

Descartes avasi kerran sulkeakseen sen saman tien. Tieteemme ja filosofiamme ovat uskollisia ja uskottomia kartesiolaisuuden jatkeita, kaksi paloitellusta kartesiolaisuudesta syntynyttä hirviötä.

Näin filosofiallemme jää tehtäväksi vain tutkia olevaa maailmaa. Meissä yhdistyy sielu ja ruumis, joten niissä täytyy olla ajatuksia. Tätä asemaa tai tilannetta koskevaan tietoon perustuu se, mitä Descartes sanoo ruumiin ja sielun yhteydestä, ruumiin läsnäolosta "sielua vastaan" ja ympäröivän maailman läsnäolosta meidän käsiemme "ulottuvilla". Descartesin mukaan näkeminen ja koskettaminen on annettu ruumiin huostaan, joka ei enää ole niiden pelkkä välikappale. Meidän elimemme eivät ole välikappaleita, päinvastoin, meidän välikappaleistamme on tullut toisiinsa suhteessa olevia elimiä. Tila ei enää ole se, josta *Diopritiquessa* puhutaan, objektien välisten suhteiden verkosto, sellainen jona joku minun näkemistäni todistava kolmas osapuoli voisi sen nähdä, tai ylhäältä tarkasteltu geometrin konstruoima tila, vaan tila joka hahmottuu minusta tilan nollapisteenä tai nolla-asteena. Minä en näe sitä sen ulkopuolisen pinnan mukaan, minä elän sen sisäpuolitse, minä olen upoksissa sen sisällä. Maailma on ympärilläni, ei edessäni. Valon on keksitty taas vaikuttavan etäisyyden päästä pelkän välittömän kosketuksen sijasta, toisin sanoen se käsitetään sellaisena kuin sen käsittäisi joku näkökyvytön. Näkemiselle on palautettu kaikki sen kyvyt tuoda esiin, näyttää enemmän kuin pelkkä itsensä. Ja koska meille on väitetty, että ripaus mustetta riittää saamaan meidät näkemään

metsiä ja myrskyjä, niin näkemiseen täytyy sisältyä mielikuvitusta. Sen transsendentaalisuus ei enää perustu lukevaan mieleen, joka selvittää mitä aivoihin saapuvat aineellisen valon sysäykset merkitsevät, minkä se tekisi aivan yhtä hyvin vaikkei se koskaan olisi ollut osa ruumistamme. Enää ei kuulu puhua tilasta ja valosta, vaan pitää antaa olemassa olevan tilan ja valon puhua. Ratkaisematon kysymys, sillä näkö jolle kysymys kohdistuu, on itsessään kysymys. On aloitettava alusta kaikki ne tutkimukset, jotka uskottiin jo kertaalleen saadun päätökseen. Mitä on syvyys? Mitä on valo? Mitä ne ovat, ei sille hengelle joka irtaantuu ruumiista, vaan sille jonka Descartes sanoi olevan kaikkialla – eikä loppujen lopuksi pelkästään hengelle, vaan myös niille itselleen, koska ne lävistävät ja ympäröivät meidät?

Toisin sanoen tämä filosofia jota ei vielä ole kirjoitettu on samaa filosofiaa joka ohjaa taidemaalarin toimintaa, ei suinkaan silloin kun hän ilmaisee mielipiteitään maailmasta, vaan sinä hetkenä kun hänen katseensa muuttuu eleeksi, sinä hetkenä kun hänen näkönsä muuttuu eleeksi, sinä hetkenä kun hän "ajattelee maalaamalla", kuten Cézanne sanoi.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> B. Dorival, *Paul Cézanne*, éd. P. Tisné, Paris 1948: "Cézanne par ses lettres et témoins", s. 103 ja seur. s.

Taiteen pyrkimykset irtaantua illusionismista ja ottaa haltuunsa omat ulottuvuutensa ovat koko sen modernistisen historian ajan olleet merkitykseltään metafysisiä. Tätä ei ole mitään syytä ryhtyä todistamaan. Ei siksi, että historiankirjoituksen objektiivisuus on rajoitettua, tai siksi että tulkintoja on välttämättä lukuisia, mikä estää yhdistämästä jonkin filosofisen idean yksiselitteisesti johonkin tiettyyn tapahtumaan, vaan siksi että tässä ei tarkoiteta metafysiikalla jotakin irrallisten ideoiden joukkoa, jolle pitäisi löytää empiriasta johdettavia induktiivisia perusteita. Satunnaisuuteen itseensä sisältyvä tapahtumien rakenne, tapahtumien kululle ominainen piirre, joka ei suinkaan ole esteenä sille että tapahtuman voi tulkita usealla tavalla,

vaan on pikemminkin sen monitulkinnaisuuden syvällinen syy. Sen johdosta satunnaisuus on historiallisen elämän pysyvä teema, mistä syystä sillä on myös oikeus filosofiseen asemaan. Tietyissä mielessä kaikki mitä on voitu sanoa ja tullaan sanomaan Ranskan vallankumouksesta on aina ollut ja on tästä hetkestä lähtien osa sitä, osa sitä aaltoa, joka on noussut sirpalemaisten tosiasioiden pohjalta, aallonharjana tulevaisuus ja vaahtona harjalla menneisyys. Siitä tehdään uusia kuvauksia aina kun pyritään näkemään paremmin sen kehitysprosessi. Mitä taas taideteosten ja varsinkin merkkiteosten historiaan tulee, niin niihin jälkeensä liitetyt merkitykset ovat syntyneet teoksista itsestään. Teos itse on avannut sen kentän josta se ilmestyy toisessa valossa, teos muuttaa muotoaan ja tulee omaksi jatkeekseen. Loputtomat uudelleentulkinnat, joita siitä voidaan *perustellusti* esittää, muuttavat sitä vain omassa itsessään. Jos historioitsija tavoittaa teoksen ilmeisen sisällön alta muita merkityskerroksia, niin tuo merkitysverkosto, joka varusti teoksen pitkää tulevaisuuttaan varten, tuo aktiivinen tapa-olla olemassa, tuo teoksessa paljastuva mahdollisuus, tuo siihen sisältyvä monogrammi, kaikki tuo muodostaa filosofisen pohdiskelun perustan. Mutta tällainen pohdiskelu edellyttää syvällistä historian tuntemusta. Sellainen pohdiskelu ei tässä ole mahdollista, ei pätevyden eikä tilankaan puolesta. Koska teosten voima tai niiden kyky synnyttää uusia tulkintoja ylittää kaikki empiiriset kausaali- ja seuraussuhteet, niin ei toisaalta ole aivan perusteetonta sekään, että joku maallikko antaa puheenvuoron taulun tai kirjan

hänessä herättämille muistikuville ja kertoo, miten maalaustaide vaikuttaa hänen ajatuksiinsa ja taltioi hänen mieleensä vaikutelman siitä syvällisestä ristiriitaisuudesta, mutaatiosta ihmisen ja Olevan välillä, joka ilmenee kun hän yrittää tarkastella klassisen ajattelutavan mukaista maailmaa moderniin maalaustaiteeseen sisältyvien tutkimusten valossa. Tuloksena on eräänlaista kontaktin kautta kehitettyä historiaa, joka ei ehkä yllä yhden ihmisen rajoja etäämmäksi, olkoonkin että se kokonaisuudessaan perustuu kanssakäymiseen muiden ihmisten kanssa.

“Minun mielestäni Cézanne etsi koko elämänsä ajan syvyyttä”, Giacometti sanoi.<sup>1</sup> Robert Delaunay puolestaan oli sitä mieltä, että “syvyys on uusi inspiraation lähde”.<sup>2</sup> Neljä vuosisataa renessanssin ja kolme vuosisataa Descartesin jälkeen syvyys on yhä uutuus, ja se edellyttää että sitä etsitään, ei “kerran eläissään”, vaan koko elämän ajan. Kysymys ei voi olla välimatkasta, sillä siihen ei sisälly mitään arvoituksellisuutta, kuten esimerkiksi silloin kun näen lentokoneen lentävän etu- ja taka-alalla olevien puiden välissä. Myöskään ei voi olla kysymys objektien kätkemisestä toistensa taakse, kuten perspektiivipiirustuksessa niin taitavasti tehdään. Tällaiset näkymät ovat täysin selkeitä eivätkä herätä kysymyksiä. Arvoitukselliseksi asian tekee niiden välinen yhteys, se mikä on niiden välissä – eli se että näen kaiken omalla paikallaan juuri siitä syystä, että objektit peittävät toisensa näkyvistä, ja se

<sup>1</sup> Charbonnier, main. teos, s. 176

<sup>2</sup> Delaunay, main. teos, s. 109

että ne kilpailevat paikasta katseeni edessä juuri siitä syystä, että jokainen on omalla paikallaan. Toisin sanoen arvoituksellista on niiden ulkoisuus, jonka voi tuntea niiden pinnan perusteella, ja niiden riippuvuus toisistaan niiden täydestä autonomiasta huolimatta. Kun syvyys käsitetään näin, siitä ei voi enää puhua “kolmantena ulottuvuutena”. Ensinnäkin, jos se olisi ulottuvuus, se olisi pikemminkin ensimmäinen: muotoja ja täsmällisiä tasoja on vain siinä tapauksessa, että määritellään millä etäisyydellä minusta niiden eri osat ovat. Mutta ensimmäinen ulottuvuus, joka sisältää muut ulottuvuudet, ei voi olla ulottuvuus, ei ainakaan sanan tavanomaisessa mielessä, joka tarkoittaa *tiettyä suhdetta* jonka perusteella arvioidaan mittoja. Näin käsitettynä syvyys on pikemminkin kokemus, jossa ulottuvuudet voivat vaihtaa paikkaa, kokemus globaalista “paikkakunnasta”, missä kaikki on yhtäaikaan, jonka korkeus, leveys ja etäisyys ovat abstrakteja asioita. Se on kokemus tilavuudesta, jonka voi ilmaista yhdellä sanalla sanomalla että jokin on siinä. Cézannen hakema syvyys on Olevan äkillinen räjähdys, joka löytyy kaikista tilan olomuodoista, muoto mukaan lukien. Cézanne tietää jo sen, minkä kubistit tulevat sanomaan vähän myöhemmin: ulkoinen muoto, ulkopuoli, on toissijainen, johdettu, eikä ole vaikuttavana tekijänä objektin saadessa muotonsa. Tällaisen tilan kuori tulee särkeä, ruukku pitää rikkoa, ja maalata sen sijaan – mitä? Kuutiota, lieriöitä ja kartioita, kuten hän kerran sanoi? Puhtaita muotoja, joilla on sisäisen rakenteen lainalaisuuden perustuva lujuus, ja jotka paljastuvat jälkien tai objektin

halkileikkausten alta kuin kasvot kaislojen seasta? Se merkitsisi kuitenkin Olevan lujuuden ja sen monimuotoisuuden erottamista toisistaan. Cézanne oli jo tehnyt tällaisia kokeiluja uransa keskivaiheilla. Hän pyrki tarkastelemaan kappaleita ja tilaa sellaisinaan ja totesi, että tilassa, joka on eräänlainen kappaleille liian suuri laatikko tai säiliö, kappaleet alkavat tönä värejä toisiaan vastaan ja muuttaa ominaisuuksiaan liikkuvuudessaan.<sup>1</sup> Siispä tulee etsiä yhtäaikaan sekä tilaa että sen sisältöä. Ongelma paljastuu laajemmaksi, sillä se ei enää rajoitu pelkästään etäisyyteen, viivaan ja muotoon, vaan liittyy myös väriin.

Tila on "paikka jossa aivomme ja maailmankaikkeus yhtyvät" Cézanne sanoo omaleimaisella Olevaa työstävän käsityöläisen kielellään, jota Klee niin mielellään siteeraa.<sup>2</sup> On särjettävä muotojen näytös, jotta tilan voi tuoda esiin. Ei siis ole kysymys väreistä, "luonnonvärien silmänlumeesta,"<sup>3</sup> on kysymys värien ulottuvuudesta, siitä joka luo itsestään samanlaisuuksia ja erilaisuuksia itselleen, tekstuurin, materiaalisuuden, jonkin mikä on jotakin... Mitään näkyvän reseptiä ei kuitenkaan ole olemassa, väri yksinään ei ole sellainen eikä sen enempää tilakaan. Paluulla väriin on se ansio, että se vie hieman lähemmäksi "asioiden ydintä",<sup>4</sup> joka kuitenkin pysyy värillisen ulkokuoren niin kuin tilankin ulkokuoren tuolla

<sup>1</sup> F. Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Wien 1938

<sup>2</sup> W. Grohman, *Paul Klee*, Paris 1954, s. 141

<sup>3</sup> R. Delaunay, main. teos, s. 118

<sup>4</sup> Ks. P. Klee, *Päiväkirja*

puolen. *Vallierin muotokuva* tekee värien keskellä tilaa valkoisille sävyille, joiden tehtävänä on muokata ja leikata jotakin yleisempää oliota kuin keltaista, vihreätä tai sinistä väriä. Cézannen viimeisten vuosien akvarelleissa tila, jonka uskottiin olevan ilmiselvyys itsessään ja josta kaikkein viimeiseksi esitetään kysymys: missä?, säteilee tasojen ympärillä, jotka eivät ole missään kiinteässä paikassa johtuen "läpinäkyvien pintojen päällekkäisyydestä" ja "väritasojen kelluvasta, peittävästä, etenevästä ja vetäytyvästä liikkeestä".<sup>1</sup>

Kuten voidaan havaita, kysymys ei enää ole siitä, että taulun kahteen ulottuvuuteen lisättäisiin kolmas, eikä siitä että saadaan aikaan illuusio tai kohteeton havainto, joka täydellisimmässä muodossaan olisi mahdollisimman lähellä empiiristä näköhavaintoa. Kuvallinen syvyys, samoin kuin maalattu korkeus ja leveys tulevat jostakin tuntemattomasta asettuakseen ja juurtuakseen kuvapintaan. Maalarin katse ei kohdistu enää *ulkopuoliseen*, se ei enää ole pelkkä "fysis-optinen" suhde maailmaan.<sup>2</sup> Maailma ei enää ilmesty hänen eteensä kuvaamisen kautta: pikemminkin maalari syntyy maailmassa ikään kuin tiivistymällä ja tullen itseensä näkyvästä. Taululla ei loppujen lopuksi ole mitään yhteyttä empiirisiin asioihin, paitsi sillä edellytyksellä, että se on ensiksi itsensä kuvaava, "autofiguratiivinen". Se on esitys jostakin vain sillä edellytyksellä, että se on ensin "esitys ei-mistään",<sup>3</sup> "puhkaistessaan

<sup>1</sup> G. Schmidt, *Les Aquarelles de Cézanne*, s. 21

<sup>2</sup> P. Klee, main. teos

<sup>3</sup> Ch. P. Bru, *Esthétique de l'abstraction*, Paris 1959

asioiden pintanahan<sup>1</sup> ja osoittaakseen miten olioista tulee olioita ja maailmasta maailma. Apollinaire sanoi, että runossa on lauseita, jotka vaikuttavat niin kuin niitä ei olisi *luotu*, vaan jotka ovat itse antaneet itselleen *muodon*. Henri Michaux puolestaan sanoi, että joskus Kleen värit vaikuttavat syntyvän hitaasti kankaalla, nousten jostakin alkusyvydestä, "hengitettyinä ulos oikeaan paikkaan."<sup>2</sup> Taide ei ole konstruointia, keinotekoisia rakennetta, työ-  
maalaus  
~  
teliästä suhdetta ulkopuoliseen tilaan ja maailmaan. Se on todellakin sitä "artikuloitumatonta huutoa", josta Hermes Trismegistus puhuu, "joka on kuin valon ääni". Ja kun se kerran on purkautunut, se herättää uinuvien voimien tavallisessa näkökyvyssä esiölemisen salaisuuden. Kun näen veden massan lävitse uima-altaan pohjan kaakeloinin, näen sen, en suinkaan vedestä ja valon heijastuksista huolimatta, vaan juuri niiden ansiosta. Jos näkisin kaakeloinnin geometriset kuvioinnit ilman väliin tulevaa veden massaa, vailla veden aiheuttamia vääristymiä ja auringonvalon kirjaamia raitoja, en enää näkisi vettä sellaisena kuin se on, siellä missä se on, eli kauempana kuin missä se itse asiassa on. En voi sanoa että vesi itsessään, tuo nestemäinen voima, tuo siirappimainen ja heijasteleva elementti olisi tuossa *tilassa*: se ei ole muualla, mutta ei se myöskään ole tuossa altaassa. Altaan se on ottanut haltuunsa, siinä se materialisoituu, mutta ei se siihen sisälly, ja jos nostan katseeni taustalla olevaan sypressiriviin, missä valon heijastukset leikkivät, en voi olla toteamatta että vesi on siinä

<sup>1</sup> Henri Michaux, *Aventures de lignes*

<sup>2</sup> Henri Michaux, *ibid.*

myös mukana, tai ainakin lähettää sinne aktiivisen ja elävän olemuksensa. Tätä sisäistä elävyyttä, tätä näkyvän säteilyä maalari etsii syvyyden, tilan ja värin nimissä.

Asiaa tarkemmin ajatellen on yllättävää, että hyvä maalari pystyy usein tekemään myös hyviä piirustuksia ja veistoksia. Koska kyseiset ilmaisuvälineet eivät ole, kuten eivät itse eleetkään, toisiinsa verrannollisia, se on todistus siitä, että on olemassa jokin vastaavuuksien järjestelmä, jokin viivojen, valojen, värien, reliefien ja massojen *Logos*, jokin käsitteellisyydestä vapaa universaalisen Olevan presentaatio. Modernissa maalaustaiteessa tavoitteet eivät ole niinkään liittyneet valintaan viivan ja värin välillä, eivätkä edes valintaan figuratiivisen kuvaamisen ja merkkien luomisen välillä, vaan siinä on pyritty moninkertaistamaan vastaavuuksien järjestelmät ja murtamaan niiden kiinteä yhteys näkyvään maailmaan, mikä puolestaan voi edellyttää, että luodaan uusia materiaaleja tai kehitetään uusia ilmaisuvälineitä, olkoonkin että joskus se on onnistuttu toteuttamaan tutkimalla uudesta näkökulmasta vanhoja ilmaisukeinoja ja materiaaleja ja ottamalla ne uudelleenlaiseen käyttöön. Esimerkiksi viivasta on ollut vallalla sellainen yleinen käsitys, että se on olioiden objektiivinen piirre ja ominaisuus joka kuuluu olioon sinänsä. Omenan äärioviiva tai kynnetyn pellon ja laidunmaan raja on tämän käsityksen mukaan osa maailmaa, merkittynä siihen kuin pistein, jotka tarvitsee vain kynällä tai siveltimellä yhdistää viivaksi. Tuon viivan on koko moderni maalaustaide asettanut kyseenalaiseksi, ja itse asiassa ehkä maalaustaide yleensä, sillä Leonardo da Vinci totesi teoksessaan

*Trattato della pittura* (Tutkielma maalaustaiteesta): "Jokaisessa objektissa on löydettävä se erityinen tapa, jolla tietty polveileva viiva, joka on tavallaan objektin generoiva akseli, kulkee koko sen ulottuvuuden lävitse."<sup>1</sup> Ravaisson ja Bergson olivat aavistaneet da Vincin lausumassa olevan jotakin tärkeää uskaltamatta kuitenkaan kehittää loppuun asti tulkintaansa da Vincin oraakkelimaisesta viestistä. Bergson etsi "yksilöllistä viivan polveilua" vain elävistä olioista ja vain hyvin varoen hän esittää, ettei aaltoviiva "voi olla mikään hahmon näkyvistä viivoista, että "se ei ole sen enempää tässä kuin tuossakaan", mutta että se siitä huolimatta "antaa avaimen kaikkeen".<sup>2</sup> Hän oli aivan sen ratkaisevan ja maalareille jo tutun oivalluksen tuntumassa, ettei ole näkyviä viivoja sinänsä, ettei omenan ääriviivat kuten ei kynnetyn pellon ja laidunmaan välinen rajakaan ole tässä tai tuossa, että ne ovat aina joko tällä tai tuolla puolen sitä pistettä josta niitä katsellaan, aina sen välissä tai takana mihin katse kiinnittyy, objektien viittaamina, sisältäminä ja jopa hyvin mahtavasti vaatiminakin, mutta ei koskaan objekteja itsessään. Viivan uskottiin rajaavan omenan tai laidunmaan ääret, mutta

<sup>1</sup>Ravaisson, H. Bergson, "La vie et l'œuvre de Ravaisson", teoksessa *La Pensée et le mouvant*, Paris 1934. (Félix Ravaisson väitteli 1838 tohtoriksi luonnonfilosofiasta. Henri Bergsonin mukaan Ravaissonin filosofian perusajatuksena on se, että taide on kuvallista metafysiikkaa, että metafysiikka on taidetta koskevaa pohdiskelua, ja että kysymyksessä on sama intuitio vain eri tavalla käytettynä, jonka tuloksena syntyy sekä suurta filosofiaa että suurta taidetta. Suom. huom.)

<sup>2</sup> H. Bergson, main. teos, ss. 264–265

omena ja laidunmaa "muodostuvat" omasta itsestään ja ne laskeutuvat näkyvään maailmaan ikään kuin jostakin esiavaruudellisesta takamaailmasta. Totunnaisen viivan asettaminen kyseenalaiseksi ei sulje millään tavalla maalaustaiteesta pois kaikkia viivoja, kuten impressionistit uskoivat. Kysymys on vain viivan vapauttamisesta, siitä että herätetään sen kokonaisuuksia luova voima henkiin. Ei ole lainkaan ristiriitaista, että viiva ilmestyy erityisesti sellaisten maalareiden ilmaisuvälineiden joukkoon, kuten Kleen ja Matissen, jotka uskoivat väriin enemmän kuin kukaan. Kleen omien sanojen mukaan viiva ei enää pyri jäljittelemään näkyvää, se "tekee näkyväksi", se on asioiden syntymän pohjapiirustus. Ennen Kleetä ei ehkä koskaan oltu "annettu viivan pohdiskella".<sup>1</sup> Viivanvedon alku perustaa, asettaa paikalleen tietyn lineaarisuuden tason tai olomuodon, tietyn tavan viivalle olla ja tulla viivaksi, "liikkua viivana".<sup>2</sup> Suhteessa siihen jokaisella siitä lähtevällä viivan taipumalla on erottava, diakriittinen arvo, ja se ilmaisee viivan suhteen siihen itseensä, muodostaa seikkailun, tarinan, viivan merkityksen, jonka mukaa se taipuu ja polveilee enemmän tai vähemmän, nopeammin tai hitaammin, äkillisesti tai hienovaraisesti.

Tilassa kulkiessaan viiva kuitenkin kovertaa tavanomaisen tilan ja sen *partes extra partes*. Se kehittää tavanolottua tilassa aktiivisesti, joka tukee olioiden, niin omenapuun kuin ihmisenkin tilallisuutta. Tosin ihmisen gene-

<sup>1</sup> H. Michaux, main. teos

<sup>2</sup> H. Michaux, main. teos

ratiivisen akselin hahmottaminen vaatisi maalaria "turvautumaan sellaiseen sekavaan viivavyhteeseen, ettei mistään puhtaisiin kuvaelementteihin perustuvasta esityksestä voisi enää olla puhettakaan", kuten Klee sanoo.<sup>1</sup> Maalarin on näin ollen Kleetä seuraten päätettävä, että hän pitäytyy periaatteeseen luoda vain näkyvää. Tämä periaate on perustavan, epäsuoran maalaustaiteen, tai kuten Klee sitä kutsui, absoluuttisen maalaustaiteen periaate, joka jättää maalauksen *nimelle* tehtäväksi nimetä proosallisella tekstillään sen minkä maalaus on näin hahmottanut, jotta maalaus voisi näin toimia puhtaammin maalauksena. Tai jos hän päinvastoin uskoo, kuten Matisse piirustuksissaan, voivansa ladata yksittäiseen viivaan sekä Olevan arkiset tunnusmerkit että sen kuoron operaation, joka Olevassa yhdistää pehmeiden tai liikkumattomuuden voimaan, jotta tuloksena olisi *alaston, kasvot* tai *kukka*, niin se ei merkitse suurtakaan eroa näiden lähestymistapojen välillä. Kleellä esimerkiksi on maalaus, jossa kaksi orjanlaakerin lehteä on kuvattu äärimmäisen figuratiivisesti ja tarkasti: aluksi ne ovat täysin tunnistamattomia ja pysyvät loppuun asti hirviömäisinä, uskomattomina, aavemaisina juuri "*täsmällisyyden*" voimasta. Ja Matissen naiset (on hyvä palauttaa mieleen hänen aikalaistensa piikittely) eivät olleet välittömästi naisia, niistä tuli naisia: Matisse opetti meidät näkemään naisen ääriviivat, ei

<sup>1</sup> Klee, Jenan esitelmä, 1924, lainaus teoksesta W. Grohman, main. teos, s. 192. Julkaistu suomeksi nimellä *Modernista taiteesta*, Suomen Taiteilijaseura, Helsinki 1987.

suinkaan "fyysis-optisella" tavalla, vaan ikään kuin suonina, lihallisen aktiivisuuden ja passiivisuuden järjestelmän keskiviivana. Oli viiva figuratiivinen tai ei, enää se ei ole objektin jäljitelmä eikä objekti. Viiva on valkoisen paperin välinpitämättömyyden keskelle järjestettyä epätasapainoa, kairaus joka kohdistuu siihen itseensä, kokonaisuutta luova tyhjiys, josta Mooren veistokset osoittavat vastaansanomattomasti, että siihen sisältyy maailman oletettu objektiivisuus. Viiva ei ole enää olevan ilmestymistä taustan tyhjyyteen, kuten klassisessa geometriassa, vaan viivaa edeltävän avaruudellisuuden rajoittamista, erotte-lua ja modulointia, kuten modernissa geometriassa.

Kun maalaustaide loi piilevän viivan, se kehitti samalla itselleen värähtelyn tai säteilyn kautta liikkeen, johon ei sisälly paikalta siirtymistä. Siihen oli tarvettakin, sillä kuten jo tuli todetuksi, maalaustaide on tilan taidetta, jota tehdään kankaalla tai paperilla, ja näin siltä puuttuvat keinot rakennella mobileja. Mutta liikkumaton kangas voi luoda mielikuvan siirtymästä niin kuin tähdenlennon jälki verkkokalvossani luo vaikutelman siirtymästä paikasta toiseen, liikkeestä jota itse jäljessä ei ole. Taulu tuo silmiäni nähtäväksi suurin piirtein saman minkä todellinen liikekin: sopivasti hämärtyneitä hetkellisiä näkyjä sarjassa, ja jos on kysymys elävästä olenosta, epävakaan asennon, joka häilyy aikaisemman ja myöhemmän tilanteen välillä, lyhyesti sanottuna siirtymän, jonka katsoja lukee sen jättämästä jäljestä. Tässä yhteydessä on hyvä lainata Rodinin tunnettua huomautusta: hetkelliset näyt ja epävakaat asennot kivettävät liikkeen, kuten voidaan

todeta valokuvista, joissa urheilija on ikuistettu johonkin liikkeen pysähtyneeseen vaiheeseen. Pysähtyneisyyttä ei saa liikkeelle, vaikka kuvien määrää lisättäisiin. Étienne-Jules Mareyn valokuvat, kubistien analyysit, Duchampin *Mariée* eivät liiku, ne pohtivat liikkeen ole-musta kuin Zenonin paradoksit. Niissä näkyy nivelistään taipuva haarniskamaisen jäykkä ruumis, joka on tässä ja tuossa, taianomaisesti, siirtymättä kuitenkaan tästä tuohon. Elokuva luo liikkeen vaikutelman, *mutta miten?* Tapahtuuko se niin, kuten yleisesti luullaan, että se kopioi mahdollisimman tarkasti siirtymisen paikasta toiseen? Voidaan olettaa että ei, sillä hidastuksissa ihminen leijuu objektien keskellä kuin levä, mutta *liikkumatta*. Rodinin mukaan liike syntyy kuvassa siitä, että käsivarret, jalat, vartalo ja pää on kuvattu eri hetkinä, jolloin lopputulok-sena on se, että malli on esitetty asennossa, jossa se ei missään vaiheessa ole ollut.<sup>1</sup> Kuva esittää jäsenet ja kehon kuvitelluissa keskinäisissä suhteissa, niin kuin tämä kes-kenään mahdottomien asentojen yhteensovittaminen voisi ainoastaan luoda pronssiin ja kankaalle paikalta siirtymi-sen liikkeen ja ajallisen keston. Niissä harvoissa tapauksis-sa, joissa liike on onnistuttu vangitsemaan hetkellisesti, se on toteutettu likimain tällä ristiriitaisella ratkaisulla, esi-merkiksi silloin kun liikkuva ihminen on kuvattu niin, että hänen molemmat jalkansa koskettavat maata: siinä on melkein tavoitettu ruumiin ajallisesti kaikkialle yltävä

<sup>1</sup> Rodin, *L'Art*, Paul Gsellin toimittamat haastattelut, Paris 1911

läsnäolo, jonka seurauksena ihminen *harppaa* tilan yli. Taulu saa näkemään liikkeen juuri kuvan sisäisen ristiri-i-dan ansiosta. Kunkin ruumiinjäsenen asento liittyy omaan ajankohtaansa juuri sen seurauksena, mikä asennossa on fyysisen logiikan mukaan yhteensopimatonta muiden jäsenten asentojen kanssa. Kun kaikki jäsenet muodosta-vat näkyvästi yhtenäisen ruumiin, ruumis harppaa ajalli-sen keston yli. Sen liike on jotakin joka valmistelelee itseään käsivarsien, jalkojen, vartalon ja pään välillä, jonkinlaises-sa virtuaalisessa alkupisteessä, josta se purkautuu paikan-vaihdokseksi. Miksi hevosesta, joka on valokuvattu sillä hetkellä kun se ei kosketa maata, jalat taivutettuina lähes alleen, saa vaikutelman että se hyppää paikallaan ilmaan? Ja miksi toisaalta Géricault'n maalaamat hevoset laukkaa-vat kankaalla sellaisissa fyysisissä asennoissa, joihin hevo-set eivät laukassaan pysty? Se johtuu siitä että *Epsomin Derbyn* hevoset näyttävät miten hevosen ruumis tukeutuu maan pintaan, ja siitä että tietyn hyvin tunnetun ruumiil-lisen ja maailmaan kuuluvan logiikan mukaan tämä ote tilaan on samalla myös ote keston. Rodin on tehnyt tähän liittyen syvällisen havainnon: "Taiteilija on totuudenmu-kainen, valokuva valehtelee. Todellisuudessa aika ei seisahdu."<sup>1</sup> Valokuva säilyttää avoimena hetken, jonka ajan sysäys sulkee saman tien. Valokuva tuhoaa ajan ohimenevyyden, tunkeutumisen toisen alueelle, "meta-morfoosiin", jonka maalaus päinvastoin tekee näkyväksi,

<sup>1</sup> Main. teos s. 86. Rodin käyttää jäljempänä siteerattua ilmaisua "meta-morfoosi".



koska hevosissa on itsessään tuo "lähteä tästä, mennä tuonne",<sup>1</sup> johtuen siitä että hevosen jalat ovat kukin kiinni jossakin erillisessä hetkessä. Maalustaide ei etsi liikkeen ulkokuorta, vaan sen salaisia tunnuslukuja. Niitä löytyy toki hienosyisempiäkin kuin ne joista Rodin puhuu: kaikki mikä on ruumiillista, jopa maailman ruumiillisuus, säteilee itsensä ulkopuolelle. Jos tiettyinä aikoina ja tietyissä koulukunnissa onkin pyritty keskittymään näkyvään liikkeeseen ja monumentaalisuuteen, niin maalustaide ei ole koskaan ollut eikä tule koskaan olemaan kokonaan ajan ulkopuolella, sillä se on olemukseltaan aina ruumiillista.

*Wälik  
nen* Nyt on ehkä helpompi ymmärtää, mitä kaikkea sisältyy tuohon pieneen sanaan: nähdä. Näkeminen ei ole jokin ajattelun muoto tai läsnäoloa itselleen: se on minulle annettu keino olla poissa itsestäni, olla sisältäpäin mukana Olevan avautumisessa, jonka päätteeksi vasta sulkeudun itseeni.

Tämän maalarit ovat aina tienneet. Leonardo da Vinci puhuu "kuvallisesta tieteestä",<sup>2</sup> joka ei puhu sanoin (ja vielä vähemmän numeroin), vaan maalauksin jotka ovat olemassa näkyvässä maailmassa samalla tavalla kuin luonnolliset oliot, mutta joka kommunikoi niiden kautta "kaikkien maailman sukupolvien kanssa". Tämä äänetön tiede, joka siirtää teokseen muotoja maailmasta, jonka

<sup>1</sup> Henri Michaux, main. teos

<sup>2</sup> Ks. Delaunay, main. teos, s. 175

"sinettä ei ole murrettu", kuten Rilke sanoi Rodinista,<sup>1</sup> tulee silmästä ja kohdistaa viestinsä silmälle. Silmä on ymmärrettävä "sielun ikkunana". "Silmä, jonka kautta maailman kauneus paljastuu tarkkailtavaksemme, on niin erinomainen, että kuka tahansa sen menettäessään murtaisi ja menettäisi samalla mahdollisuuden tuntoa kaikki luojan työt, joiden näkeminen saa tyytyväisen sielun asumaan ruumiimme vankilassa, kiitos silmien jotka tuovat sen nähtäväksi luomisen rajattoman rikkauden: joka silmänsä menettää, joutuu hylkäämään sielunsa pimeään selliin, missä katoaa kaikki toivo nähdä jälleen aurinko, maailman valo." Silmä toteuttaa sen ihmetyön, että se avaa sielulle sen mikä ei ole sielusta, olioiden onnellisen alueen ja niiden jumalan, auringonvalon. Joku kartesiolainen voi yhä uskoa, ettei olemassaoleva maailma ole näkyvä, että ainoa valo on hengen valo, että kaikki näkeminen tapahtuu vain Jumalassa. Mutta maalari ei voi olla tätä mieltä, maalari ei voi uskoa että se miten maailma avautuu meille olisi vain kuvitteellista tai epäsuoraa, tai ettei se minkä näemme olisi maailma itsessään, tai että henki on yhteydessä vain omiin ajatuksiinsa tai toiseen henkeen. Maalari hyväksyy myytin sielun ikkunasta kaikkine siihen kuuluvine vaikeuksineenkin: sen millä ei ole mitään sijaintipaikkaa, tulee sisältyä ruumiiseen, ja vielä enemmänkin, sen tulee ruumiin kautta saavuttaa yhteys muihin ruumiillisiin olioihin ja luontoon yleensä. On otettava kirjaimellisesti se, minkä näkeminen meille

<sup>1</sup> Rilke, *Auguste Rodin*, Paris 1928, s. 150

opettaa: sen kautta kosketamme aurinkoa ja tähtiä, sen kautta olemme yhtäikaa kaikkialla, saman matkan päässä etäällä ja lähellä olevista asioista. Samoin se opettaa, että kykymme kuvitella olevamme muualla – “Lojun Pietarissa sängylläni, Pariisissa silmäni näkevät auringon”<sup>1</sup> – kykymme kohdistaa katseemme todellisiin olioihin niiden sijainnista riippumatta, perustuu näkemiseen ja sen suomien mahdollisuuksien käyttöön. Vain näkemisen kautta on mahdollista tavoittaa “simultaanisuus” eli se, että keskenään erilaiset, “ulkoiset” ja toisilleen vieraat oliot ovat siitä huolimatta ehdottomasti yhdessä – mysteeri jota psykologit käsittelevät kuin lapsi räjähdysainetta. Robert Delaunay sanoo lyhyesti: “Rautatiekiskot on kuva peräkkäisyydestä joka lähestyy yhdensuuntaisuutta: kiskojen täysi vastaavuus.”<sup>2</sup>

Kiskot jotka lähestyvät silti toisiaan lähestymättä, jotka lähestyvät toisiaan *pysyäkseen* etäisyydessä saman välimatkan päässä toisistaan, maailma joka on minun perspektiivini mukainen *ollakseen* minusta riippumaton, joka on minua varten ollakseen ilman minua, ollakseen maailma. Sen ominaisuus näkyvänä – ja vain se – tekee minulle läsnäolevaksi sen, mikä ei ole minua, sen mikä aivan yksikertaisesti ja täysmittaisesti vain on. Se tekee sen koska, kuten kudos, se on yleismaailmallisen näkyvyyden, yhden ainoa Tilan konkretisaatio, tilan joka erottaa ja yhdistää, johon perustuu kaiken yhdessäpitävä kiinne-

<sup>1</sup> Robert Delaunay, main. teos, ss. 115 ja 110

<sup>2</sup> main. teos

voima, jopa menneen ja tulevan, sillä se ei olisi Tila, elleivät ne olisi saman Tilan osia. Kaikki näkyvät oliot vaikuttavat yksilöllisyydestään huolimatta samalla myös ulottuvuutena, koska ne ovat syntyneet Olevan siemenkodon auetessa. Tämä merkitsee sitä, että näkyvän oleukseen sisältyy, sanan tiukassa merkityksessä, sen näkymätön toinen puoli, jonka se tekee läsnäolevaksi eräänlaisena poissaolona. “Niinpä meidän eilisillä toisinajattelijoillamme impressionisteilla oli aikanaan täysi oikeus jäädä majailemaan jokapäiväisen ilmiömaailman sammaleiseen aluskasvillisuuteen. Mutta meidän jyskyttävä sydämemme ajaa meitä alaspäin, syvälle maan uumeniin. Mitä siitä sitten kehkeytyykään, uni, idea tai fantasia, vakavasti se on otettavissa vasta kun siitä sopivin keinoin tehdään taideteos. Silloin noista erikoisuuksista tulee todellisuutta, taiteen todellisuutta, joka kohottaa elämän tavanomaisuuden yläpuolelle. Silloin taideteos ei ainoastaan esitä nähtyä uudelleen enemmän tai vähemmän temperamentikkaasti, vaan tekee näkyväksi salattuja näkymiä.”<sup>1</sup> Näkyvällä on frontaalit ominaisuutensa, jotka tavoittavat silmän suoraan edestäpäin. Sen lisäksi on syvällä piilevä fyysinen asento, jossa <sup>2</sup> ruumis nousee nähdäkseen, ja joka tavoittaa silmän syvyyksistä. Sitten on vielä kaikki se joka tavoittaa <sup>3</sup> silmän alapuolelta, kaikki lentämiseen, uimiseen, liikkeeseen liittyvät ilmiöt joihin se osallistuu, ei niiden alkutilan painovoimaan, vaan niiden vapaaseen toteutusvaihee-

<sup>1</sup> Klee, *Modernista taiteesta*, 1924, lainaus teoksesta W. Grohman, *Paul Klee*, s. 365.

seen.<sup>1</sup> Kaiken tämän kautta maalari pääsee yhteyteen kahden äärimmäisyyden kanssa. Näkyvän ikimuistoisissa uumenissa jokin on liikahtanut, jokin on syttynyt joka valtaa maalarin ruumiin, ja kaikki mitä hän maalaa on reagoimista tähän ärsykkeeseen. Hänen kätensä on "vain kaukaisen tahdon välikappale". Näkeminen on kohtamista, kuin tienristeyksessä, Olevan kaikkien ominaisuuksien kanssa. "Tietty liekki leimahtaa, siirtyy käden kautta eteenpäin, purkautuu paperiarkille ja leviää siinä, säkenöi kipinöinä ja sulkee ympyrän kehän lähtöpisteesensä: silmään ja siitä edemmäksi, liikkeen, tahdon, idean keskipisteeseen."<sup>2</sup> Tässä kehässä ei ole katkosta, ja on mahdotonta sanoa, missä luonto loppuu ja missä ihminen tai ilmaisu alkaa. Kysymyksessä onkin mykkä Oleva, joka itse ilmestyy tuodakseen esiin oman merkityksensä. Juuri tästä syystä figuratiivisen ja nonfiguratiivisen maalaustaiteen välinen kiista on väärin muotoiltu: on totta ja ristiriidatonta, ettei yksikään viinirypäle ole koskaan ollut sitä mitä se on maalauksessa, samoin kuin on totta ja ristiriidatonta, ettei yksikään maalaus, vaikka miten abstrakti, voi väistää Olevaa, ja että Caravaggion viinirypäle on itse rypäle.<sup>3</sup> Tämä pyörimisliike, missä se mikä on, kiertää sitä minkä se näkee ja tekee näkyväksi, ja missä se

<sup>1</sup> Klee, "Luonnontutkimuksen tiet", 1923. Lainaus teoksesta G. di Lazzaro, *Klee*. Julkaistu suomeksi *Taide*-lehdessä 1/1985.

<sup>2</sup> Klee, "Luova uskontunnustus", lainaus teoksesta W. Grohman, *Paul Klee*, s. 99. Julkaistu suomeksi *Taide*-lehdessä 1/1985.

<sup>3</sup> A. Berne-Joffroy, *Le Dossier Caravage*, Paris 1959; M. Butor, *La Corbeille de l'ambrosienne*, NRF 1960

minkä se näkee ja tekee näkyväksi kiertää sitä mikä on, on näkemistä itsessään. Maalaustaiteen ontologisen määritelmän täsmentämiseksi ei tarvitse edes muunnella sitä mitä maalarit ovat sanoneet, sillä Klee kirjoitti 37-vuotiaana seuraavat sanat, jotka on kaiverrettu hänen hautakiveensä: "Täällä olen tavoittamaton..."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Klee, *Päiväkirja*

*Oleva?*

Syvyys, väri, muoto, viiva, liike, ääriiviiva ja ulkoinen hahmo ovat kaikki Olevan haarautumia, joista jokainen voi sisällyttää itseensä kaikki muut. Tästä syystä maalaustaiteessa ei voi olla erillisiä "ongelmia", ei todella vastakkaisia kehityssuuntia, ei osa"ratkaisuja", ei kumuloituvaa edistystä eikä vaihtoehtoja joista ei ole paluuta. On aina mahdollista, että maalari ottaa valikoimaansa jonkin niistä toteutustavoista, jotka hän on aikaisemmin hylännyt, olkoonkin että hän saa sen puhumaan toisella tavalla: Rouaultin hahmojen ääriviivat eivät ole samat kun Ingresin. Valo – "vanha sulttaani, jonka vetovoima rupsahti vuosisatamme alussa", kuten Georges Limbour sanoi – jonka materiaalisuuteen keskittyneet maalarit karkottivat,

palasi lopulta Dubuffet'n töissä eräänlaisena aineen tekstuurina. Tällaisilta paluilta taide ei ole koskaan suojassa. Kuten ei myöskään mitä odottamattomimmilta yhteensattumilta: jotkut Rodinin veistosten osat ovat myöhemmin ilmestyneet Germaine Richierin veistoksina, *koska molemmat olivat kuvanveistäjiä*, toisin sanoen yhteydessä yhteen ja samaan Olevan verkostoon. Samasta syystä mitään ei ole koskaan saavutettu lopullisesti. "Työstäessä" jotakin mieliongelmaansa, koski se sitten samettia tai villaa, aito maalari asettaa tahtomattaankin kaikkien muiden ongelmien ratkaisut kyseenalaiseksi. Hänen tutkimustyönsä on aina kokonaisvaltaista, vaikutti se kuinka rajoitetulta tahansa. Kun maalari on saavuttanut tietyn osaamisen ja tietämisen tason, hän havaitsee avanneensa uuden alueen, missä kaikki se minkä hän on osannut ilmaista aikaisemmin täytyy sanoa toisin. Ilmenee, ettei hän ollutkaan vielä löytänyt sitä minkä uskoi löytäneensä, vaan että etsimistä on jatkettava. Löytö onkin siinä, mikä panee jatkamaan etsintää. Ajatus että maalaustaide voisi olla universaalista ja totaalista, että kaikki maalaustaide on toteutettu, on mieletön. Vaikka maailma olisi vielä ole-massa miljoonia vuosia, maalareiden olisi, jos heitä vielä olisi jäljellä, yhä sitä maalattava. Se maalaus maailmasta ei voi koskaan tulla valmiiksi. Panofsky osoittaa, miten taiteen historiaa magnetoineet maalaustaiteen "ongelmat" ovat löytäneet ratkaisunsa: ei sen tutkimuksen ansiosta jonka myötä ne aluksi oli hahmoteltu, vaan päinvastoin siten että maalarit umpikujan törmätyään ovat tavallaan unohtaneet ne siirtyessään mielenkiintoisemmille alueille

ja sitten sivupolulla yhtäkkiä niihin uudestaan törmättyään ratkaisevat ne saman tien. Tämä kuuro historiallisuus, joka etenee labyrintissä kiertoteiden, ylikiipeämisten, toisen alueelle tunkeutumisten ja äkillisten sysäysten myötä, ei merkitse sitä etteikö maalari tietäisi mitä hän haluaa, vaan sitä että hänen haluamansa asiat ovat keinojen ja tavoitteiden saavuttamattomissa ja että se hallitsee ylhäältä käsin kaikkea *hyödyllistä* toimintaamme.

Meitä kiehtoo niin tavattomasti klassinen ajatus älyllisestä riittävydestä, että maalarin mykkä "ajattelu" voi antaa vaikutelman turhasta merkitysten hämmentämisestä ja halvaantuneesta tai keskeneräiseksi jääneestä ilmaisusta. Tähän voidaan vastata, ettei mikään ajattelu pysty kokonaan irrottautumaan perustastaan ja että sanallisesti ilmaistun ajattelun ainoa etuoikeus on siinä, että se on tehnyt perustastaan muokattavan. Eivät kirjallisuuden tai filosofian kuviot ole sen lopullisempia kuin maalaustaiteenkaan eivätkä ne kasaudu tasaisesti henkiseksi pääomaksi. Jopa tiede on oppimassa tunnistamaan sellaisen "perustavan" alueen, jota kansoittavat erilaiset läpinäkyvämmät, avoimet ja rikkonaiset oliot, joista ei ole mahdollista käsitellä tyhjentävästi informaatiota, kuten esimerkiksi kyberneetikot "esteettisellä informaatiollaan" tai matemaatikot ja fyysikot "operaatioryhmillään". Viime kädessä meillä ei ole mitään edellytyksiä tehdä ajattelusta objektiivista tasetta eikä ajatella edistystä sinänsä. Itse asiassa koko ihmiskunnan historia pysyy tavallaan paikallaan. Silloin ymmärryksemme kyllä kysyy, kuten Lamiel, *sitäkö kaikki vain oli?* Onko järkemme korkein huippu

se, että se toteaa maaperän liukuvan jalkojemme alta, että se kutsuu suurentelevasti jatkuvaa tyrmistyksen tilaa kysymysten asettamiseksi, kehässä kulkemista tutkimukseksi ja Olevaksi sitä, joka ei koskaan aivan täysin ole?

Mutta tällainen pettymys johtuu vain vääristä kuvitelmista, joissa haikaillaan empirismin perään täyttämään pettymyksen taustalla olevaa tyhjyyttä. Se on mielipahaa siitä ettei ole kaikkea. Mielipahaa, joka ei edes ole täysin perusteltua. Sillä jos emme maalaustaiteessa, kuten emme juuri muillakaan alueilla, voi laatia sivilisaatioiden arvojärjestystä tai puhua edistyksestä, niin se ei johdu siitä, että kohtalo pidättelee meitä kehityksestä jäljessä, vaan siitä että eräässä mielessä ensimmäinen maalari ylsi suoraan tulevaisuuden perukoille. Jos mikään maalaus ei voikaan tehdä maalaustaiteesta lopullista, jos yhdestäkään työstä ei koskaan tulekaan ehdottoman lopullista, jokainen luomus muuttaa, valaisee, syventää, vahvistaa, nostattaa, luo ennakoita ja uudestaan kaikki muut. Jos luomukset eivät olekaan lopullisia, se ei johdu yksin siitä, että ne siirtyvät menneisyyteen kuten kaikki muukin, vaan myös siitä, että niillä on elämä lähes kokonaan vielä edessään.

*Le Tholonet, heinä-elokuussa 1960*

KIMMO PASANEN

## MAURICE MERLEAU-PONTY

AISTIVAN MINÄN FILOSOFI



*Maurice Merleau-Ponty 1940-luvun loppupuolella Saint-Germain-des Prés'n yöelämässä. "Ainoa filosofeista joka hakee naisia tanssimaan" (Boris Vian).*

Maurice Merleau-Ponty syntyi 1908 Rochefortissa Länsi-Ranskassa. Valmistuttuaan Ecole Normale Supérieurestä 1930 Merleau-Ponty toimi opettajana useissa lyseoissa eri puolilla Ranskaa ja lopulta myös entisessä oppilaitoksessaan. Vuonna 1945 Merleau-Ponty väitteli filosofian tohtoriksi

suurteoksellaan *Phénoménologie de la perception* (Havainnon fenomenologia) jota täydensi hänen tutkielmansa *La Structure du comportement* (Käyttäytymisen rakenne). Vielä samana vuonna hänet nimitettiin Lyonin yliopiston filosofian lehtoriksi ja 1948 samaan yliopistoon filosofian professoriksi. Vuonna 1949 Merleau-Ponty kutsuttiin Sorbonnen yliopistoon psykologian ja kasvatustieteen professoriksi, ja 1952 Collège de Francen filosofian professoriksi, mikä Ranskassa merkitsee käytännöllisesti katsoen korkeinta akateemista huomionosoitusta. Merleau-Ponty hoiti professuuriaan Collège de Francessa kuolemaansa asti 1961.

MODERNEJA

AIKOJA

Merleau-Pontyn tutkielma herätti Ranskassa heti suurta huomiota, tosin lähinnä akateemisissa piireissä, mistä on osoitukseksi hänen professuurinsakin Sorbonnessa ja Collège de Francessa. Suurelle lukijakunnalle Merleau-Ponty tuli tunnetuksi kuitenkin lähinnä yhteistyöstään Jean-Paul Sartren ja Simone de Beauvoirin kanssa *Les Temps Modernes* -lehden toimituskunnan jäsenenä. Sartre, de Beauvoir ja Merleau-Ponty olivat perustaneet tämän poliittis-filosofisen aikakausjulkaisun, joka edusti sodanjälkeisen Ranskan uutta kirjallista, filosofista ja poliittista ajattelua, ja oli kiihkeänä käyvän kulttuuris-poliittisen väittelyn keskipisteenä. Sodan ja miehitysjän päätyttyä sota-ajan ankeuden tilalle levisi vapauden huumaa, johon kuitenkin yhdistyi synkkiä muistoja sodan kauhuista. Olemassaolon mielekkyys ja merkitys, yksilön vapaus ja vastuu, moraalinen ja poliittinen sitoutuminen nousivat kysymyksiksi, joihin kirjailijoiden ja filosofien odotettiin antavan vastauksia. Näitä aiheita puitiin kiihkeästi

etenkin Pariisin keskustassa olevan Saint-Germain-des-Prés'n kahviloissa, joissa Sartre ja monet muut kirjailijat ja taiteilijat olivat jo sodan aikana alkaneet tehdä työtään, ne kun olivat ainoat paikat joita lämmitettiin. Saint-Germain-des-Prés, sen kahvilat kuten Deux Magots, Flore ja Lipp, ja kellarikapakat, "les caves", joissa soi jazz, olivatkin toisen maailmansodan jälkeen lyhyen hetken eurooppalaisen kulttuurin keskipisteenä. Valovoimaisia kirjallisia ja taiteellisia hahmoja olivat Sartren ja Simone de Beauvoirin lisäksi Albert Camus, Michel Leiris, Jacques Lacan, Henri Michaux, Pablo Picasso, Boris Vian ja monet muut kulttuurihistoriaan jääneet persoonallisuudet. Myös Merleau-Ponty nähtiin usein vasemmistolaisesti suuntautuneiden filosofien, kirjailijoiden ja taiteilijoiden seurassa Saint-Germain-des-Prés'n kahviloissa, missä kiivaiden väittelyiden lisäksi muistettiin myös nauttia elämästä. Merleau-Ponty tunnettiin hiljaisena herrasmiehenä, joka saattoi daamit kotiovelle kiirehtiäkseen vielä yöksi työnsä ääreen. Pelkästään sivusta ei Merleau-Ponty kuitenkaan hauskanpitoa tyytynyt seuraamaan, sillä hän oli "filosofeista ainoa, joka hakee naisia tanssimaan", kuten Boris Vian on todistanut.

Varsinaisen filosofisen työnsä lisäksi Merleau-Ponty kirjoitti ahkerasti artikkeleita ja osallistui aktiivisesti *Les Temps Modernes* -lehden toimittamiseen vastaten erityisesti lehden linjasta. Merleau-Ponty erosi lehden toimituskunnasta 1953 seurauksena ylipääsemättömistä poliittisista ja filosofisista näkemuseroista Sartren kanssa.

Yhteistyö Sartren kanssa on ehkä ollut syynä siihen, että Merleau-Ponty on luettu Sartren inspiroimaan vasemmistolaisen eksistentialismin "koulukuntaan". Merleau-Ponty onkin jäänyt Sartren poikkeuksellisen laajan maineen varjoon, mihin ei ehkä vähiten ole ollut syynä Sartren oma

suhtautuminen Merleau-Pontyn filosofiaan.<sup>1</sup> Tosiasiassa Merleau-Pontyn näkemykset erosivat useissa ratkaisevissa kohdissa Sartren filosofiasta monista yhteisistä lähtökohdista huolimatta. Näkemuserot ilmenivät siinäkin, että Merleau-Ponty oli Pariisin intellektuellepiireissä Albert Camus'n lisäksi niitä harvoja, joka pystyi ja katsoi aiheelliseksi esittää Sartren filosofisiin ja poliittisiin näkemyksiin teräviä kriittisiä huomioita.<sup>2</sup> Merleau-Ponty kehitti jo ensimmäisissä julkaisuissaan filosofisen näkemyksen, joka tietyistä Sartrelta omaksutuista piirteistä huolimatta on hyvin omaperäinen, ja ilmaisi ajatuksensa kirjallisella tyyllillä, joka oli sekä älyllisen eleganssinsa että selkeytensä puolesta usein eri luokkaa kuin Sartren kirjoitukset. Merleau-Pontyn ja Sartren filosofisten näkemysten eroavuuteen on vain hitaasti alettu kiinnittää riittävä huomiota, mutta erityisesti Ranskan ulkopuolella Merleau-Ponty on vähitellen saamassa hänelle kuuluvan aseman "tärkeimpänä ranskalaisena fenomenologina", kuten Paul Ricoeur on sanonut.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Sartren suhtautuminen ilmenee paljastavalla tavalla erityisesti hänen 1961 *Les Temps Modernes* -lehdessä julkaisemassaan muistikirjoituksessa "Merleau-Ponty vivant". Simone de Beauvoir puolestaan kutsuu Merleau-Pontyn filosofiaa "pseudo-sartrelaisuudeksi" 1955 *Les Temps Modernes* -lehdessä julkaisemassaan kirjoituksessa ("Merleau-Ponty et le pseudo-sartrisme").

<sup>2</sup> Tärkein tällaisista kriittisistä kirjoituksista on *Les Aventures de la dialectique* (Dialektiikan seikkailut) vuodelta 1955, jossa Merleau-Ponty sanoutuu samalla irti kommunistisen liikkeen dogmaattisesta marxilaisuudesta.

<sup>3</sup> Tilliette, Xavier, *Merleau-Ponty*, s. 65. Pariisin kevään 1968 jälkimainingeissa Merleau-Ponty "löydettiin uudelleen" Ranskassakin, päätellen hänen filosofialleen omistettujen väitöskirjojen runsaudesta. Kiinnostus oli kuitenkin ohimenevää ja Merleau-Ponty jäi jälleen kerran muodikkaampien ajatussuuntausten varjoon. Viime aikoina Merleau-Ponty on alkanut saada uutta huomiota osakseen, mistä on osoituksena mm. 1991 Pariisissa järjestetty hänen filosofialleen omistettu suuri kollokvio.

HUSSERLIN EVÄIN  
KARTESIOLAISUUTTA  
VASTAAN

Merleau-Pontyn filosofista kehitystä hallitsi kriittinen asennoituminen Descartesista alkaneeseen filosofiseen traditioon. Kriittisin piirre kartesiolaisuuteen perustuvassa idealismissa oli Merleau-Pontyn mukaan se, että tarkastellessaan tiedon kohteita puhtaasti ja jäännöksettä käsitteellistettävänä yksikköinä se supisti maailman käsitteeksi samasta sen lopulta ajattelevaan mieleen. Kartesiolainen idealismi pystyi kyllä kehittämään kokemuksistamme säröttömän loogisen järjestelmän, mutta joutui hintana jättämään huomiotta tietoisuuden ja maailman välillä vallitsevan perustavanlaatuisen eroavuuden. Kuitenkin juuri tämä ero, samoin kuin eri yksilöiden tietoisuuksien välinen eroavuus on Merleau-Pontyn mukaan aivan ratkaiseva, kun halutaan ymmärtää mitä merkitsee olla minä, subjekti. Merleau-Ponty tulkitsee Descartesin perusteeksi "ajattelen, olen siis olemassa" radikaalisti uudella tavalla ja pyrki siinä muiden tavoitteittensa lisäksi kehittämään uudenlaista mielen filosofiaa. Siinä oli avainasemassa ihmisen yhteys maailmaan, aikaan ja paikkaan sidottuna, ei-käsitteellisenä ja vastavuoroisena suhteena, joka Descartesin järjestelmästä oli suljettu pois.

Mielen filosofiassaan Merleau-Pontyn tärkeimpinä lähteinä oli tieteellinen psykologia ja Edmund Husserlin fenomenologia, joissa esitettyjä ajatuksia hän sovelsi vapaasti omaan filosofiseen näkemykseensä. Psykologian alueella häntä kiinnosti etenkin hahmopsykologia. Hän sovelsi kuitenkin paljon laajemmin siihen kuuluvaa käsitettä havaintokokonaisuuksista kuin itse psykologit, samalla kun hän suhtautui kriittisesti eräisiin hahmopsykologian perus-

teeseihin.<sup>1</sup> Behavioristisessa psykologiassa häntä kiinnosti erityisesti se, miten siinä pyrittiin näkemään henkiset toiminat fyysisten orgaanien toiminnan kaltaisina. Merleau-Ponty ei kuitenkaan hyväksynyt behavioristien näkemystä, että henkisten ja fyysisten toimintojen välille olisi mahdollista luoda kausaalisia syy-yhteyksiä.

Husserlilta Merleau-Ponty omaksui näkemyksen filosofiasta deskriptiivisenä tutkimuksena, joka pyrki selvittämään tietoisuuden rakennetta. Descartesin ja Kantin filosofian pohjalta Husserl etsi tiedon ja tietoisuuden ja viime kädessä maailman perusteita. Hän haki sellaisia olennaisia piirteitä, joista tieteille voisi luoda ehdottoman perustan. Husserl havaitsi kuitenkin, että tieteen hakema ehdoton objektiivisuus ei liity tieteen tuloksiin vaan onkin itse asiassa tieteelliseen ajatteluun itseensä sisältyvä piirre. Niinpä onkin tutkittava tieteenharjoittajan pyrkimyksiä, hänen intentioitaan ja yleisemmällä tasolla tietoisuuden intentionaalisuutta ja sen rakennetta. Objektiivisuuden perusta on löydettävissä vain subjektista ja hänen tietoisuudestaan, ei fyysisestä maailmasta. Tietoisuuden subjektiivisuuden tutkimuksesta Husserl kehitti ensimmäisen persoonan, minän näkökulmaan perustuvan ihmismielen filosofian. Tämä Husserlin fenomenologiksi kutsuma "tieteellinen filosofia"<sup>2</sup> tutki subjektiivisen mi-

<sup>1</sup> Hänen mukaansa mm. eräiden Gestalt-psykologien, kuten W. Köhlerin yritykset selittää havaintokokonaisuuksia viittaamalla oletettuihin isomorfiisiin ja transfenomenaalisiiin aivotiloihin olivat täysin erheellisiä.

<sup>2</sup> "Tieteellinen" sanan metodologisessa mielessä. Filosofiasa tuli Husserlin mukaan pyrkiä menetelmän suhteen samaan kurinalaisuuteen ja selkeyteen kuin tieteessä. Husserlille filosofia ja (luonnon)tiede olivat kuitenkin kaksi selkeästi erilaista aluetta: tieteen tehtävänä on tutkia olemassaolevaa maailmaa, kun taas filosofia on Husserlin perspektiivissä transsendentaalia ja tutkii tietoisuuden lainalaisuuksia yleensä. Husserlin näkemykset tosin kehittyivät ja muuttuivat tässäkin suhteessa hänen elämänsä aikana.



nän olennaisia ominaisuuksia sellaisina kuin ne ilmenivät tietynlaisissa perustavanlaatuisissa kokemuksissa. Tärkein näistä ominaisuuksista oli tietoisuuden intentionaalisuus, eli se että tietoisuus on aina tietoisuutta jostakin, että havainto on aina havainto jostakin, että havainnolla on aina objektinsa.

Tietoisuuden tutkimisen keskeisenä menetelmänä oli *epoké*, eli fenomenologinen reduktio, eräänlainen sisäiseen pohdintaan liittyvä toimenpide, jolla tietoisuutemme kohteena oleva maailma "sulkeistetaan" pois kokemusten sisäiseen rakenteeseen ja tietoisuuden "sisältöön" keskittyvistä analyyseista. Fenomenologisella reduktiolla Husserl pyrki irrottamaan kokemussisältömme jokapäiväisestä elämästä löytäköseen kokemuksiimme sisältyvät lainalaisuudet.

Husserlin fenomenologiassa toteutuu kaksi samanaikaista pyrkimystä: tutkia kaikkia ihmisen kokemuksia niin tietoisuuden, elämän kuin sivilisaationkin tasolla, sellaisina kun ne historiallisesti toteutuvat, ja samanaikaisesti löytää näistä kokemuksista ja niiden historiallisesta kehityksestä jokin järjestys, jokin merkitys, jokin sisäinen totuus.<sup>1</sup> Husserlille filosofia alkaa transsendentaalisesta reduktiosta, jonka avulla voimme tarkastella elämää sitä kuitenkaan elämättä. Husserl jätti filosofiassaan kysymyksen maailman olemassaolosta avoimeksi ja päätyi tarkastelemaan maailmaa vain tietoisuuden intentionaalisena kohteena. Elämänsä loppu-

<sup>1</sup> Husserlin pyrkimykset ovat sukua Hegelin tavoitteille. Hegelillä hengen fenomenologia on tietoisuuden kehitystä alkutilan hämäryydestä ja hiljaisuudesta kohti yhä suurempaa tietoisuutta itsestään. Kun se on lopulta tullut itsestään täysin tietoiseksi, se kääntyy tarkastelemaan kehityshistoriaansa paljastaakseen ja kuvatakseen siihen sisältyvät harhapolut. Hegelin ja Husserlin välisenä erona on se, että Hegelille fenomenologia on johdatusta logiikkaan, kun Husserlille taas logiikka jo itsessään on fenomenologista.

vaiheilla Husserl tosin muutti suuntaa ja pyrki palauttamaan filosofiansa maailman ja eletyn elämän yhteyteen. Toisaalta, kuten Merleau-Ponty korostaakin,<sup>1</sup> Husserlin filosofian juuret olivat sen transsendentaalisuudesta huolimatta syvällä olevassa maailmassa ja eletyissä kokemuksissa. Husserl näki, että ihminen ja maailma ovat ymmärrettävissä vain niiden todellisen olemassaolon perustalta.

MERLEAU-PONTY,  
FENOMENOLOGI

Merleau-Ponty toi fenomenologiset näkemyksensä esiin erityisesti pääteoksessaan *Phénoménologie de la perception* (1946). Siinä hän jatkaa teoksessaan *La Structure du comportement* (1942) aloittamaansa perinteisen psykologian kritiikkiä, mutta kehittää samalla yleisempää subjektiivisuuden teoriaa.

Merleau-Ponty yhtyi Husserlin ajatuksiin siinä, että maailmasta ei sinänsä voi saada mitään tietoa, vaan pelkätään asioista sellaisina kun ne voi tavoittaa inhimillisen tietoisuuden kautta. Husserlin näkemyksestä hän erosi siinä, että fenomenologinen kuvaus ei Merleau-Pontyn näkemyksen mukaan voinut rajoittua vain aistiaineiston, "sense-datan", tai essentioiden tutkimiseen, vaan sen tuli myös tuoda esiin ne kokemuksemme piirteet, joiden ansiosta kokemuksemme eroaa puhtaasta käsitteellisestä ajattelusta. Merleau-Pontyn mukaan käsitteellisen ajattelun ja maailman välinen yhteys ei synny kartesiolaisen deduktiivisen päättelyn avulla, vaan ennen kaikkea havainnon kautta. Tämä havaintoon perustuva yhteys maailmaan on myös luonnontieteen teoreettisten

<sup>1</sup> *Phénoménologie de la perception*, ss. i-ii

rakenteiden perustana, mutta sitä ei voi luonnontieteen kategorioiden avulla selittää eikä edes kuvata. Erityisesti tämä pätee siihen ihmiselämään olennaisesti kuuluvaan "maailmassaolemiseen", jota on turha yrittää kuvata tai ymmärtää perinteisellä dualistisella mallilla.

#### RUUMIILLISTA OLEMASSAOLOA

Näiden huomioiden johdattelemana Merleau-Ponty kehittää erittäin omaperäisen teoriansa kehon merkityksestä havainnossa. Merleau-Pontyn uusi *cogito* on ihmisruumis. Mutta ei mikä tahansa ihmisruumis, objekti maailman kaikkien objektien joukossa, vaan nimenomaan *minun* ruumiini. Perustava ja usein unohdettu tosiseikka on nimittäin se, että minä olen ruumiini. Sen kautta minä olen olemassa ja sen kautta minä koen maailman, siinä ja sen kautta minä elän.

Ihmisruumis on maailman kanssa jatkuvassa dialogissa. Tämän dialogin kautta maailmasta tulee merkityksellisen useilla eri tavoilla. Dialogi on aktiivista molemmin puolin, ja merkitykset syntyvät kun ruumis omaksuu tietyn asenteen maailmaa kohtaan, sijoittaa siinä itsensä. Ruumiillisesta dialogista maailman kanssa syntyy suuntautumistemme ja sijoittumistemme tilassa, seksuaaliset merkitykset ja aistikokemukseen ja niiden välisiin yhteyksiin liittyvät merkitykset. Tähän ruumiilliseen sijoittautumistemme maailmassa ei liity tietoisuutta eikä vapautta, sillä emme voi tietää mitä ruumiissamme ja sen kautta tapahtuu sen ollessa dialogisessa yhteydessään maailmaan. Tämän sijoittautumisen voidaan näin ollen sanoa olevan intentionaalista, joka on esitietoista. Esitietoiset intentiot kuuluvat osana subjektiin, mutta subjektiivisuus on tällä tasolla vielä persoonatonta, nimetöntä olemassaoloa, "luon-

nollista", "villii" ja noudattaa "maailman logiikkaa" dialogisessa yhteydessään maailmaan. Tietoiset intentiot tukeutuvat tähän esitietoiseen intentionaalisuuteen.

Olemassaolomme luo merkityksiä jo tasolla, jolla me emme vielä ole tietoisia itsestämme ja jolla me emme myöskään vielä ole vapaita kausaalisuhteiden determinaatista. Dialogi tapahtuu niin syvällä tasolla, että sitä ei voi tavoittaa tietoisien ajattelun keinoin. Me emme myöskään voi vaikuttaa dialogiin tietoisien päätöstemme kautta. Näin tietoisensa minäni alla on "esitietoinen" ja "esipersoonallinen" minä. Tämä minä, subjekti, on ruumis itsessään, ja kaikki tällä tasolla syntyvät merkitykset liittyvät ruumiillisiin toimintohimme ja fyysiseen rakenteeseemme.

Subjekti ei siis enää määriy Descartesin kaavan mukaan: ajattelen, olen siis olemassa. Tietoisuus on vain yksi subjektin ominaisuus. Todellinen *cogito* on tietoisuutta olemassaolevasta maailmasta. Subjekti on merkityksiä luovaa olemassaoloa ja merkitysten keskus, sillä kaikki on sen kautta merkityksellistä. Se nousee ympäristönsä yläpuolelle, muttei koskaan siirry täysin sen ulkopuolelle. Se on aina osa maailmaa, jonka se järjestää ympärilleen. Subjekti tekee itse ympäristöstään ympäristön muuttamalla sen itselleen merkitykselliseksi.

*Havainnon fenomenologian* loppuosassa Merleau-Ponty tarkastelee subjektiivisuutta koskevan teoriansa pohjalta ihmisen vapauden ongelmaa ja sitä miten vapaus toteutuu historiallisessa toiminnassa. Merleau-Ponty hylkää sekä idealismin että tieteellisen filosofiakäsityksen, skientismin. Maailma määrittelee meidät, mutta toisaalta se on olemassa vain "meille". Nämä molemmat piirteet on otettava huomioon. Näin ollen vapaus – käsitettynä vapautena kausaalisesta

determinaatiosta – sisältyy inhimilliseen tietoisuuteen sen kyvyssä nähdä itsensä osana maailmaa ja asettaa itsensä mahdollisten toimintavaihtoehtojen yhteyteen. Mutta koska maailma myös määrittelee meidät, toiminnan vapaus ei voi koskaan olla täydellistä.

SARTRE, MERLEAU-PONTY

JA VAPAAUS

Tässä suhteessa Merleau-Pontyn näkemys erosi jyrkästi Sartren omaksumasta täydellisen inhimillisen vapauden filosofiasta. Sartren käsityksen perustana oli hänen kehittämänsä teoria fenomenologisesta reduktiosta. Sartre radikalisoi Husserlin sulkeistamisen äärimmilleen poistaen kaiken olevan niin, että jäljelle jäi pelkkä tietoisuus puhtaana olemassaolona, sisällöttömänä, läpikirkkaana ja painottomana olemattomuutena ja tyhjyytenä (*néant*). Kaikki mikä tietoisuudessa tapahtuu ankkuroituu tähän transsendenttiin tietoisuuteen, joka on täyttä olemassaoloa tyhjyyden voimasta.<sup>1</sup> Se on kausaalista siteistä vapaata spontaanisuutta, puhdasta in-

<sup>1</sup> On huomattava, että Sartre ei tarkoittanut eksistenssilään elettyä olemassaoloa tai esimerkiksi kierkegaardilaista sisäisyyttä. Sartren eksistenssi oli puhtaasti fenomenologista tarkoittaen transsendentaalin tietoisuuden nousemista esiin kaiken poistavassa sulkeistamisessa. Sartren transsendentaaliseen tietoisuuteen liittyvä ahdistus ja "virili levottomuus" ei sekään ollut Kierkegaardin sisäistä ahdistusta, hengen ahdistusta seksuaalisessa ja eroottisessa ruumiissa, vaan tietoisuuden epäolevuudesta johtuvaa pahoinvointia, nauseaa siitä että minä on epäoleva, siitä että transsendentaalin tietoisuuden ihminen on eräänlaista tyhjyyttä, vailla arvoja ja ennaltamäärättyjä normeja.

On myös syytä korostaa, että Sartren filosofia on tässä vaiheessa vielä fenomenologista eikä siinä ole "eksistentiaalistiseksi" kutsuttavia piirteitä. Sartre itse otti termin käyttöön vasta 1944–46 lehdissä käydyin polemiikin johdosta, mm. 1945 pitämässään esitelmässä "L'Existentialisme est un humanisme". Sartren "eksistentiaalismi" perustuukin lähinnä hänen kirjallisiin ja poliittisiin kannanottoihinsa.

tentionaalisuutta, projekti, jonka kohteena on maailma. Se on vapautta, joka on transsendentin tietoisuuden – ei tietoisesta minän – suhdetta maailmaan. Ihmisen täydellinen mutta ahdistava ontologinen ja transsendentti vapaus on viimeisiin perustuksiin menevän fenomenologisen reduktion tulos, jolloin vapaudesta tulee olennaisesti pyrkimystä vapauttaa itsensä.

Sartre kehitti fenomenologiansa pohjalta teorian, jossa oleminen merkitsee toimimista, itsensä luomista, itsensä muuttamista. Tietoisuus ei ole jotakin olevaa, vaan se luo itsensä, tietoisuus on tekemistä. Tietoisuus vapautuu menneisyyden determinismistä ja suuntautuu tulevaisuuteen, siihen mikä ei vielä ole. Ihminen on sitä, mitä hän tekee, tällä hetkellä, nykyisyydessä. Ihminen luo itse arvonsa todellisuutta muuttavan toimintansa myötä, sillä Sartren näkemyksen mukaan arvot eivät ole osa olevaa maailmaa, eikä toisaalta ole mitään annettuja tai piileviä arvoja. Inhimillinen vapaus on avoin projekti, jossa vain ihmisten omat päätökset ovat rajana. Vapaus on annettujen tosiasioiden, *datan*, jatkuvaa kieltämistä, ja näin ollen vapaus on projektina käynnistettävä aina uudestaan, sillä vapaus on toisaalta jatkuvasti myös katoamassa. Kun tätä vapauden käsitystä sovelletaan yhteiskunnallisen toiminnan tasolla, seuraa siitä kuitenkin, ettei vapautta voi koskaan täysin toteuttaa. Sartren mukaan moraalinen ongelmallisuus onkin siinä, että moraalilla on meille sekä välttämätön että samalla mahdoton toteuttaa. Toiminnan tulee antaa itselleen eettiset normit tämän mahdottomuuden puitteissa. Poliittisella tasolla Sartren tuloksena oli paradoksaalinen ohjelma: vapaa sitoutuminen.

Merleau-Ponty käänsi Sartren radikaalin sulkeistamisen päinvastaiseen suuntaan. Kun Sartren reduktion tuloksena

yhteys maailmaan voi toteutua vain tietoisuuden transsendentaalista olemattomuudesta, Merleau-Pontyille fenomenologinen reduktio tuo esiin katkeamattoman yhteytemme maailmaan ja paljastaa maailman ja sen olemassaolon, jota ei voi sulkea pois. Me emme voi muuttua puhtaaksi tietoisuudeksi, emmekä ole missään vaiheessa olemattoman tyhjyydessä, vaan aina olevan täytydessä. Me olemme vastavuoroisessa yhteydessä maailmaan, ja kaikki tietoisuutemme, kaikki tietomme ja kaikki toimintamme kytkeytyy aina läsnäolevaan maailmaan, joka on aina perustavalla tavalla olemassa ennen kaikkea muuta. Olemassaolo ei palaudu Sartren postuloimaan tietoisuuteen olemassaolosta, vaan se on minun olemistani maailmassa itseni kautta. Olemassaoloon ei myöskään liity Sartren ahdistusta tai pahanoloa, vaan täsmennyttä monimielisyyttä, ambiguuteettia, täynnä mahdollisuuksia ja riskejä.

Näin vapaus ei voi merkitä Merleau-Pontyille samaa kuin Sartrelle. Merleau-Ponty arvostelee Sartrea siitä, että Sartre siirtää vapauden tavoittamattomiin transsendentaalisen subjektiiivisuuden korkeuksiin. Merleau-Pontyille vapaus voi toteutua vain yhteydessä maailmaan ja muihin ihmisiin, sillä siihen sisältyvä mahdollisuus irtaantua maailmassa vallitsevista lainalaisuuksista perustuu ihmisen kokonaisvaltaiseen sitoutumiseen. Vapaus kausaalisista lainalaisuuksista ei ole jossakin minun olemukseni rajojen ulkopuolella, vaan minun yhteydessäni maailmaan, minussa maailman osana. Ilman maailmaan tunkeutuvia juuriani minulla ei voisi olla vapautani. Toisaalta yhteydessäni maailmaan paljastuu olemassaoloni ristiriitaisuus, sillä maailmasta vapaana olen yhä kuitenkin osa maailmaa.

Merleau-Pontyn mukaan me luomme itsestämme moraalisia olentoja nimenomaan vapaiden valintojemme kautta. Me teemme näin kuitenkin vain edeten sellaisten yhteisesti hyväksytyjen merkitysten pohjalta, joiden kautta maailmamme on tavallaan jo "esiarvotettu". Merleau-Pontyille tämä vallitsevien arvojen kerros on erittäin tärkeä, sillä se toimii yhdysiteenä puhtaan yksilöllisen subjektiiivisuuden ja maailman paljaan läpinäkymättömyyden välillä. Tämä konventionaalisten merkitysten ja arvojen kerrostuma ei ole esteenä yksilön moraalille. Päinvastoin, se on välttämätön edellytys sille, että yksilöllinen vapaus voi toteutua inhimillisessä toiminnassa.

#### EI-KOMMUNISTISTA MARXISMIA

Aikansa poliittinen lapsi, Merleau-Ponty oli saanut vaikutteita poliittiseen ajatteluunsa marxismista. Ranskassa älymystö oli jo 30-luvulta lähtien suhtautunut kommunistiseen liikkeeseen edistyksellisenä ja vallankumouksellisenä yhteiskunnallisena voimana. Erityisesti toisen maailmansodan jälkeen vallinneessa ilmapiirissä älymystöltä odotettiin selkeätä poliittista sitoutumista, ja marxismi ja kommunismi edustivat edelleenkin edistyksellistä vaihtoehtoa. Marxismi onkin ollut eräs ranskalaisen filosofian tärkeitä pohjavirtauksia aivan viime vuosikymmenille asti.

Merleau-Pontyn kiinnostus marxismiin oli lähinnä teoreettista. Erityisesti häntä kiinnosti marxismissa sen korostama tietoisuuden riippuvuus materiaalisista olosuhteista ja sen realistinen analyysi ihmisten moraalista suhteista teollistuneessa yhteiskunnassa. Kirjoituksissaan *Humanisme et Terreur* (Humanismi ja terrori, 1945) ja *Les Aventures de la*

*dialectique* (Dialektiikan seikkailut, 1955) Merleau-Ponty kehitti omaan subjektiivisuuden teoriaansa perustuvan käsityksen poliittisesta toiminnasta ja historiasta, joka monessa suhteessa nojasi marxismiin. Merleau-Pontyn mielestä marxismiin sisältyi monia käyttökelpoisia teoreettisia keksintöjä, mutta niitä tuli kehittää kulloisenkin historiallisen tilanteen mukaan ja käyttää lähinnä heuristisesti, filosofista oivallusta ohjaavana lähteenä. Hän ei kuitenkaan voinut hyväksyä sitä, miten marxismissa sivuutettiin tai jopa kiellettiin mahdollisuus moraaliseen yksilöllisyyteen ja valintaan. Merleau-Ponty suhtautui myös hyvin pidättyvästi kommunistisen liikkeen vesittämään marxismin teoriaan ja omaksui voimistuvan kriittisen asenteen vasemmistolaisen älymystön viljelemiin stereotyyppisiin kannanottoihin. Kommunistista puoluetta lähellä ollut Merleau-Ponty alkoi epäillä vakavasti stalinistista kommunismia 40-luvun loppupuolella, kun Neuvostoliitossa toimeenpannut poliittiset oikeudenkäynnit ja vankileirien olemassaolo tulivat Ranskassa yleiseen tietoisuuteen. Hän teki selvän eron Sartreen, jonka tulkinta marxismista oli Merleau-Pontyn mielestä "ultrabolsevistinen", ja jonka poliittista sitoutumista Merleau-Ponty ei pitänyt täysin aitona. Merleau-Pontyn mielestä mikään jotakin tiettyä valtarakenelmaa vastaan syntynyt yksittäinen vallankumouksellinen liike ei voinut väittää olevansa ainoa historiallisen muutoksen voima. Tällainen liike ei voinut myöskään uskotella olevansa suojattu siltä pysähtyneisyydeltä ja aloitteen puuttumiselta, mikä marxilaisen teorian mukaan oli kapitalistisen porvariston kohtalona.

#### ESTEETTISTÄ ONTOLOGIAA

Esteettisissä kirjoituksissaan Merleau-Ponty käsitteli erityisesti maalaustaidetta. Merleau-Ponty löysi näkevän subjektin ja näkyvän maailman välisestä suhteesta ne ainekset, joilla hän pystyi parhaiten kuvaamaan suhdettamme olevaan maailmaan, ja eritteli taiteen kautta syntyvää suoraa suhdetta kokemiseen ja kokemuksen sisällön ymmärtämiseen. Maalauksista antaa mahdollisuuden ymmärtää kokonaisvaltaisesti havaintoon perustuva suhteemme maailmaan, kun tieteelliseen maailmankäsitykseen perustuva kulttuuri pyrki systemaattisesti aliarvioimaan tai jopa kieltämään tällaisen ymmärryksen merkityksen. Taide voi tuoda esiin alkuperäisen konkreettisen maailman, paljaan ja välittömän olevan individuaalisissa piirteissään, päinvastoin kuin sulkeistaminen, joka pyrkii tuomaan esiin olevan olennaiset ja muuttumattomat ominaisuudet. Maalauksista voi siis tärkeällä tavalla täydentää yhteyttämme olevaan maailmaan, luoden minän ja maailman välille yhteyden, jossa maailma "avautuu" meille näkyvänä olemassaolona. Maalaus tuo esiin näkyvän ja näkymättömän, aistihavainnon ja tietoisuuden keskinäisen yhteyden. Maalaus luo henkisen ja fyysisen jatkumon minän ja maailman välille, katkeamattoman ja vastavuoroisesti aktiivisen yhteyden subjektista näkyvään ja päinvastoin. Maalauksista tekee maailman näkyväksi, mutta esittää samalla kysymyksiä näkyvän ja merkitysten synnystä.

Erityisesti tähän teemaan Merleau-Ponty oli syventymässä laajassa jatkotutkielmassaan, jota hän oli kehittelemässä, kun kuolema keskeytti hänen työnsä 1961. Keskenäiseksi jääneessä käsikirjoituksessaan, joka julkaistiin postuumisti 1964 nimellä *Le Visible et l'Invisible* (Näkyvä ja näkymä-

tön), Merleau-Ponty pyrki luomaan perustan uudelle ontologialle, johon sisältyi käsitys havaintojemme rajojen ulkopuolisesta "villistä" olevasta. Tässä alkutilaisessa, villissä olevassa ei ole ihmistä. Se on *Logoksen* maailma, kaikkialla läsnäolevan sanan maailma ja elävä, vitaalinen hiljaisuuden maailma, joka toteutuu ihmisessä olematta kuitenkaan osa hänen lihallisia ominaisuuksiaan. Se on ihmisen toinen puoli, se transsendentaalinen eksistenssi, jossa me olemme olemassa itsemme ulkopuolella. Tätä taustaa vasten on ymmärrettävissä Merleau-Pontyn näkemys, että taiteen esittämät kysymykset ovat metafysiikkaa: taide kohdistaa kysyvän katseensa juuri tuohon transsendentaaliseen eksistenssiin, siihen missä me olemme siinä kuitenkaan olematta, maailmamme ulkopuolelle, paradoksaaliseen ei-olevaan olevaan. Giacometti ja Cézanne olivat etsimässä juuri tuota näkyvän maailman ulkopuolista merkityksiä luovaa, "villistä" ja alkutilaista metafysisistä olevaa teoksissaan, joissa maailma on sellaisena kuin se on ennen kuin ajatuksemme ovat tulleet teoksen ja maailman väliin. Se on Cézannen mukaan "paikka jossa aivomme ja maailmankaikkeus yhtyvät".<sup>1</sup>

*20.10.2011*  
Merleau-Ponty ei pyrkinyt estetiikkaa koskevissa kirjoituksissaan rakentamaan mitään taiteen filosofiaa tai "teoriaa". Hänen taidetta koskevat pohdiskelunsa liittyvät ennen kaikkea hänen ontologisiin kysymyksenasetteluihinsa. Niissä taasen näkyy vaikutteita Heideggerin fenomenologisesta sulkeistamisesta, jonka radikaalisena tuloksena oli ontologinen perusoleva, Sartren transsendentille tietoisuudelle täysin vastakkaisessa suunnassa löytyvä *Dasein*. Myös Heideggerin alkuperäinen tavoite oli fenomenologinen: löytää subjektin

<sup>1</sup> *Silmä ja mieli*, s. 56

kautta vastaus peruskysymykseen mitä oleminen merkitsee? ja paljastaa vastauksen myötä olevan perusrakenne. Tätä olevan perusrakennetta hakiessaan Heidegger päätyi lopulta kääntämään ylösalaisin alkuperäisen fenomenologisen asetelmansa. Sen sijaan että ihminen, tietoinen subjekti paljastaisi tietoisuudestaan Olevan, kuten husserlaisessa fenomenologiassa, Oleva avautuu ja paljastaa itse itsensä ihmiselle. Perusolevasta (*Dasein*) tulee primaarinen, se on "avautumisen avautumisena" kaiken olevan, myös subjektin perusta.<sup>1</sup>

Merleau-Ponty ei kuitenkaan mene reduktiossaan yhtä pitkälle kuin Heidegger, metafyyssiseen perusolevaan, vaan joutuu pysähtymään minän olemassoloon ruumiillisena ja henkisenä oliona maailmassa. Ruumiillinen olemassaolo on tosiseikka, johon hänen reduktionsa törmää kuin maailman näkymättömään elävään lihaan. Merleau-Pontyille heideggerilainen "maailmassaoleminen" on monimielistä ja ristiriitaista elämää, missä me sekoitumme peruuttamattomasti minän, maailman ja muiden ihmisten välisten yhteyksien monisyiseen kudokseen. Taide antaa mahdollisuuden siirtyä minän ulkopuolelle tähän maailmassaolemiseen itseensä, ja etäisyyden päästä ymmärtää, mitä merkitsee olla minä tässä maailmassa, ja kääntäen, mitä merkitsee maailman oleminen minussa. Tällaisia kysymyksiä esittävä taide on filosofista, metafyyssistä ontologiaa, se on itsessään ja itsensä ulkopuolella, etsien "villissä" alkutilassa olevaa maailma, joka taiteen kautta "nousee esiin" ja avautuu subjekti-ruumiin maailmasta neitseelliselle silmälle.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ks. Pierre Thévenaz, *De Husserl à Merleau-Ponty*, ss. 57–78

<sup>2</sup> Taiteessa voidaan näin tehdä, mutta niin ei välttämättä tapahdu: ei kaikki taide, yhtä vähän kuin kaikki filosofiakaan, ole metafysiikkaa.

“ONTUVAA”  
FILOSOFIAA

Ottaessaan vastaan professuurinsa Collège de Francea Merleau-Ponty piti virkaanastujaisesityksensä otsikolla Filosofian ylistys. Siinä Merleau-Ponty antaa määritelmänsä filosofista:<sup>1</sup> filosofin tunnistaa siitä että hänellä on sekä “mielityksensä todistusaineistoon” että siihen erottamattomasti kuuluva “monimielisyyksien taju”. Filosofin liikkuu eräänlaisessa lepotilassa tietämisestä tietämättömyyteen ja tietämättömyydestä tietämiseen. Ironia on hänen tehtävänsä, sillä siihen sisältyvä etäisyys määrää hänelle tietyn toiminta-alueen ihmisten parissa, ja “ontuminen” on hänen hyveensä. Filosofia nimittäin ontuu: se kuuluu elämään ja historiaan, muttei viihdy valmiissa rakennelmissa. Se on ilmaisua, mutta se toteutuu vain kieltäytyen samastumasta ilmaistuun ja etääntyessään siitä tavoittaakseen sen merkityksen. Tällaisena se on traagista, koska se sisältää oman vastakohtansa, ja tästä syystä filosofia ei voi koskaan olla totista. Totinen ihminen on Merleau-Pontyn mukaan sellainen, joka “tyytyy yhteen asiaan, jolle hän on sanonut kyllä”. Asialleen vihkiytynyt filosofi ei ole totinen, sillä hän haluaa aina vastakohtia: toteuttaa tuhoten, poistaa säilyttäen. Filosofin täytyy pystyä ottamaan etäisyyttä voidakseen sitoutua aidosti – ja filosofin sitoutumisessa on aina kysymys sitoutumisesta totuuteen. Filosofin on ihminen joka herää ja puhuu, ihminen joka pitää hiljaisena sisällään filosofian ristiriidat, sillä ollakseen täysin ihminen, hänen täytyy olla sekä hieman vähemmän että hieman enemmän kuin ihminen.

<sup>1</sup> *Éloge de la philosophie et autres essais*, Paris, Gallimard 1953 ja 1960, ss. 59–63

Merleau-Pontyn suurena ansiona voidaan pitää sitä, että hän palautti filosofian takaisin todelliseen maailmaan puhuttua hengen norsunluutornista. Merleau-Ponty osoitti aistivän ja aistillisen, tilassa orientoituvan ja seksuaalisen ruumiin tärkeyden maailman hahmottamisessa itsellemme ja itsemme hahmottamisessa maailmassa. Merleau-Ponty palautti filosofian perustotuuksien joukkoon sen yksinkertaisen tosiasian, joka korkealentoisilta hengen filosofeilta oli päässyt unohtumaan: me olemme tässä maailmassa eläviä ihmisiä.

Merleau-Pontyn mukaan ihmisen, subjektin ja maailman välisiä suhteita tutkiva filosofia on väistämättä monimielistä ja käsitteiltään täsmentymätöntä – ei siksi, että se olisi jossakin kehityksensä selkiytymättömässä alkuvaiheessa, josta se lopulta ylittää käsitteelliseen kirkkauteen – vaan siksi, että tutkittavat ilmiöt itsessään ovat vaihtuvia ja täsmentymättömiä. Käsitteelliseen “hygieniaan” pyrkiessään filosofia onkin ajautunut umpikujaan useilla inhimillisen olemassaolon ja toiminnan alueilla, jotka eivät ole purettavissa auki siisteiksi käsitteellisiksi järjestelmiksi. Eräs tällainen alue on taiteellinen toiminta, ja erityisesti siihen liittyvä merkitysten luominen. Merleau-Pontyn filosofia avaa tällä suunnalla mielenkiintoisia näköaloja, joiden kehittäminen häneltä itseltään jäi kesken. Tässä suhteessa hänen filosofiansa sisältääkin paljon käyttämätöntä potentiaalia.

Merleau-Pontyn filosofiassa on sen huomattavien ansioiden lisäksi puutteita ja epäjohdonmukaisuuksiakin. Merleau-Ponty oli niistä tietoinen ja oli aloittamassa näkemystensä radikaalia tarkistamista, kun kuolema katkaisi äkillisesti hänen työnsä. Merleau-Pontyn filosofinen työ jäi näin keskeneräiseksi, mutta se ei vähennä hänen filosofisten oivallustensa merkitystä.

