteelle, jossa kommunikointikin on syntynyt. Sille tasolle, jossa "kiki" tarkoittaa enemmän jotakin terävää kuin pehmeää, ja "iso" enemmän jotain änekästä kuin hiljaista.

Vaikka metafora pohjaa synestesiaan, ei synestesiaa itsessään voi kutsua metaforaksi. Synestesia kun ei ole kielellinen vaan kokemuksellinen tapahtuma, ja siten poikkeaa

kielen ”sopimuksista”, joihin metafora kuuluu. Toisin sanoen synestesia ei perustu kuvitteluun vaan havaintoon (Van Campen 2008, 91).

Hollantilainen tutkija Cretien van Campen näkee mahdollisen linkin metaforan ja synestesian välillä, jota hän kutsuu ”synesteettiseksi metaforaksi” (Campen 2008, 91). Yksi esimerkki synesteettisestä metaforasta voisi suomen kielessä olla ”kirkuvan punainen”. ”Kirkuvan punainen” synnyttää kaikille, synesteetikoille ja ei-synesteetikoille, mielikuvan tietystä punaisesta, mutta erona näiden kahden ihmisen välillä on, että ainoastaan synesteetikko voi kuulla kirkumista tiettyä punaista väriä ajatellessaan. Campen olettaa, että synesteettiset metaforat ovat yhtä lailla ymmärrettävissä ei-synesteetikolle kuin ne ovat havaittavissa synesteetikolle (Van Campen 2008, 91). Synesteettiset metaforat todentavat mielestäni osaltaan Cytowicin ja Eaglemanin olettamusta kielen kehittymisen kaavasta, jossa havainto on synnyttänyt synesteettisen aistimuksen, joka on synnyttänyt kielellisen metaforan.

### **Kielelliset sovellukset**

Metafora on siis jotenkin aina vajaa. Kieli kun ei pysty kuin mallintamaan havainnon, havainnon itsessään ollessa kykenemätön siirrettävyyteen. Osa ”ikonisesta” katoaa väistämättä sitä yrittäessä muuntaa ”symboliseksi”. Se ei ole kuitenkaan estänyt maailmanhistorian kirjailijoita yrittämästä kielellistä ”aitoa kokemusta”.

Van Campen ottaa esimerkikseen kirjassaan *The hidden sense* hollantilaisen runokollektiivin *De Vijftigers*:in (olen suomentanut sen ”joukoksi viidenkymmenen”), jotka ”opiskelivat tunteita kuin ne olisivat olleet ihmisanatomiaa” (Van Campen 2008, 96). Joukko viidenkymmenen pyrki kuvaamaan kokonaisvaltaista kehollista kokemusta, jossa aistit sekoittuvat toisiinsa. Ryhmän runoilijoiden runoissa voidaan kuulla auringonvalo tai tuntea sateen ääni. Van Campen lainaa kielitieteilijä Hugo Bremsiä, jonka laskelmien mukaan Joukko viidenkymmenen tuotannossa on eniten synesteettisiä metaforia suhteessa kaikkiin muihin runoilijoihin kirjallisuushistoriassa: ”yksikään Joukko viidenkymmenen jäsen ei kieltänyt synestesiaa alkuperäisen ihmisen ja maailman välisen suhteen uudelleenluojana” (Van Campen 2008, 96 & 98). Van Campen ottaa esimerkikseen tästä yhden Joukko viidenkymmenen runoilijoiden, Simon Vinkenoogin, runoista. Olen kääntänyt runon *Braille* (Sokeainkirjoitus) englannista suomeksi:

Koskaan ei kukaan tule oppimaan ruohon vihreyttä vain katsoen; sen rehevyyttä, vehreyttä, sen vihreyttä uhkuvaa intohimoa elämästä kohtaan, pitäisikin tuntea ruohon vihreys sormin, niin kokonaisvaltaisesti tuntien että sormet muuttuvat siksi. (Van Campen 2008, 98.)

Joukko viidenkymmenen runot saavat itsessäni aikaan kummaa lähentymistä itseni luo. Koen heidän käyttämiensä metaforien olevan havainnon ja kielellisen ilmaisun väli- maastossa, niiden välillä pallotellen. *Braillessa* vihreys on näköhavainnon lisäksi tuntoaistimus. Kun vihreys muuttuu tuntoaistimukseksi, koen runoilijan pystyneen asettamaan ruohon ja sen vihreyden asemaan, jolloin näiden kahden on ollut mahdollista yhdistyä kielen tasolla toisiinsa.

### **Yhteenveto**

Miten havainnosta voi puhua kielellisesti? Oletukseni tälle tutkivan kirjoittamisen työlle oli, että koska ihminen on kadottanut yhteyden synesteettiseen itseensä kielen vuoksi (Merleau-Pontyn mukaan), voisi kieli myös johdattaa meidät alkukantaisten havaintojemme luo, jotka suurin osa ihmisistä on menettänyt lapsuusvuosinaan. Kyse on siis oman potentiaalinsa muistamisesta tai sen tiedostamisesta. Koen kielen olevan mahdollinen tie alkuperäisten kokemustemme porteille, joilta kielen evoluutio on meidät aikanaan pois ohjannut. Sanonta ”sillä se lähtee millä on tullutkin”, tuntuu aivan pätevältä. Kysymys onkin: millainen kieli vie meidät niiden havaintojen luo, jotka ovat ikään kuin piilossa meiltä itseltämme?

Omasta mielestäni runous on lähimpänä niitä kielellisiä sovelluksia, jotka sulkevat vuosikymmentuhansien välillä syntyneitä aukkoja kokemuksen ja kielen välillä. Runoudessa usein kuvataan niitä tuntemuksia, joille ei välttämättä ole nimiä. Runouden etuun suhteessa muihin kielellisiin sovelluksiin lasken myös sen muodon, jossa ei ole välttämättömästi tukeutua tarkkoihin kielipillisiin sääntöihin, jolloin mahdollisuudet reflektoida moninaisempia tunteita kuin muussa kaunokirjallisuudessa tulevat esiin. Sisältö ja muoto toisin sanoen runoudessa vastaavat sitä puolta ihmisestä, joka on arvaamatto-

masti kokonainen, eikä elä viiden aistin todellisuudessa. Soveltaakseni aiemmin esiteltyä kielen syntymisen kaavaa, sijoittuu runous olemukseltaan synesthesian ja metaforan väliin.

havainto -> synestesia -> runous -> metafora -> kieli

Perustelen kaavaa omilla kokemuksillani sekä puhtaalla järkeilyllä. Kun teen aistihavainnon, sanotaan vaikka että joku koskettaa minua, muuttuu kosketus sisälläni ensin väriksi ja kahdeksi lokaatioksi: fyysiseksi ja tunnelokaatioksi. Väitän, että kielen evoluutio on johtanut siihen, että noissa tunnelokaatioissa on myös sanallisia sisältöjä, toisin sanoen että kosketuksen tunteesta syntyvällä metaforalla on myös kielellisiä ominaisuuksia. Metafora ei ole enää pelkästään motorisen vastaavaisuuden ilmiö ("kiki" on terävä koska se saa kielen liikkumaan terävästi kitalakea vasten), vaan se saa alkunsa tunteista, joille ajattelussamme on jo sanoja. Syntyvä kieli jollain tapaa siis viittaa itse itseensä eli on oma allegoriansa. Ironista on, miten paljon tämä kehityskulku muistuttaa runoutta: jos kieli ei olisi kehittynyt, emme välttämättä olisi erkaantuneet omasta itsestämme, mutta silloin kehittymättä olisi jäänyt myös runous, jolla on mahdollisuus viedä meidät takaisin niiden kokemusten äärelle, joista kieli meidät alkujaan erotti.

## Lopuksi

Esityksestäsi tuli suurmenestys. Kaikki luolamiehet tietävät nyt, että *duk dukduk, rrru dukduk* tarkoittaa emua. Aina sinä ja ystäväsi näette emun, sanotte merkitsevät sanat ääneen naureskellen. Kaikki on selvää.

Jostain syystä jokin kuitenkin kalvaa sinua. Ikään kuin aavistaisit jotain, et tiedä mitä, mutta kuin jotain sellaista olisi tapahtunut, mikä ei enää ole sinun käsissäsi. Katsot luolamiesystäviäsi, näet heidät kuin sumun läpi. He nauravat keksimällesi sanalle, ja käyttävät sitä innokkaasti.

Ei kestä kauaa kun tajuatte, että ainoastaan naaraspuolinen emu äänтелеe *duk dukduk, rrru dukduk*.

Huomaatte tarvitsevanne lisää sanoja.

## **Lähteet**

Campen, Cretien van. 2008. *The hidden sense: synesthesia in art and science*. Cambridge, MA: MIT Press.

Cytowic, Richard E., and Eagleman, David M. 2009. *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Cambridge, MA: MIT Press.



