

MAAN JA MAAILMAN KIISTA
Muoto–aine-käsiteparin uudelleenjäsentyminen Heideggerin
Taideteoksen alkuperässä

Ida Rinne
Pro Gradu -tutkielma
Filosofia
Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2019

TIIVISTELMÄ

MAAN JA MAAILMAN KIISTA

Muoto–aine-käsiteparin uudelleenjäsentymisen Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä*

Ida Rinne

Pro Gradu -tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Jussi Backman

Kevät 2019

sivumäärä: 122 sivua

Tutkimuksen tehtävänä on selvittää, kuinka Martin Heidegger teoksessaan *Taideteoksen alkuperä* jäsentää uudelleen klassisen muoto–aine-käsiteparin mielekkyyden jäsentymisprosessina, joka saa käsitteellisen ilmaisun maan ja maailman kiistana. Tutkimuksen näkökulma on ontologis-fenomenologinen ja menetelmä hermeneuttinen. Martin Heideggerin teoksista tärkeimpinä nostan esiin lähteeni *Taideteoksen alkuperä* sekä teoksen *Johdatus metafysiikkaan*. Sekundäärilähteistä erityisesti Jussi Backmanin *Complicated Presence* sekä Iain D. Thomsonin *Heidegger, Art, and Postmodernity* tukevat *Taideteoksen alkuperän* tulkintaa. *Taideteoksen alkuperässä* Heidegger käsittelee laajasti aristoteelista käsitystä aineesta ja muodosta olion olevuuden rakenneosina. Fenomenologisesti tarkasteltuna kysymys olevuudesta on aina kysymys siitä, miten todellisuus ajattelulle/kokemukselle annettuna mielekkäästi jäsentyy todellisena. Aristoteelisessa käsityksessä oleva todellistuu ilmenevänä oliona, kun ennalta annettu muoto toteutuu soveliaassa materiassa. Kuitenkin tässä perinteisessä mielekkyyden rakentumisen ilmaisussa jää ajattelemaan se perusta, joka tuon rakentumisen mahdollistaa. *Taideteoksen alkuperässä* tarvikkeen ja taideteoksen fenomenologis-hermeneuttisen tulkinnan myötä tämä jäsentymisprosessi artikuloituu *maan ja maailman kiistana*, joka ilmaisee sen perustavan tapahtuman, joka ontologisesti edeltää muoto–aine-rakenteen ilmaisemaa todellisuuden mielekkään jäsentymisen toteutumista. Heideggerin mukaan maa ei kuitenkaan jäännöksettä alistu muodolle (toisin kuin muoto–aine-rakenteen mallissa), vaan maa vetäytyy maailmalta, joka kaikin keinoin pyrkii kohtamaan esiin mielekkäästi jäsentyvänä todellisuutena. Työni merkittävimpänä tuloksena on juuri täsmällinen esitys siitä, miten tällaisessa ”vastavoimien” prosessissa lopulta mitään voi koskaan jäsentyä mielekkäänä olevana. Ongelma ratkeaa huolellisella tulkinnalla Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä* esittelemästä saksankielisen *Riss*-termin merkityksestä. Heideggerin mukaan maa ja maailma kuuluvat toisilleen niiden yhteisillä ääriviivoilla (*Riss*), joista rajautuu jäsentyneisyyden ja jäsentymättömyyden kulloinkin, historiallinen suhde – jolloin myös todellisuus jäsentyy mielekkäänä maailmana. Työni lopuksi havainnollistan vielä mielekkyyden jäsentymistä historiallisena tilanteena ja historiallisena muutoksena, sekä lisäksi otan kantaa siihen, kuinka erityisesti taide voi toimia jäsentymisprosessin alueena.

Avainsanat: Muoto–aine, maan ja maailman kiista, ääriviivat, mielekkyys, taide, fenomenologia, Heidegger

Sisällysluettelo

Teoslyhenteet (2)

1. Johdanto (3)

2. Muoto–aine–käsitepari mielekkyysrakenteena (11)

- 2.1 Heidegger ja olemismieli (14)
- 2.2 Muoto–aine–konstituutio olion substanssin rakenteena (18)
- 2.3 Tarvikkeellisuus muoto–aine–rakennetta ohjaavana olemuksena (23)
- 2.4. Korkeampi merkitys, joka havaitaan olevan ulkoisesta ilmentymästä (26)
- 2.5 Yhteenveto (30)

3. Mielekkyyden jäsentyminen maan ja maailman kiistan yhteisillä ääriviivoilla (34)

- 3.1 Van Goghin *Kengät*-teoksesta paljastuva tarvikkeellisuus (36)
- 3.2 Kätkeytyneisyys (42)
- 3.3 Esiintuminen luotettavuutena (45)
- 3.4 Maan ja maailman kiista (50)
- 3.5 Ei-mikään ja teoksen määrittämätön tila (53)
- 3.6 Jäsentymisprosessin käsittäminen ajallisena tapahtumana (57)
- 3.7 Totuus–*alētheia*–esiintuleminen (60)
- 3.8 Alkukiista (68)
- 3.9 *Riss* rajana tai äärenä (70)
- 3.10 Yhteenveto (78)

4. Todellisuuden mielekäs jäsentyminen historiallisena tilanteena (80)

- 4.1 Kreikkalainen temppeli (81)
- 4.2 Roomalainen suihkukaivo (87)
- 4.3 Luca Berti – *Ihminen ja luonto* (90)
- 4.4 Mitä sanottavaa jää itse taiteesta? (94)
- 4.5 Taide luovana ammentamisena (98)
- 4.6 Taide, joka vastustaa täyttä tulkintaa (103)
- 4.7 Yhteenveto (109)

5. Päätäntö (111)

Lähdeluettelo (119)

Teoslyhenteet

Martin Heideggerin teoksiin viitatessani käytän Heidegger-tutkimuksessa vakiintuneita teoslyhenteitä tekstin luettavuuden parantamiseksi. Lyhenne viittaa muotonsa puolesta siihen käännökseen ja editioon, jota kussakin tapauksessa olen hyödyntänyt. Lyhenteiden osalta tekstin sisäinen viite on seuraava: ”(TA 36)”, jossa ”TA” viittaa teokseen eli tässä tapauksessa *Taideteoksen alkuperään* ja sitä seuraa suoraan sivunumero tai -alue, johon viitaan. Tässä käyttämäni lyhenteet:

TA: Taideteoksen alkuperä

NI: Nietzsche 1-2: Volume One: The Will to Power as Art.

OA: Oleminen ja aika

TK: Tekniikka ja käänne

JM: Johdatus metafysiikkaan

KM: Kirje humanismista ja Maailmankuvan aika

IM: Introduction to Metaphysics

PLT: Poetry, Language and Thought

EHP: Elucidations of Hölderlin's Poetry

QCT: The Question Concerning Technology and Other Essays: The Age of the World Pictures

*”Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur;
wer sie heraus kann reissen, der hat sie.”*

*– ”Taide on todellakin luonnossa, se joka voi
repäistä sen ulos saa sen haltuunsa.”*

Albrecht Dürer (1969)

1. JOHDANTO

Tutkimukseni lähtökohtana on pyrkimys käsitteellisesti jäsentää Martin Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935–1936) esittämää ”maan ja maailman kiistaa”. Pääkysymykseni on: millä tavoin Heidegger ajattelee *Taideteoksen alkuperässä* ontologisen muoto–aine-rakenteen uudelleen maa–maailma-jäsennyksessä? Kysymykseni taustalla on kaksi hypoteesia: 1) Heidegger käsittää aristoteelisen muoto–aine-käsiteparin fenomenologisesti yleisenä mielekkään todellisuuden rakenteena. 2) Maa–maailma-rakenne on uudenlainen filosofinen tapa käsitteellistää tämä mielekkyysrakenne. Lisäksi herää kysymys: Miksi muoto–aine-rakenne ei sellaisenaan sovellu enää todellisuuden mielekkään jäsentymisprosessin käsitteelliseen jäsentämiseen?

Nämä oletamat ja kysymykset muodostavat työni lähtökohdan. Tulkintani mukaan maan ja maailman kiista on Heideggerille fenomenologinen mielekkyysrakenne, joka hänen ajattelussaan tulee ymmärrettäväksi dynaamisena tapahtumana perinteisesti kiinteärakenteisena ymmärretyn muoto–aine-käsiteparin sijaan. Toisaalta maa–maailma-malli perustuu aine–muoto-malliin. Esitän, että Heideggerille muoto–aine-rakenne on pohjimmiltaan fenomenologinen tapa käsitteellistää se, miten oleva jäsentyy mielekkäästi oliona. Artikuloi-

nessaan todellisuuden mielekkään jäsentymisen prosessin maan ja maailman kiistana Heidegger ajattelee ja käsitteellistää muoto–aine-rakenteen uudelleen. Tämä ajatukseni perustuu Jussi Backmanin väitöskirjassaan *Complicated Presence: The Unity of Being in Parmenides and Heidegger* (2009, 468–491) esittämään tulkintaan maan ja maailman kiistasta muoto–aine-rakenteen uudelleenjäsennyksenä.

Maan ja maailman kiistan jäsenitys kehittyy Heideggerin *Taideteoksen alkuperä* -teoksessa taiteen olemuksen ja taideteosten fenomenologisen tarkastelun kautta. Tutkimukseni pääpaino ei ole taidefilosofiassa, mutta rajattuun näkökulmaani liittyy väite taiteen ontologiasta merkityksestä Heideggerille. Taiteen ja taideteoksen tarkastelu *Taideteoksen alkuperässä* toimii filosofisen mietiskelyn välineenä, joka mahdollistaa erityisellä tavalla todellisuuden mielekkään jäsentymisen tarkastelun. Varsinainen taideteoreettinen esitys *Taideteoksen alkuperä* ei kuitenkaan nimestään huolimatta ole. Työni teoreettinen ydin huipentuu teoksessa esiintyvän *Riss*-tematiikan tulkintaan. Saksankielinen termi *Riss* on tavallisesti käännetty ”repeämäksi”, mutta esitän, että ”ääriviiva”, ”ääriraja”, ”raja”, ”pohjapiirros” (*Aufriss*) tai ”luonnostelma” olisivat osuvampia käännöksiä.

Viimeisessä käsittelyluvussa tarkastelen sitä, miten mielekkyyden jäsentymisen voidaan havaita konkreettisissa historiallisissa tilanteissa sekä historiallisten maailmojen välillä. Kuvaan Iain D. Thomsonin tulkintaan tukeutuen sitä, kuinka Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä* esiintuoma Conrad Ferdinand Meyerin runo ”Roomalainen kaivo” (”Der römische Brunnen”, 1882) ilmaisee tiettyjen aikakausien välisen suhteen mielekkyyden ehtymisen prosessina. Havainnollistan ajatusta vielä omassa tulkinnassani italialaisen valokuvaaja Luca Bertin *Ihminen ja luonto* -valokuvanäyttelystä (Suomen Kansallismuseo, 2018). Lopuksi kokoaan yhteen työni edetessä lähes huomaamatta kirkastuvan ajatuksen siitä, mikä erityinen merkitys ”taiteella” spesifisti ymmärrettynä ilmiönä voi olla mielekkyyden jäsentymisen näkökulmasta.

Tutkimukseni teoreettiseksi viitekehikseksi miellän erityisesti Heideggerin olemisen mieltä koskevan filosofian: mitä Heidegger tarkoittaa olemisen mielekkyydestä puhuessaan? *Taideteoksen alkuperä* -teoksessa Heidegger muotoilee ajatuksen maan ja maailman kiistasta, joka voidaan ymmärtää todellisuuden mielekkuysrakenteen käsitteellisenä jäsennyk-

senä. Heidegger itse ei varsinaisesti käytä ”mielekkyyttä” erityisenä ilmauksena, mutta terminä se sopii kuvaamaan todellisuuden (mielekästä) avautumista ajattelulle, sillä tämä on koko fenomenologian lähtökohta. ”Mielekkyysrakenteella” tietynä käsitteenä viitataan Heideggerin kysymykseen ”olemisen mielestä” eli siitä, millä tavalla todellisuus mielekkäästi jäsentyy todelliseksi. Miten asiat ovat meille todellisia ja merkityksellisiä? Mitkä kysymykset ovat kysymisen arvoisia? Selvitettyämme Heideggerin tapaa lähestyä tätä kysymystä pääsemme työn varsinaiseen ytimeen eli tulkintaan maan ja maailman välisestä kiistasta. Herää uusia kysymyksiä: 1) Mitä Heidegger tarkoittaa ”maalla” ja ”maailmalla”? 2) Millainen on maan ja maailman välinen suhde, jota Heidegger luonnehtii ”kiistaksi”? 3) Kuinka mielekkyys lopulta *Taideteoksen alkuperän* mukaan muodostuu tai jäsentyy maan ja maailman välisen kiistan tapahtumassa?

Metodologisesti tutkielmani on eksegeettinen ja keskittyy tulkitsemaan Martin Heideggerin ajatuksia valittujen tekstien pohjalta. Työni ensisijaisena lähteenä toimii Heideggerin *Taideteoksen alkuperä*. Käyttämäni painos on Hannu Siveniuksen suomennos vuodelta 1995, ja se perustuu *Holzwege*-teoksessa vuonna 1950 julkaistuun versioon *Taideteoksen alkuperästä*¹ (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935/36).

Olen valinnut tutkielmani lähteet ajatukseni se, että ne tukevat *Taideteoksen alkuperän* tulkintaa ja avaavat mainitun teoksen mahdollisesti epäselviksi jättämiä kysymyksiä yksityiskohtaisemmin. Varsinaisen tutkimuskysymyksen motivoi Jussi Backmanin *Complicated Presence* -teoksessa esittämä ehdotus siitä, että maa–maailma-kiista on aine–muoto-rakenteen uudelleenjäsenitys. Myös Iain D. Thomsonin teoksessaan *Heidegger, Art, and Postmodernity* (2011) esittää vastaavan tulkinnan.² Erityisesti Friedrich Nietzscheä länsimaisen metafysiikan perinteen viimeisenä ajattelijana käsittelevät, kahtena niteenä ilmentyneet Heideggerin luennot (Heidegger 1991/N1) sekä Backmanin suomentama *Johdatus metafysiikkaan* (*Einführung in die Metaphysik* 1935/1953) täydentävät joitakin *Taideteoksen alkuperässä* esitettyjä ajatuksia. Heideggerin pääteoksena pidetty *Oleminen ja aika*

¹ Tekstistä on julkaistu useita versioita, mutta juuri *Holzwegessä* ilmestynyt versio on lopullisin.

² Thomsonin suorasanaisesti esittää, kuinka: ”[w]ith earth and world, then, Heidegger deconstructs and undercuts the form/matter dichotomy, seeking to teach us to recognize and respond to the inchoate forms that always-already inhere in the phenomenological matters themselves.” (2011, 102 alaviite.)

(*Sein und Zeit*, 1927) on selventänyt minulle mitä suurimmissa määrin eräitä Heideggerin filosofian perustavimpia ajatuksia, samoin kuin Backmanin teos *Omaisuus ja elämä: Heidegger ja Aristoteles kreikkalaisen ontologian rajalla* (Backman 2005). Heideggerin varsinaista taidekäsitystä ja *tekhnē*-tematiikkaa tulkitessani olen hyödyntänyt Thomsonin edellä mainittua teosta *Heidegger, Art, and Postmodernity* (2011) sekä suomalaisen estetiikan tutkijan Miika Luodon teosta *Heidegger ja taiteen arvoitus* (2002).

Luku 2 aloittaa tutkimuksen pääkysymyksen avaamisen esittelemällä *Taideteoksen alkuperän* lähtökohdan. Heideggerille kysymys taiteen olemuksesta määrittyy kauttaaltaan kysymyksenä olemisesta (*Sein*), ja niinpä koko mainittu teoskin kytkeytyy lopulta *Olemisen ja ajan* (*Sein und Zeit*, 1927) kysymykseen olemisen mielestä – siitä, kuinka todellisuus mielekkäästi jäsentyy todelliseksi. Heideggerin olemiskysymyksen pohjalta hahmottuu tämän työn kannalta merkittävä käsitys siitä, että oleminen on viimekätisesti ilmaistavissa fenomenologisesti prosessina, jossa todellisuus ”todellistuu” eli rakentuu mielekkäästi todelliseksi jäsentyneen muodon ja puhtaan materiaalisuuden välisen vuorovaikutuksen tuloksena. Esitän, että *Taideteoksen alkuperästä* on luettavissa, kuinka Heideggerille juuri klassinen muoto–aine-rakenne ensimmäisenä strukturoi mainitun mielekkyyden jäsentymisprosessin. Lähdän liikkeelle muoto–aine-käsiteparin alkuperäisestä metafysisestä merkityksestä olion tai substanssin ontologisena perusrakenteena.

Avattuani Heideggerin käsitystä olioisuudesta ja perinteisestä substanssin käsitteestä päädytään muodon ja aineen merkityshorisonttiin. Aristoteelisessa metafysiikassa muoto (kr. *eidos*, lat. *forma*) ilmaisee substanssin mielekkään määrittymisen *jonakin*, ja sallii näin itessään jäsentymättömän ja muodottoman aineen (kr. *hylē*, lat. *materia*) – materiaalisuuden – jäsentyä ajatukselle tietyssä muodossa. Aristoteelisessa metafysiikassa muoto myös samaistuu tiettyyn käsitteelliseen identiteettiin, kuten alkusyyhyn tai käyttötarkoitukseen, joka varsinaisessa mielessä määrää olion olemuksen. Päädymme siihen, että tällainen käyttötarkoituksen olemuksessaan sisältävä olio vastaa ennen muuta käyttöesineitä tai tarviketta, ja muoto–aine-rakenne kuvaa erityisen onnistuneesti tällaista ennalta asetettuun käyttötarkoitukseen valmistettua ja soveltuvaa oliota.

Muoto–aine-rakenne mielekkyyden jäsentymisprosessina kuitenkin problematisoituu kun havaitaan, että tarkoitus–muoto–aine-konstituutio ilmaisee vain jäsentymisprosessin *luonteen* – ei sitä, miten todellisuuden mielekkäänä jäsentyminen ylipäänsä on mahdollista. Varsinainen ”olemistapahtuma” olevan jäsentymisen taustalla jää siis ajattelematta. Lisäksi muoto–aine-mallin ongelmaksi muodostuu se, ettei se onnistu selittämään esimerkiksi taideteoksen omaehtoista jäsentymistä olevana.

Koska klassinen muoto–aine-käsitepari ei näin ollen (enää) riitä jäsentämään mielekkyyden jäsentymistä laajempaan ontologiseen prosessiin, esittelee Heidegger *Taideteoksen alkuperässä* uuden tavan ilmaista tuo fenomenologinen tapahtuma, jota käsittelen luvussa 3. *Taideteoksen alkuperässä* ja myöskin oman työni toisessa pääluvussa jäsentymisprosessin uudelleenmuotoilu käynnistyy Vincent van Goghin *Kengät*-teoksen (1886)³ fenomenologisen tarkasteluna. Teoksesta käsin selviää, kuinka on mahdollista ajatella sinä esitetyn tarvikkeen eli kenkäparin kaikessa soveliaisuudessaan ja käytettävyydessään strukturoivan käyttäjänsä elämänpiiriä.⁴ Tarvike edustaa tiettyä mielekkästä jäsentynyttä maailmaa – Heideggerin silmissä maalaisnaisen maailmaa – ja teoksen määrittämätön tausta vastaa jäsentymättä jäävää ”ei-mitään”.

Pelkkä soveliaisuus käyttötarkoitukseen ei kuitenkaan ole taideteoksessa näkyvän tarvikkeen olemus, vaikka kuuluukin tarvikkeen olemisen tapaan. Sen sijaan tarvikkeen olemus on sen *luotettavuudessa*. Tarvikkeen soveliaisuus voi varmistua vain siinä tapauksessa, että on olemassa mielekkästä jäsentyvä maailma, elämänpiiri, jossa se voi olla johonkin käyttötarkoitukseen sovelias. Luotettavuus on sen *maailman* luotettavuutta, johon tarvike liit-

³ Van Goghilla on monta kenkiä esittävää, piirteiltään sangen samankaltaista maalausta, eikä ole varmaa mikä niistä Heideggerilla oli *Taideteoksen alkuperän Kengät*-tulkinnassa mielessään. Tunnetuin näistä on kuitenkin Amsterdamissa säilytettävä maalaus vuodelta 1886.

⁴ Tämä on kuitenkin vain Heideggerin tulkinta. Tosiasiassa emme tiedä, kenelle teoksen ”kengät” kuuluivat: van Gogh varhaisissa maalauksissaan kuvaa nimenomaan talonpoikia, jolloin voidaan ajatella kenkien kuuluvan esimerkiksi talonpoikaiselle maalaisnaiselle – kuten Heideggerin tulkinnassaa ajatellaan. Tämä tulkinta on verrattain kiistanalainen ja nykykäsitys lienee se, että kuuluisan taulun aiheena olivat van Goghin omat kengät tämän Pariisin-kaudelta. Aiheesta kirjoittaa esimerkiksi Iain Thomson teoksessaan *Heidegger, Art, and Postmodernity* (2011, 85 alaviite).

tyy ja jota se ylläpitää. Jäsentymättömyys, kätkeytyneisyys ja silkka materiaalisuus saa nyt käsitteellisen ilmaisun ”maana”. Esiintulemisen ja kätkeytymisen vastavuoroisuus – *fysis* – artikuloituu Heideggerille maan ja maailman välisenä ”kiistana”.

Maan ja maailman ”kiista” ilmaisee nyt aiemmin aine–muoto–rakenteena jäsentyneen mielekkyyden jäsentymisprosessin uudenlaisena dynaamisena tapahtumana. Muoto ei yksiselitteisesti määrääkään ainetta, vaan aine vastustaa jäännöksetöntä alistumista tiettyyn muotoon samalla vaikuttaen siihen, missä määrin ja miten aine muotoutuu. Muoto taas pyrkii kaikin keinoin saattamaan aineen näkyviin tiettyinä ilmentyneinä ja jäsentyneinä hahmona. Maa – aine – siis vastustaa esiinkohoamista osana jäsentynyttä maailmaa; jäsentymätön ei-mikään riitelee mielekkään jäsentymisen vetovoiman kanssa väsymättömänä jännitteenä. Kaikki mielekkäästi jäsentynyt todellisuus perustaa näin itsensä jäsentymättömyyden varaan. Tämäkin jännite voidaan nähdä *Kengät*-maalauksessa.

Entä miten sitten tällaisen ”kamppailun” pohjalta voi mitään koskaan mielekkäästi jäsentyä todeksi? Itse asiassa, maa ja maailma kuuluvat yhteen jopa niin, etteivät ne ole laisinkaan erillisiä: maa kohoaa esiin maailmana, maailma vetäytyy maana. Tämän liikkeen on kuitenkin otettava asento tiettyinä (maan ja maailman) suhteena, jotta jäsentymisprosessi voisi aktualisoitua mielekkäänä todellisuutena. ”Asento” tässä yhteydessä taas saa lopulta viimekätisen merkityksen maan ja maailman yhteisinä *ääriviivoina* (*Riss*). Ääriviivat ilmaisevat samalla repeämänä artikuloituvan eron mutta myös yhdistävän rajapinnan, jossa maa ja maailma kuuluvat yhteen. Koska mielekkyyden jäsentymisen toteutuu jäsentymättömyyden kohotessa esiin mielekkäänä, on niillä välttämättä yhteiset ääriviivat, joiden saadessa tietyn asennon, ”vakiintuessa”, jäsentyy myös mielekkäästi todellistuva maailma, joka on aina myös tietty suhde tuntemattomaan, määrittymättömään maahan tai ei-mihinkään (siihen mikä ei jäsenny jonakin). Ääriviivoissa juuri käsitteellisesti jäsentyy maan ja maailman kiistan kiistely, mielekkyyden ja jäsentymättömyyden kulloinenkin suhde, materiaalisuuden ja muodon kokonaisuus. Samalla juuri ääriviivojen pohjalta tulee totuus ajateltavaksi, sillä totuus asettuu tekeille ääriviivojen saumautuessa – ja tällöin myös Heideggerin mukaan taiteen olemus tapahtumaluonteisesti toteutuu.

Heideggerin muoto–aine-käsiteparin uudelleenjäsenitys maan ja maailman kiistana sekä ääriäivoille yhteen tulemisena konkretisoituu lopulta historiallisesti muuttuvan mielekkyyden analyysinä. Mielekkyyden jäsentymisen ajallisuutta pohdin jo hieman luvussa 3, mutta vasta viimeisessä pääluvussa 4 se nousee temaattiseen keskiöön. Toinen ydinkysymys on taiteen merkitys mielekkyyden jäsentymisen näkökulmasta, ja tämäkin erityinen aihe jäsentyy lopulta historiallisuuden puitteissa.

Heideggerin ”kreikkalaisen temppelin” esimerkissä temppeli toimii tarvikkeen arkipäiväistä elämää strukturoivaa merkityskontekstia laajempaan, ikään kuin makrotason mielekkyyttä jäsentävänä ja maailmaa ylläpitävänä struktuurina. Temppeli kerää sitä ympäröivän historiallisen maailman omaan merkityshorisonttiinsa siten, että se toimii eräänlaisena viitepisteinä, johon kaikki oleva suhteutuu. Tarvikkeet saavuttavat soveliaisuutensa juuri temppelin pystyttämän maailman luotettavuudessa. Temppeli ilmaisee sen, mitä arvoja yhteisöllä on, mikä on merkityksellistä, mikä on totta, mikä käsitetään ”olevana”. Niinpä tarvikkeen voi olla mielekäs ja sovelias tarvike vain, koska temppeli antaa sille sen *varsinaisen* merkityksen (tietyllä tapaa määrittyneenä) olevana. Kuitenkin temppeli seisoo ”kalliolla”, eli sen maailma lepää maan varassa. Samoin se on myrskytuulten ja meren pauhujen armoilla – mutta kallion jyrkkyys, myrskytuulen hirmuinen voima ja meren aaltojen taipumus pyyhkiä maailma mukanaan saa merkityksen vasta suhteessa temppeliin ja maailmaan, jota se varjelee. Temppeli on siis myös materiaallinen ”olio”, ja siten aikaan ja paikkaan sidottu – sen materiaallinen puoli toimii muodon/maailman mahdollistavana perustana.

Temppelin mielekkyys – ja sen mielekkyyden hienovaraisesti ja epäsuorasti vihjaama ”mielettömyys” – perustuu kuitenkin ennen kaikkea siihen historialliseen viitekontekstiin, johon se *kulloinkin* kuuluu. Maan ja maailman kiistan kiistely huipentuu mielekkäästi jäsentyneenä todellisuutena, joka havaitaan tietynä historiallisena tilanteena. Tässä mielessä kaikki todellisuuden mielekäs jäsentymisen – ja Heideggerin ajattelun puitteissa tulkittuna fenomenologinen käsitys *totuudesta* – on ajallista: oleva ei kokonaisuudessaan vastoin

klassista metafyyristä käsitystä tulekaan käsitetyksi ajattomana, ikuisena, muuttumattomana ja täydellisenä pysyvyytenä.

Conrad Ferdinand Meyerin runo ”Roomalainen kaivo” (1882) taas ilmaisee sen, mikä on eri mielekkäästi jäsenyneiden historiallisten maailmojen suhde toisiinsa. Iain D. Thomsonin tulkinnassa Heideggerin esittämän runon merkityksestä olemisen historia paljastuu *rappeuman* historiana, jossa kukin mielekkäästi jäsentynyt maailma menettää aina erityistä merkitystään, kuitenkin myös säilyttäen siitä osan. Voidaan ajatella, että esimerkiksi antiikin historiallisesta maailmasta vuosi jotakin ylitse keskiaikaiseen maailmaan, josta taas edelleen säilyi jotakin meidän modernille aikakaudellemme. Konkreettisena esimerkkinä on mahdollista nostaa esiin esimerkiksi filosofiset (metafyyriset) peruskäsitteet, jotka osoittavat historiallisen aikakauden mielekkyyden viitepisteen ja vaikuttavat edelleen kaikkiin muihin elämän ja kulttuurin osa-alueisiin. Tätä historiallista muutosta kuvaan omassa Heideggerin jäsentymisprosessin käsitteellistä ilmaisua soveltavassa tulkinnassani Luca Bertin valokuvanäyttelystä *Ihminen ja luonto*.

Lopuksi Heideggerin ja Thomsonin ajattelusta käsin piirtyy esiin uhkakuva: todellisuutemme uhkaa menettää kaiken merkityksen, kun todellisuus määrittyy kauttaaltaan subjektiivisuuden itseään tahtovana prosessina. Juuri taide voi kuitenkin asettua tällaista – Heideggerin mukaan juuri Nietzschen ajattelussa radikalisoituvaa – nihilismia vastaan. Taide samalla vastustaa yhtä ja tietyllä tapaa määrittynyttä tulkintaa, ja silti väsymättä tarjoaa uusia muotoja, ehdotuksia, hahmoja, jäsennyksiä ja tulkintoja. Tällä tavoin taide ei koskaan voi ehtyä merkityksestä – ja niin taide voi toimia oppaana aina uuteen mielekkyyteen.

2. Muoto–aine-käsitepari mielekkyysrakenteena

Mitä Heidegger tarkoittaa puhuessaan siitä, miten todellisuus *mielekkäästi* jäsentyy todelliseksi – eli siitä, minkä itse tässä työssä käsitteellisesti jäsenän ”mielekkyysrakenteena” tai ”jäsentymisprosessina”? Mitä muoto–aine-käsiteparilla tarkoitetaan, ja millä tavalla se voidaan tulkita Heideggerin ajattelussa mielekkyysrakenteen ilmauksena? Tämän luvun ensisijaisena tarkoituksena on avata pääkysymyksemme kannalta olennaisia käsitteitä ja siten strukturoida se teoreettinen lähtökohta, josta Heideggerin fenomenologinen tutkimus mielekkyyden jäsentymisestä ponnistaa. Tulen Heideggerin ajattelua seuraten selventämään, mitä muodolla, aineella ja näiden ”yhteispelillä” metafysiikassa tarkoitetaan. Koska klassisesti muoto ja aine konstituivat nimenomaan oliossa ja olion substanssin rakenteena, käsittelen lyhyesti myös näitä käsitteitä erityisesti Aristoteleen ja Platonin metafysiikan viitekehyksessä.

Selvennän aluksi tiettyjä tässä tutkimuksessa toistuvasti käyttämieni käsitteiden merkityksiä. Puhuessani ”mielekkyysrakenteesta”, ”mielekkyyden rakentumisen prosessista” tai ”jäsentymisprosessista” viitataan siihen, kuinka fenomenologisesti olevaa tutkitaan sikäli kun ja miten se jäsentyy (ajatukselle) mielekkäänä, todellisena todellisuutena. Näiden termien välillä on kuitenkin selviä painotuseroja: Muoto–aine-malli mielekkyyden jäsentymisen struktuurina on selvästi kiinteä *rakenne*, jolloin voidaan luontevasti puhua ”mielekkyysrakenteesta”. Kuitenkin siirryttäessä muoto–aine-mallista sen uudelleenjäsennykseen Heideggerin maan ja maailman kiistana, saa tämä uusi malli erilaisen painotuksen – maan ja maailman kiista ei ole kiinteä rakenne, vaan tietyn tapahtuman ilmaus. Tällöin ei voida puhua enää mielekkyysrakenteesta, sillä kyse on pikemminkin prosessista. Niinpä ”mielekkyysrakenne” tulee työn edetessä muuttumaan ”jäsentymisprosessiksi” tai ”mielekkyyden jäsentymisen prosessiksi” tai edelleen ”mielekkään todellisuuden jäsentymisprosessiksi”. Kenties yksinkertaisimmillaan voitaisiin puhua jopa ”mielekkyysprosessista”.

Vaikuttaa ilmeiseltä, että kun Heidegger *Taideteoksen alkuperässä* varsin laajasti käsittelee muoto–aine-synteisiä olion substanssin rakenteena, toimii tämä pohdinta tietynä alkutilanteena hänen omalle todellisuuden fenomenologiselle jäsentymisprosessin artikulaatiolle (Backman 2009, 477). Samalla hän käynee eräänlaista dialogia Aristoteleen kanssa selvit-

täen omaa filosofista suhdettaan (länsimaiseen) metafysiikkaan, joka Heideggerin mukaan on tullut loppuunsa. Tämä ”välienselvittely” vaikuttaa välttämättömältä tehtävältä Heideggerille, joka Heidegger-tutkija Leena Kakkorin (2001) mukaan käsitti metafysiikan loppumisen Platonista ja Aristoteleesta aina meidän päiviimme asti jatkuneena ”kehänä”, joka on kuljettava loppuunsa.

Heideggerille metafysiikka jopa *on* platonismia (2001): Platonin ajattelussa strukturoitui ero olevan ja olemisen välillä, jolloin määrittyivät myös koko länsimaisen metafysiikan peruseriaatteet. Aristoteles jatkoi Platonin avaamalla filosofian ”uudella” polulla ja nimesi metafysiikan ensimmäiseksi filosofiaksi (*Ta méta ta physiká*), joka tutkii todellisuuden tai *fysiksen* (oleva kokonaisuudessaan) perimmäisiä syitä ja periaatteita. Aristoteleen ansioksi voidaan laskea erityisesti olevan ”syiden” kategorisointi: olevan ilmentymä on olio, muuttumaton olemus koostuu neljän eri alkusyyin vaihtelevista variaatioista. Näistä muoto formaalina syynä ja aine materiaalisena syynä aiheuttavat olion ulkoisen ilmentymän, ja muoto–aine-synteesi jäsentyy erityisessä mielessä olevan peruselementtinä tai rakennusaineena.⁵

Oleva näin tulkittuna lopulta todellistuu ilmenevänä oliona, kun ennalta annettu muoto toteutuu soveliaassa materiassa. Aine ei ilmene ilman, että se olisi jossakin tietyssä muodossa, mutta toisaalta muotokin materiaalisessa mielessä perustuu aina aineeseen. Fenomenologisesti tarkasteltuna kysymys olevuudesta on aina kysymys siitä, miten todellisuus ajattelulle/kokemukselle annettuna mielekkäästi jäsentyy todellisena: Jotta olevasta voidaan ylipäänsä puhua, on oltava jokin ilmiö, jota ”olevalla” tarkoitetaan. Tällöin oleva/olevuus välttämättä ilmenee aina ajatukselle *jo* jäsentyneenä *jonakin*. Kun olevan ilmentymät käsitetään (perinteisessä metafysiikassa) muodosta ja aineesta koostuvina olioina, tällöin myös olevuuden yleensä voidaan ajatella jäsentyvän mielekkäänä totena kun aine jäsentyen järjestäytyy tietyssä muodossa.

Muoto–aine-rakenne ilmenee myös aivan konkreettisessa mielessä *tarvikkeen* taikka käytösesineen rakenteena. Tavanomainen tarvike, käsityöläismäisen valmistamisen tuote, paljastaa konkreettisesti muoto–aine-rakenteen metafyyssisen merkityksen ja samalla sitä laa-

⁵ Vaikka toki muoto ja aine käsitteinä tunnettiinkin jo ennen Aristotelesta.

jentaen. Toimikoon saviruukku esimerkkinämme: se on savesta muotoiltu tarkoituksenmukainen esine. Saviruukun aine on savi, mutta muoto hallitsee sitä kauttaaltaan, sillä ollakseen ”ruukku” on esineen muodon palveltava tiettyä, määrättyä tarkoitusta. Saviruukun tarkoitus tai päämäärä on säilyttää nestettä sisällään. Muoto siis määrää aineen, mutta itse tarkoitus edeltää muotoakin. Niinpä näyttääkin siltä, että muoto ja aine eivät ensisijaisina elementteinä ilmaisekaan olevan mielekästä jäsentymistä, vaan muodon asettuminen itsensä puhtaaseen materiaalisuuteen (jolloin toteutuu olevan jäsentymisen tietyntyyppinen oliona) edellyttää prosessin liikkeellepanevan päämääräsyyn, josta vasta muodon ja aineen synteesi määrittyy.

Tällainen olevan ilmentyminen ennalta määräävän idean, muodon ja aineen suhteiden lopullisena tuotteena voidaan ajatella minkä tahansa tavanomaisen valmistamisen tai tuottamisen lopputuloksena, esimerkiksi maalauksena, veistoksena, rakennuksena ja jopa runona tai musiikkikappaleena. Olevan mielekästä jäsentymistä todellisena on siis mahdollista tutkia konkreettisen tarvikkeen ja tarvikkeen olemuksen kautta. Taide- ja käsityöläistuotteiden (tieteellinen) tarkastelu sijoittuu erityisessä mielessä esteettisen kauneuden ja taidefilosofian alueelle, ja siten myös muoto–aine-käsitteitä ja tarvikkeellisuutta on syytä lyhyesti tarkastella myös tässä kontekstissa. Nojaan esityksessäni Heideggerin esteettistä perinnettä koskeviin kirjoituksiin, vaikka kiinnostukseni ei tässä työssä eksplisiittisesti kohdistukaan estetiikkaan ajatteluperinteeseen.

Vaikka tutkielmani ensisijainen tutkimuskohde ei olekaan taide erityisenä filosofisena ongelmana, asettaa työni keskeisin lähdeteos *Taideteoksen alkuperä* jo nimensä puolesta vaatimuksen käsitellä taidetta. Miksi Heidegger tarkastelee mielekkyyden rakentumista juuri taideteoksen ja taiteen – eikä esimerkiksi minkä tahansa käyttöesineen – tematiikan puitteissa? *Taideteoksen alkuperä* alkaa taiteen olemuksen alkuperän kysymisellä. Heidegger esittää, että ”taide” on tänä päivänä ”muuttunut pelkäksi sanaksi, jota ei vastaa enää mitään todellinen” (TA 13). ”Taiteesta” on tullut yleisnimitys, jonka alle kootaan taiteen kanalta konkreettiset ilmiöt, eli teokset ja taiteilijat. Heidegger pyrkii tuomaan ”taiteen arvoituksen” näkyviin teosmaisuudesta käsin, sillä onhan ilmeistä, että taide mitä ilmeisimmin sijaitsee juuri *taideteoksissa*. Mutta kuinka tunnistaa taideteokset? On selvítettävä taideteoksen alkuperä, eli se, miksi ja miten taideteos on niin kuin se on (Heidegger 1995, 13).

Kysymys taideteoksen alkuperästä on erityislaatuinen juuri kehämäisyytensä vuoksi. Tavanomaiset taiteen alkuperään tai alkusyyhyn viittaavat ratkaisut näyttävät päätyvän umpikujaan tai noidankehään, esimerkiksi ajatukseen siitä, että taiteilija teoksen tuottaessaan on sen alkuperä, mutta toisaalta taiteilija ei ole taiteilija ilman taideteosta. Avoimeksi jää kysymys itse *taiteesta*, joka merkillisellä tavalla tuntuu tuottavan sekä teoksen että taitelijan. Mitä taide on? Heideggerille taide on se perusta (*Grund*) eli alkuperä, joka tekee taideteoksen ”mahdolliseksi ja välttämättömäksi” (Luoto 2002, 26).

Taideteoksen alkuperä vaikuttaa siis ainakin ensi näkemältä käsittelevän nimenomaan kysymyksiä taiteen ja taideteoksen olemuksesta. Kyseessä ei kuitenkaan ole varsinainen taideteoreettinen kontribuutio, eikä teos mielestäni ensisijaisesti käsittele taidetta. Tämä on nähdäkseni yksi syy sille, miksi se on niin vaikeatulkintainen: taiteen sijaan *Taideteoksen alkuperän* keskeisenä aiheena on ontologinen kysymys mielekkään todellisuuden rakentumisesta, ja taide toimii ainoastaan filosofisen mietiskelyn välineenä, joka mahdollistaa tiettyjen ajatuspolkujen muodostumisen. Taiteen merkityksen kannalta *Taideteoksen alkuperä* ei silti ole mitäänsanomaton: maan ja maailman kiista ontologisena periaatteena tulee ajatteltavaksi taideteoksen pohjalta, ja tämän ontologisen mielekkyysperiaatteen kirkastuessa nousee myös esiin uudenlainen mahdollisuus käsittää taide. Tässä mielessä *Taideteoksen alkuperä* muodostaakin itse asiassa hermeneuttisen kehän, jossa kysymys taiteesta ja kysymys mielekkyuden rakentumisesta ruokkivat toisiaan, pikkuhiljaa ja vaivihkaa lisäten ymmärrystämme molemmista aihioista.

2.1 Heidegger ja olemismieli

Kun Heidegger *Taideteoksen alkuperässä* esittää kysymyksen siitä, mitä taide on, tuo kysymys itsessään sisältää jo laajemman merkityshorisontin kuin mihin arkinen ajattelumme taideteoksen suhteen tavallisesti viittaisi. ”Mitä on *taide*?” vaikuttaa ensisilmäyksellä kysymykseltä, joka koskee spesifin ja sikäli kategorisen alueen ilmiötä. Kysymyksen taustalla on halu löytää määritelmä taiteelle. *Taideteoksen alkuperän* lisäyksessä (TA 86–91) Heidegger kuitenkin toteaa, että tutkielma itse asiassa eteneekin tietä, joka muodostaa kysymyksen olemisen – ei taiteen – olemuksesta (TA 89). Tämä siksi, että Heideggerille taiteen kysymistä ja pohdiskelua määrittää läpikotaisin olemisen kysyminen. Koska myös tämän

tutkimuksen pääkysymys on luonteeltaan ontologinen, on seuraavaksi avattava Heideggerin filosofisen ajattelun pääväittämiä.

Väitän, että Heideggerille muoto–aine-rakenne on tietyn mielekkyysrakenteen ilmentymä, samoin kuin maa–maailma-kiista on hänelle ontologis-fenomenologisessa mielessä mielekkyuden rakentumisen käsitteellinen jäsennys. Kysymys ”mielekkyudesta” kytkeytyy Heideggerilla aivan olennaisesti ontologiseen olemisen kysymiseen. Heideggerille kaikki ontologia on viime kädessä fenomenologiaa. Ontologia etsii käsitteellistä jäsennystä olevasta kysymällä, mitä olevan oleminen tai olevuus on, mitä tarkoittaa ”olla”. Olevan olevuus pyritään pukemaan sanoiksi, se halutaan ilmaista yhtenäisenä ja johdonmukaisena todellisuuden perusrakenteena, koherenttina systeeminä, jonka pohjalta ilmiöt ja oliot ovat ymmärrettävissä. Jotta olevasta tai olemisestä ylipäätään voidaan puhua, on kuitenkin oltava jokin ilmiö (kr. *fainomenon*), jota ”olevalla” tarkoitetaan (Backman 2005, 11). Oleva kokonaisuudessaan tarkoittaa siis lopulta vain ja ainoastaan mielekkäästi ilmenevää todellisuutta. jolloin ontologiakin on näin menetelmällisesti fenomenologista tutkimusta. (Backman 2005, 11.)

Heideggerin olemisen mieltä tai mielekkyyttä koskeva ajattelu toimii olennaisena teoreettisena taustana ja toisaalta vasta tekstin lopussa auki kääriytyvänä lähtökohtana *Taideteoksen alkuperälle*. Keskeneneräiseksi jäänyt *Oleminen ja aika* (Sein und Zeit, 1927) avaa uudelleen kysymyksen olemisen mielestä (Sinn von Sein). Aristoteles saavutti kreikkalaisen ontologian rajan kysyessään olioiden olevuutta tai oliomaisuutta (ūsia), sitä, mitä kaikkia olioita yhdistävä olevuus on. On merkittävää, että Aristoteles pohtiessaan olevuutta puhuu olevasta olla-vebin partisiippina (to on), siis olioiden, oliomaisuuden ja olevuuden näkökulmasta, kun taas Heidegger esittää kysymyksen olevasta verbimuotoisena: ”oleminen” on olla-vebin infinitiivimuoto (Backman 2005, 11). Heideggerin kysymys onkin ennen muuta: ”Miten oleminen (on)?” Aristoteleen näkökulma rajoittuu olevaan, jota edeltävä, perustavampi ontologinen prosessi jää ajattelematta: Heideggerin ajattelun keskiöön nousee oleminen olevan mahdollistavana, dynaamisena taustaehtona ja tapahtumana. Kun kysymyksen ”mitä on olevuus” sijaan kysytäänkin ”miten olevuus / oleminen (on)”, seuraa väistämättä, että vastauksenkin on vastattava kysymyksen verbimuotoa, jolloin voimme kuvata olemista tapahtumana tai prosessina.

Taideteoksen alkuperästä voidaan löytää myös *Olemisen ja ajan* keskeinen väite: oleminen on ajallista. Tämä ajatus ei kuitenkaan mainitussa teoksessa tule suoraan esitetyksi, vaan ajallisuus ja historiallisuus sisältyvät implisiittisesti Taideteoksen alkuperässä esitettyyn ontologiseen tapahtumaan (maan ja maailman kiistaan), vaikka ne eivät varsinaisesti ole teoksen pohdinnan keskiössä. Väitän, että myös Taideteoksen alkuperän pohdinnoista avautuu Heideggerin ontologista ajattelua hallinnut ajatus siitä, että oleva kokonaisuudessaan ei viime kädessä ole mitään muuta kuin kulttuuris-historiallisessa kontekstissa ”todeksi” jäsentävä todellisuus. ”Olemisen mieli” tarkoittaa mielekkyys-merkityksellisyysrakennetta, johon meille ilmenevä, näkyvä, esiintuleva, ajattelulle avautuva ja jäsentävä todellisuus kiinnittyy. Todellisuus materialisoituu ja konkretisoituu kulloisenkin historiallis-paikallisen kansan (tai maailman) kohtalona ja merkityshorisonttina, tilanteessa, jonka viitekehyksiä tai puitteita olemisen mieli määrittää. Kaikki olemisen mielekkyys ja merkityksellisyys on ymmärrettävissä vain jonkin historiallisen horisontin sisältä käsin, ja kun oleminen näin ajatellaan tapahtumana, on väistämätöntä, että oleminen on myös ajallista eli temporaalista. Juuri tämä olemisen mielen temporaalinen rakenne ja kontekstuaalisuus on Heideggerin mukaan jäänyt taka-alalle länsimaisen ontologian traditiossa, jossa olevuus ja aika on käsitelty pääosin nykyisyyden ja läsnäolevuuden pohjalta tietyn, substantiivimuodon asettavan kieliasun rakenteessa ja ontillisesta näkökulmasta eli olevien ja olioiden pohjalta.

Heideggerin mukaan taiteen olemuksen pohdiskelua määrittää aivan ratkaisevasti kysymys olemisesta (TA 89). Mitä siis merkitsee ”olemiskysymys” Heideggerin ajattelussa? Perinteisesti metafysiikka on mielletty filosofian erityisenä oppialana, mutta Heideggerille se tarkoittaa yleisesti ja kokonaisuudessaan olevan olevuuden *tai* olemisen ajattelun perinnettä länsimaisen filosofian historiassa. Olevan ja olevuuden tarkasteluna metafysiikka asetuu näin ollen antiikin Kreikasta alkaen kaiken länsimaisen filosofian lähtökohdaksi, ja kaikki filosofiset lähtökohdat edellyttävät joko tiedostettuja tai ääneen lausumattomia, implisiittisiä metafysisiä ratkaisuja. Heideggerille metafysiikka tässä mielessä edustaa aivan perustavalla tavalla koko meille mielekkäänä jäsentyvää todellisuutta strukturoivaa käsitteellistä viitekehystä tai merkityshorisonttia: ne käsitteet, joiden kautta länsimainen ihminen lähtökohtaisesti tulkitsee todellisuuden perusluonnetta, ovat peräisin tietystä meta-

fyysisestä perinteestä tai viitekehyksestä. Tavallisesti kukin historiallinen kansa ja kulttuuri omaksuu tietyt metafysiset ja ontologiset periaatteet niin sisäsyntyisellä tavalla, että nämä lähtökohdat (ja niiden historia) jäävät ajattelematta. Juuri metafysiikan ajattelematta jääneeseen perustaan Heidegger kiinnittyy omassa kysymyksenasettelussaan.

Metafysiikan perustava kysymys on ontologinen eli olevan käsitteellistä jäsenystä koskeva: mitä oleva on? Sekä Heidegger että hänen tulkitsemansa Aristoteles lähestyvät kysymystä olevasta sikäli kun se on nimenomaan *olevana*. Olevaa ei siten ontologian näkökulmasta tarkastella tiettyjä olevia ajatellen ja niiden erityispiirteitä ja suhteita etsien. Ontologian lähtökohtana on kysymys olevan piirteistä tai perustasta, joka yhdistää kaikkea olevaa ja mikä yleensä käsitetään olevana. Heideggerin varhaisajattelu on sikäli perustavaa eli fundamentaaliontologiaa, että se tarkastelee sellaista taustaehtoa tai prosessia, joka edellyttää tapahtumana sitä, että jokin tai mikään yleensä voidaan käsittää olevana: olemista. *Olemisessa ja ajassa* Heidegger kysyy erityisesti olevan *olemisen* merkitystä. Olemisen merkityksellisyyteen ja mielekkyyteen Heidegger viittaa *olemisen mielenä*. Juuri tässä kysymyksenasettelun hienovaraisessa muutoksessa avautuu mahdollisuus edetä niistä metafysisistä ja ontologisista ajattelun tavoista ja perusväittämistä, jotka antiikissa asetettiin ja jotka lopulta luonnosmaisesti rajaten antoivat suunnan myös modernille ajattelulle. Kun Aristoteles kysyy *Metafysiikassa* olevan olevuutta, hän kysyy olevaa substantiivina – Heidegger taas kysyy olevan olemista eli ajattelee olevan verbimuodon kautta. Kysymys ”mitä on olevuus?” muuttuu näin Heideggerin ajattelussa muotoon ”miten oleminen on?”. Koska olevuutta ja olemista on kuitenkin mahdotonta saattaa ajateltavaksi ilman, että se jäsenyy meille ilmenevänä ja ymmärrettävänä, koettavana todellisuutena, tematisoituu kysymys olevuudesta Heideggerille fenomenologisena pohdintana siitä, *miten* oleminen on *mielekkästä* ja sikäli todellista. (Backman 2005, 11–12.)

Kuten Backman teoksessaan *Omaisuus ja elämä* (2005, 11–12) esittää, Heideggerille siis kysymys olevuudesta – olemiskysymys – ei ole mitään muuta kuin kysymys merkityksellisen, ilmenevän ja siten *mielekkään* todellisuuden rakentumisesta. Tällöin olemisen mieli (miten oleminen mielekkäästi on) tarkoittaa sitä, miten todellisuus kulloinkin jäsenyy erityisin tavoin mielekkääksi, merkitykselliseksi, todelliseksi todeksi. Mielekkyysrakenteella tarkoitan tällöin sitä prosessia, jonka tapahtumassa tuo mielekkyys (maailma, muoto, läs-

näoleva oleva, oliot...) syntyy muodon ja aineen, jäsentymättömyyden ja jäsentymisen, ei-mielekkyyden ja mielekkyyden, maan ja maailman yhteisessä.

2.2 Muoto–aine-konstituutio olion substanssin rakenteena

Mielekkyysrakenteesta tai olemismielestä puhuessani tarkoitan siis sitä tapahtumaa tai prosessia, jossa todellisuus jäsentyy mielekkääksi todeksi. Esitän, että Heideggerille muoto–aine-konstituutio sekä käsitteellisessä mielessä artikuloi että aivan konkreettisesti ilmentää tätä olemismielen tapahtumaa eli mielekkyysrakennetta. Kun fenomenologisesti tarkasteltuna kysymys olevasta on aina kysymys siitä, *miten* oleva mielekkäästi jäsentyy tai ilmenee todellisena (olevana), voidaan tätä jäsentymisprosessia tarkastella olevan olevuuden perusrakenteen kautta.

Taideteoksen alkuperässä olemiskysymys – ja kysymys olevan mielekkäästä jäsentymisestä tai perusrakenteesta – lähtee Heideggerille purkautumaan ”olion” käsitteen kautta. Tämä vaikuttaa luontealta ratkaisulta, sillä onhan ”olio” aristoteelisessakin metafysiikassa tietty olevuuden ilmentymän käsitteellinen jäsenitys, ikään kuin olevan ”perusyksikkö”, josta käsin todellisuuden voidaan ajatella käsitteellisesti jäsentyvän yleisellä tasolla. ”Substanssi” taas nimeää olion muuttumattoman ydinolemuksen, jonka kiinteä rakenne muoto–aine-konstituutio on. *Taideteoksen alkuperän* toisessa osassa ”Olio ja teos” (TA 17–38) Heidegger tarkastelee olioisuutta klassisten, antiikin Kreikkaan periytyvien oliotulkintojen kautta. Edellä mainittu luku alkaa kysymyksellä: ”Mitä olio itse asiassa on sikäli kuin se on olio?” (TA 17). Mitä on olion oliona-oleminen, sen olioisuus? Heidegger lähestyy tätä kysymystä selvittämällä aluksi sen, mitä oliolla tavanomaisesti tarkoitetaan. Hänen mukaansa oliolla filosofisessa puheessa tyypillisesti viitataan substansseihin ja entiteetteihin (TA 20). Rajoitetummassa merkityksessä olioita ei samaisteta kaikkiin ja kaikenlaisiin ilmiöihin, vaan esimerkiksi olioista koostuvat joukot tai olioiden ominaisuudet ja niiden väliset suhteet eivät ole sanataarkasti olioita.

Heidegger selvittää, mitä asioita voidaan lukea kuuluvaksi olioiden joukkoon: ”Tiellä oleva kivi ja pellon multakokkare ovat olioita. Ruukku on olio samoin kuin kaivo tien vieressä. Entä maito ruukussa ja vesi kaivossa? Nekin ovat olioita [...]” (TA 17). Heideggerin

käsityksen mukaan olioita ovat siis asiat ja entiteetit. Hän mainitsee myös Kantin näkemys, jonka mukaan esimerkiksi maailma ja jopa Jumala ovat ”olioita sinänsä”. Kuten Heidegger toteaa, olioita ovat kaikki oleva ylipäänsä: kaikki, mikä ei ole ”ei mitään” (emt.). On myös syytä huomauttaa, että Heidegger rinnastaa ”olion” enemmän asioihin ja esineisiin kuin elollisiin olentoihin: tavallisesti olioiksi kutsutaan käyttöesineitä ja luonnossa esiintyviä ”asioita” (TA 18). Saksan termi *Ding* viittaa ennen kaikkea esineisiin ja asioihin: olio – *Ding* – on ”jokin”, ja niinpä esimerkiksi ihminen ei välttämättä ole (vain) ”olio”, sillä *jonkin* sijaan ihminen on *joku*.

Heideggerin mukaan (TA 20) eräs perustavimmista tavoista käsitteellisesti jäsentää olio on substanssikeskeinen tapa, jossa olio käsitetään *hypokeimenon*- ja *symbebēkos*-käsitteiden ilmaisemana kokonaisuutena. *Taideteoksen alkuperässä* esitetty tulkinta substanssista perustuu Aristoteleen substanssimetafysiikkaan (Aristoteles 2012, 983b, 12). Tällöin *hypokeimenon* ilmaisee olion substanssin, joka tavallisesti mielletään itsenäisenä ja muuttumattomana ytimenä, joka on riippumaton sen vaihtelevista ominaisuuksista, jotka kulloinkin ytimen yhteydessä ilmenevät. *Symbebēkos* taas nimeää ne attribuutit tai ominaisuudet (myös lat. *accidens*), jotka kulloinkin ovat tietyn substanssin eli ytimen yhteyteen kerääntyneet. Substanssi on olion rakenteessa se perustava tekijä, jota ilman kyseinen olio ei olisi sitä mitä se on. Jos substanssi siis muuttuisi, tällöin myös olio olisi aivan olemuksellisesti eri olio kuin mitä se oli aiemmin. Substanssi näin määrittää olion tietyn olevuuden, ja se on tässä mielessä paitsi ”itseään kantava” myös ominaisuuksia kantava. Entä mitä sitten ovat eri substanssit? Ensinnäkin substanssi perustana on ydin – *hypokeimenon* – joka kerää sen ilmenevässä olemuksessa yhteen olion kokonaisuudessaan. (TA 20.)

Heidegger havainnollistaa, kuinka tavallisesti puhuessamme olioista tai viitatessamme niihin käsittelemme niitä sikäli, kun niillä on joitakin ominaisuuksia tai attribuutteja. Oliolla siis ikään kuin omaa tai omistaa tietyt piirteet tai ominaisuudet. Esimerkiksi kivenmurikas- sa voimme havaita erilaisia ominaisuuksia; sanomme sen olevan kova, harmaa, muodoton, raskas, säröinen. Nämä tuntomerkit tai ominaisuudet ovat kivenmurikan ominaispiirteitä, jotka oliolla on. Substanssi ilmenee näin eräänlaisena olemuksellisena ytimenä, joka kerää ominaisuudet itseensä tai ympärilleen, säilyttäen aina kuitenkin tuon ytimen muuttumattomana ja aikaa kestäväenä.

Entä sitten substanssin rakenne? Pelkkä toteamus siitä, että substanssi on olion ydin ei vielä kannata pitkälle. Mistä kunkin olion ydin muodostuu? Juuri ”muodostua” ilmauksesta löydetään olion ytimen rakenteen vihje. Kaikki oleva, joka meille tavalla tai toisella jäsenyy todellisena, on aina tiettyinä muotona ilmenevää materiaa. Tällöin materia/aine toisinaan muodostuu tietyllä tavalla järjestäytyneenä ja jäsenyntyneenä olevana. Esimerkiksi kirjan aine on tavallisesti paperi, ja sen muoto on helposti tunnistamamme kirjan muoto. *Taideteoksen alkuperässä* Heidegger (omien sanojensa mukaan) ensin raivaa tieltä (TA 22) muut olion substanssia koskevat käsitykset ennen kuin päästään nimenomaan tarkastelemaan koko teoksen uutta filosofista kontribuutiota pohjustavaa käsitystä aineen ja muodon synteisistä – joka Heideggerin mukaan ainoana klassisena substanssin tapana soveltuu kuvaamaan sekä luonnonolioiden että käyttöesineiden olemusta.

Kun substanssi käsitetään aineen (*hylē*) ja muodon (*eidōs*) yhdistelmänä, voidaan muoto-aine-konstituutio käsittää tiettyinä todellisuuden perusyksikkönä.⁶ Aristoteleen aineen ja muodon yhteyteen perustuvaa metafysiistä teoriaa kutsutaankin hylomorfismiksi.⁷ Aristoteleen metafysiikassa *syistä* johtuu olevan tietty olemus. Syitä ovat materiaalinen syy (*causa materialis*), formaalinen syy (*causa formalis*), aikaansaava syy (*causa efficiens*) sekä päämääräsyy (*causa finalis*). Näitä syitä ei voi kuitenkaan ajatella silkkana kausaalisuutena aikaansaamisen ja vaikuttamisen merkityksessä (emt.), vaan kuten Heidegger kertoo, ne ilmaisevat tietyn *syillisyyden* tavan. Heideggerin esimerkissä hopea aineena on myötäsyyllinen hopeamaljaan (*causa materialis*). Hopeamalja on tällöin velkaa hopealle, josta se syntyy. Malja myös näyttäytyy nimenomaan maljan näköisenä eikä esimerkiksi sormuksena tai hopeasolkena. Tällöin hopeamaljan muoto on myötäsyyllinen *uhriastiaan* (*causa finalis*), jolloin uhriastia on muodolle (*morphē*) velkaa maljamaisuuden ulkonäöstä (*eidōs*). *Causa finalis* siis päämääräsyynä määrää sen tarkoituksen – esimerkiksi uhrilpalve-

⁶ *Taideteoksen alkuperässä* Heidegger tosin viittaa muotoon *morfēna*, joka kuitenkin viittaa ennen muuta ”näkyvään hahmoon”. Aristoteleen perustermi muodolle on kuitenkin juuri *eidōs*, johon Heideggerin varsinaisessa mielessä tuntuu viittaavan. (TA 24.)

⁷ Kiinnostavaa kyllä, englanninkielisten termien ”matter” (aine) ja ”material” (aineellinen) etymologiaa tarkasteltaessa käy ilmi, että ne johtuvat kreikankielisestä *hylē*-termistä, joka tarkoittaa paitsi materiaalisuutta ja ainetta myös työstettävää puuainesta tai raakamateriaa. (Onions 1966, 455 hakusana ”hylic”.) Lisäksi latinan *materia* tarkoittaa myös puun kovaa osaa (emt., 562 hakusana ”matter”).

luksen – joka määrittelee tarvittavan maljan muodon ja aineen. Hopeinen malja määritetään uhriastiaksi, jolloin myös oleva lopullisesti jäsentyy tiettyä oliona. (TK 11–12.)

Materiaalinen syy on aine tai ”substraatti”, ja formaalinen syy puolestaan muoto. Esimerkiksi ihmisen aineellinen syy olisi ruumis, formaalinen syy sielu tiettyä inhimillisenä muotona tai inhimillisyyden suunnitelmana, aiheuttava (tai liikuttava) syy esimerkiksi Jumala eli Aristoteleen ”liikkumaton liikuttaja”, ja lopulta päämääräisyys syistä korkeimpana ihmisen (elämän) tarkoitus, kuten hyveellinen elämä. Formaalinen syy eli muoto siis samaistuu aristoteelisessa metafysiikassa suunnitelmaan, joka voidaan ajatella eräänlaisena teknisenä ohjeena, joka sovelletaan aineeseen. (Aristoteles 2012, 1013a–b, 74–75.)

Pohjimmiltaan oliot ovat tämän tulkinnan mukaan substansseja, jotka rakentuvat aineesta ja muodosta. Olioiden aineellisuus antaa niille ytimekkyyden ja lujuuden aiheuttaen samalla erityisen tavan, jolla aistimme kulloinkin tavoittavat olion. Tämä tapa on esimerkiksi olion väri, kovuus tai pehmeys, voimakkuus tai hiljaisuus, heikkous tai jyrkkyys ja niin edelleen. Olion aineen lujuus puolestaan viittaa myös koossapysyvyyteen, mikä ”tarkoittaa, että aine pitää yhtä muodon kanssa”, kirjoittaa Heidegger (TA 23). Heideggerin esimerkissä graniittilohkare on ”jokin aineellinen, jossakin erityisessä muodossa”. Muoto tarkoittaa hänen mukaansa ainesosien järjestelyä, josta seuraa lohkareen erityinen ääriiviiva (emt.). Heidegger mukailee tässä klassista aristoteelista ymmärrystä muodosta: Muoto on se paikallis-tilallinen tapa, jolla aine kulloinkin on asettunut, jakautunut tai järjestäytynyt. Muoto siis oikeastaan *nimittää* aineen jakautumaa, jopa niin, ettei se ole itse asiassa lainkaan seuraus siitä, kuinka aine on sattunut järjestäytymään tietyn olion osalta, vaan pikemminkin muoto *määrää* aineen järjestelyn.

Substanssin muoto siis antaa oliolle sen luonnon, sen olemuksen (esimerkiksi elävän olennon muoto on sen sielu). Fenomenologisesti kaiken olevan voidaan ajatella konstituoituvan tai manifestoituvan aine–muoto–rakenteessa, jossa vasta muoto sallii aineen ilmetä tiettyä oliona, tulla esiin ja jäsentyä ajatukselle *jonakin* – ylipäänsä olevana sen sijaan, ettei se olisi mitään. Tällä tavoin voidaan klassisessa muoto–aine–rakenteessa huomata tietty olemisen mielekkyyden (miten ilmenevä todellisuus jäsentyy meille mielekkäänä totena) jäsentyminen. Kaikki meille jäsentynyt oleva ilmenee tietyn muodon saaneena materiaana. Pää-

määräisy aiheuttaa tietyn muodon, joka jäsentää muodolle soveliaan aineen erityiseen paikallis-tilalliseen järjestykseen. Juuri muoto konkreettisesti mielessä ilmaisee olion toden olemuksen: esimerkiksi kirjan aine on paperi, mutta tunnistamme kirjan juuri kirjaksi nimenomaan sen muodon – joka on ”kirja” – perusteella. Vastaavasti esimerkiksi kahvikupin tunnistamme kahvikupiksi juuri sen ”kahvikuppimaisen” muodon perusteella – kupin aine taas voi olla posliinia, lasia, keramiikkaa, puuta ja niin edelleen. Edelleen aristoteelisessa hengessä jatkaen kivi (aine) on potentiaalisesti veistos, joka aktualisoituu veistoksena saadessaan veistoksen muodon (Aristoteles 2012, 1013a, 74).

Koska Heideggerin määritelmän mukaan olioita ovat ”kaikki”, mikä ei ole ”ei mitään”, myös esimerkiksi taideteosta voidaan ajatella sikäli kun se on olio – onhan selvää, että se on enemmän kuin ”ei mitään”. Taideteos mitä ilmeisimmin on *jotakin*. *Taideteoksen alkuperässä* teoksen piirteitä tarkastelemalla käy ilmi olion – taideteoksen – rakenne, eli se millä tavoin teos koostuu muodosta ja aineesta. Teoksen oliomaisuus – eli aine ja muoto – paljastuvat esimerkiksi ajatellessamme sitä, missä taideteoksia tavataan:

Kuva riippuu seinällä kuten metsästyskivääri tai hattu. Maalaus, esimerkiksi se van Goghin, joka esittää talonpojan kenkäparia, kiertää näyttelystä toiseen. Teoksia lähetetään matkaan kuten hiiliä Ruhrin alueelta tai tukkipuita Schwarzwaldista. Ensimmäisessä maailmansodassa Hölderlinin hymnit kulkivat kuin puhdistusvälineet pakattuina selkäreppuihin. Beethovenin kvartetot lojuvat kustantamon varastotiloissa aivan kuin perunat kellarissa. (TA 15.)

Kuin perunat kellarissa... Taideteoksilla on siis tällä tavalla fyysinen, materiaallinen, käsin kosketeltavaan ja jokapäiväiseen, arkiseen elämään ja todellisuuteen sidottu, kauttaaltaan oliomainen puolensa. Tuon oliomaisuuden varmistavat juuri nämä materiaalisuuteen ja ulotteisuuteen sidotut, aikaan ja avaruuteen välttämättä kiinnittyvät elementit. Taideteos on aina materiaalisella tavalla valmistettu tai se koostuu *jostakin*, *se sijaitsee jossakin*, *se on tietyssä muodossa*; siihen kohdistuu ajan paine ja teokset voivat kulua – muotokuvan maalipinnan värit haalistuvat ilman ja valon kosketuksessa, kiviveistos kokee korroosiota ja se saattaa vaikkapa lohjeta, runokirjan kannet halkeilevat ja sen sivut repeilevät ja kellastuvat. Teos on fyysisesti kosketuksissa muihin olioihin, maalaus seinään tai telineeseen; se saateen kiinnittää naulalla, joka tekee reiän seinään. Teos on tässä mielessä niin oliomainen,

että sen varassa vallitseva taide vaikuttaa suorastaan perustuvan sen oliomaisuuteen – sen materiaaliseen, ulotteiseen olemukseen aineen ja muodon synteessä.

Heidegger esittää (TA 24), että juuri aine–muoto-malli tekee olion oliomaisuuden taide-teoksessa ajateltavissa olevaksi. Hän ymmärtää ajatuksen niin (TA 24), että aine on taiteellisen *muotoilun* alusta, alue tai kenttä, jolloin olio – ja teos – on itse asiassa muotoiltua ainetta. Tämä ajatus vastaa myös aristoteelista käsitystä olion, substanssin ja aine-muoto-parin merkityssuhteista.

2.3 Tarvikkeellisuus muoto–aine-rakennetta ohjaavana olemuksena

Muoto siis ilmiselvästi määrää paitsi aineen järjestäytymisen, myös kulloisenkin aineen laadun ja valinnan. Tämä on ilmeistä etenkin sellaista olioiden kuin ruukun, hopeamaljan, kenkäparin, vasaran, sillan, tuolin tai vaikkapa peitteen osalta. Kunkin olion aineen on vastattava tarkoituksenmukaisella tavalla sen aiottua muotoa, ja niin muoto määrittää aineen tavan. Esimerkiksi sillan muoto edellyttää, että se rakennetaan riittävän kestävästä aineesta. Niin myös ruukun on koostuttava kestävästä, vedenpitävästä aineksestä. Vastaavasti taas leijan muoto edellyttää, että siihen käytetty materia on kevyttä – muuten se ei leijuisi ilmassa, eikä oikeastaan siis olisi leija alkuunkaan. Niinpä voidaan myös todeta, että muodon ja aineen yhteenkietoutumista (Heideggerin sanoin) säätelee aina kunkin olion – vaikkapa leijan – tarkoitus.

Sekä aineen *että* muodon on molempien yhdessä siis palveltava etukäteen määrättyä ja ajateltua tarkoitusta, jota Aristoteles kutsui nimellä *causa finalis* ja jonka vastaavan merkityksen Platon nimesi *ideaksi*. Platonis-aristoteelisessa metafysiikassa muoto itse asiassa on olion tarkoitus: päämääräisyys tai idea määrää olion muodon, ja toisaalta juuri muoto konkreettisella tavalla ilmentää olion tarkoitusta/päämääräisyyttä/idea/olemusta – samoin kuin juuri muodon perusteella tunnistamme muoto–aine-olion tiettyinä oliona. Muoto on siis ilmenevän olevan viimekätinen merkittäjä ja viitepiste, josta sen olemus voidaan osoittaa ja havaita. Mielestäni muoto voidaan ajatella myös vaikkapa teknisenä luonnostelmana, ohjeena tai pohjapiirrustuksena, josta vasta lopulta konstituoituu tarkoituksenmukainen olio.

Päämääräsyyn/tarkoituksen ja muodon on vastattava toisiaan, ja niinpä muoto todellakin ilmaisee olevan korkeimman (käsitteellisen) idean (päämääräsyyn).

Tällöin olion – kuten ruukun – muoto aiheutuu tai määräytyy tai *muotoutuu*) sen käyttötarkoituksen – nesteen säilyttämisen – perusteella. Aineen eli materian on oltava tarkoituksen ja siten muodon kannalta sovelias: tarkoitus, idea tai muoto toteutuu soveliaassa materiasa. Samoin voidaan ajatella taideteosta: Teoksen oliomaisuus ja materiaalisuus toimii soveltuvana alustana, itsessään jäsentymättömänä, hahmottomana, merkityksettömänä ja *muodottomana* aineksena, joka taiteellisen toiminnan tuloksena saa muodon eli *muotoutuu* mielekkäänä, merkityksellisenä, erityisenä taideteoksena. Taiteellisuus tai taide voidaan siten taideteoksen suhteen ajatella korkeampana ideana, merkityksenä, muotona tai tarkoituksena, joka muovaa pelkästä oliosta – materiasta, aineksesta – kuten kivistä veistoksen, *taideteoksen* (TA 25–26). *Taiteellisuus* olisi näin teoksen päämääräisyys, kun taas aiheuttava syy voisi olla esimerkiksi taiteilija.

Tämä tarkoituksenmukainen aine–muoto-rakenne on sängen luonnollinen tapa käsittää olio sekä sen oliomaisuus, sillä tarkoituksenmukaisuus edellyttää valmistajaa, joka ennalta määrää olion tarkoituksen ja sitä kautta muodon ja siitä edelleen taas aineen. Ihminen on tässä nimenomaisessa periaatteessa itse osallisena siinä, miten tällainen tarkoituksen omaava aine–muoto-olio määrittäyty ja tulee yleensä olevaksi sellaisena, kuin se on (TA 26–27). Platonin mukaan tämä pätee sekä valmistettavan olion valmistajaan että käyttäjään siten, että valmistajan on omaksuttava tuotteen lopullisen käyttäjän näkökulma valmistaessaan oliota, jolloin käyttötarkoituksen määrittääkin käyttäjä. Aine–muoto-käsitepari sisältää siis implisiittisesti ja välttämättä ajatuksen valmistajasta tai tarkoituksen määrittäjästä eli *alkusyyistä*, ja soveltuu siten erinomaisen hyvin esimerkiksi myös kristilliseen ajatteluun, jossa koko olevaisuuden todellisuus mielletään ennalta määräytyksi ja luoduksi (TA 27).⁸ Alkusyyksi, valmistajaksi tai tarkoituksen määrittäjäksi voidaan ajatella juuri jumalallinen entiteetti, ihminen, idea, tietoisuus tai esimerkiksi jokin kosminen voima.

⁸ Kuitenkin siten, että Jumalan luova valmistus- ja suunnittelutyö nähdään toisenlaisena kuin käsityöläisen toiminta (TA 27).

Mikäli käsitämme olion tarkoituksenmukaisen muodon muovaamana aineena, *muotoiltuna aineena*, päädymme silloin lähes väistämättä ajatukseen siitä, että tällainen olio on aina valmistamisen tuote. Esimerkiksi *Timaios*-dialogissaan Platon kuvaa kosmoksen syntyä tai rakentamista eräänlaisen täydellisen hyvyyden idean – luojajumalan – suunnitelmana. Hän puhuu kreikkalaiselle luonnonfilosofialle tyypillisestä neljän alkuaineen – veden, ilman, tulen ja maan – järjestytyksestä jumalallisen muotoilun tuloksena: ”[M]utta kun maailmankaikkeus alkoi saada järjestystä, niin tuli ja vesi ja maa ja ilma [...] olivat kuitenkin sellaisessa tilassa missä voi odottaa kaiken olevan, kun mitään jumalaa ei ollut läsnä.” (Platon, *Timaios*, 53b, 198.) Nämä alkuaineet ilmaisevat todellisuuden materiaalisuuden peruselementit. Jumala tai tietty käsitteellinen idea luo tai aiheuttaa kaikki universaalit muodot, jotka edelleen ”valaisevat” itsessään järjestyttömän aineen.

Muoto ja aine näyttävätkin nyt Heideggerin mukaan johtuvan tarvikkeen (saks. *Zeug*) olemuksesta. Tällöin aine ja muoto eivät enää lähemmin tarkasteltuina alkusyynä määritä olion substanssin olemusta, sillä ne johtuvat *tarpeesta* eli *tarvikkeen olemuksesta*, joka on sen kulloinkin ennalta suunniteltu käyttötarkoitus. Muodon ja aineen synteesi jokaisen oliona ilmentyvän olevan mielekkään jäsentyneisyyden rakenteena ei näin enää Heideggerin mukaan ilmaisekaan olion perimmäistä olemusta, vaan vieläkin perustavampi *tarvikkeellisuus* nimeää sen prosessin, missä itsessään jäsentymätön puhdas materiaalisuus voi saada jäsentyneen muodon.

Tätä käyttötarkoituksen määräävää *tarvikkeellisuutta* tai tarkoitusta (eli päämääräsyötä) Heidegger luonnehtii *telos*-käsitteen merkityksessä. *Telos* ei kuitenkaan hänen mukaansa viittaa yksiselitteisesti tarkoitukseen, vaan *telos* on päättävä ja lopullistava syy. Juuri *telos* syyllistää muut syyt siten, että ne kokoontuvat yhteen muodostaen mielekkäästi jäsentyvän olion. *Telos* määrää sen, että hopeamalja määritetään uhriastiaksi tai pöytä ruokapöydäksi. Malja edeltä käsin rajoitetaan vihkimiseen ja uhraamiseen, ja pöytä jäsentyy esineenä, jonka ympärille ihmiset kokoontuvat ruokailemaan. Tässä mielessä *telos* nimeääkin *soveliaisuuden*: käyttötarkoitus toteutuu soveliaassa muodossa, joka edelleen ilmenee soveliaassa aineessa. Soveliaisuus on sitä, että juuri hopeisen maljan (muodon) ajatellaan soveltuvan uhriastiaksi (joka on olion merkitys), ja hopean aineena käsitetään soveltuvan maljan muodon toteuttamiseen. (TK 12–13.)

Olion tarkoitus siis voi toteutua vasta soveliaisuudessa, mikä taas johtaa meidät syvempään ajatukseen tarvikkeen olemuksesta ja tarvikkeellisuuden luonteesta. Muodon ja aineen järjestäytymistä ohjaa tietty tarkoitus tai päämäärä, joka kuitenkin määrittyy vasta soveliaisuuden perusteella. Todellisuuden mielekkään jäsentymisen näkökulmasta katsottuna sama voidaan ilmaista: Jäsentyneisyyden kehkeytymistä ohjaa tietty ennalta määrätty merkitys. Kuitenkin jo ennen kuin mikään merkitys/idea/tarkoitus voi todella jäsentyä mielekkäänä todellisuutena, on oltava ”syy” josta vasta määrittyy se, että *mikään* merkitys tai tarkoitus ylipäänsä *voi* koskaan jäsentyä minään/jonakin. Soveliaisuus varmistaa sen, että uhriastia (käyttötarkoitus) voi ilmetä juuri hopeamaljana. Yleisemmin ajateltuna se pitää huolta siitä, että tietty merkitys voi jäsentyä muodon ja aineen liittona, joka olevan ulkoisena ilmentymänä (*eidos*) ilmaisee ja nimeää olevan erityisen olemuksen. Soveliaisuuden ansiosta on mahdollista, että esimerkiksi vihkiminen ja uhraaminen voivat ilmetä hopeamaljana näkyvän uhriastian olemisessa.

2.4 Korkeampi merkitys, joka havaitaan olevan ulkoisesta ilmentymästä

Soveliaisuus siis mahdollistaa tietyn korkeamman merkityksen ilmenemisen tai käyttötarkoituksen toteutumisen olevan ulkoisessa ilmentymässä, joka ilmenee aineen ja muodon liittona. Myös taideteoksen filosofiseen pohdintaan on aina liittynyt ajatus taiteen ”henkisestä” arvosta tai merkityksestä, joka ikään kuin ylittää pelkän aineellisen ja aistittavissa olevan todellisuuden: havaittavissa ja aistittavissa oleva ”aistinen” eli *aisthēton* antaa ei-aistisen *noētonin* eli järjen kohteiden loistaa lävitseen (Luoto 2002, 21). Tässä mielessä teoksen kauneus, joka herättää aistimuksen, ”loistaa totuutena”. Taide käsitetään tällöin *mimesiksenä* eli jäljittelynä, jossa teos ilmentää korkeampaa kauneuden ideaa. Platon puhuikin kauneudesta ilmenemisen (*fainesthai*) kirkkautena (Luoto 2002, 47), mikä tarkoittaa sitä, kuinka yliaistinen idea ikään kuin loistaa teoksen läpi tai kiinnittyy eräänlaisena valaisevana heijastuksena teokseen. Olevuuden perusta paljastuu teoksessa tai teoksen läpi (jolloin teos voidaan ajatella eräänlaisena aukkona, aukeamana tai ovena, josta yliaistinen totuus loistaa läpi). Esteettistä ajattelua näin hallitsee metafyyminen käsitys kauneudesta *ekfanestatonina*, eli ”kirkkaimpana loistona”, joka ottaa *muodon*, joka vuorostaan havaitaan materiassa

Tällaisessa Platonin metafysiikkaan pohjautuvassa esteettisessä taidekäsitteessä taideteos käsitetään aistimisen kohteeksi sekä aistimuksen herättäjäksi – kuitenkin siten, että teoksen aiheuttaman kokemuksen ja taiteen itsessään merkitys, arvo ja totuus on jotain yliaistista.⁹ Jos Platonin ajattelun mukaan käsitetty taideteos nyt asetetaan tähän saakka formuloimamme muoto–aine–mielekkyysrakenteen kontekstissa (tarvikkeena), silloin mielekkäästi jäsentyneen teoksen päämääräisyys/tarkoitus/merkitys on kauneuden idea eli tietty totuus. Teoksen formaalinen syy taas on sen tietty taiteellinen hahmo, jonka myötäsyylinen on sen materiaalinen alusta – esimerkiksi kangas ja värit, joista muoto – hahmo – nousee esiin.

Muodon voidaan ajatella samaistuvan tai sulautuvan jäsentymisen erityistä tapaa ohjaavaan päämääräisyyhyn eli käyttötarkoitukseen tai merkitykseen, sillä vasta muoto varsinaisessa mielessä ilmaisee annetun olion/tarvikkeen tosiasiallisen olemuksen. Merkitys tai tarkoitus välttämättä ilmenee meille aina tietyssä muodossa. Olion ulkoisen ilmentymän merkitystä tai *merkityksellisyyttä* voidaan onnistuneesti tarkastella juuri taideteosten kontekstissa. Taideteoksissa voidaan havaita tietty yliaistisuuden ja aistisuuden jännite: aistinen materia toimii ikään kuin välineenä tai alustana, joka sallii muodon tulla esiin.

Heideggerin mukaan esteettinen tapa tulkita taidetta saa alkunsa jo Platonin ja Aristoteleen aikana, kun länsimaisen metafysiikan peruskäsitteet jäsentyivät asettaen horisontin myös kaikelle taiteen tieteelliselle tarkastelulle (N1 80). Tästä alkaen olevan ajattelemista hallitsee sen käsittäminen *eidoksen* eli idean ja sen ulkoisen ilmentymän kokonaisuutena: olevan varsinainen olemuus käsitetään yliaistisena, aineettomana, ikuisena ja pysyvänä olemuksena, joka voidaan järjen avulla tavoittaa. Yliaistinen idea kuitenkin ilmentyy sen ulkomuodossa, joka voidaan aistia ja jota kauttaaltaan hallitsee muoto–aine–rakenne. Yliaistinen idea ei ole suoraan aistein tavoitettavissa, mutta taideteos kuitenkin toimii tässä merkillisenä ”poikkeamana”: teoksessa korkeampi merkitys tulee aistein havaittavaksi, kun teoksen

⁹ Platonin kuvaus kauneuden ideasta löytyy dialogista *Pidot* (211ab, 127): ”Ensinnäkin se on ikuis-ta, se ei synny eikä häviä, ei kasva eikä katoa. Se ei ole yhdellä tavoin kaunista ja toisella rumaa, eikä milloin kaunista milloin ei, eikä yhteen nähden kaunista, toiseen nähden rumaa, eikä yhdessä paikassa kaunista, toisessa rumaa, niin että jotkut pitäisivät sitä kauniina, jotkut rumana. [...] Se on itsenäinen, itsessään aina yksimuotoinen ja ikuinen, ja kaikella muulla kauniilla on siinä osansa. Asia on siihen tapaan, että se itse ei mitenkään kasva eikä vähene eikä sille tapahdu yhtään mitään, vaikka kaikki muu syntyy ja kuolee”

materiaalinen, aistinen puoli ilmenee *kauneutena*. Tällöin kauneus tai kauneuden idea ikään kuin loistaa teoksen aistittavan pinnan läpi. (N1 80.)

Hegel ilmaisee tämän estetiikkaan tai taiteen ja kauneuden yhteyteen sisältyvän aistisuuden ja henkisyyden suhteen siten, että esimerkiksi maalaus ei ole vain materiaalisuutensa vaaraan muodostuva kokonaisuus, jossa teoksen erityinen (henkinen) arvo ja merkitys *teoksena* esiintyisi ikään kuin tuosta aineellisesta oliosta erillisenä ilmiönä. Teoksessa toteutuu pelkän materiaallisen olemuksen ja aineettoman, yliaistillisen merkityksen (muodon) ykseys, kun ”värein maalattu kangas” eli teoksen olioisuus kumoutuu pelkkänä aistein havaittavana aineellisena oliona teoksessa, säilyen silti korkeamman henkisen merkitystodellisuuden ilmaisijana. Teoksen aistisuudesta tuleekin tällöin järjen sisältöä tai ”aineetonta materiaalia”, joka jäsentyy mielekkäänä merkityksenä rationaalisessa prosessissa. Teoksen aistittavissa oleva materiaallinen olioisuus on tällöin ymmärrettävissä vain sen olioisuutta korkeamman arvoperustan pohjalta, ja siten teoksen materia ja olioisuus ilmentävät aina tiettyä henkistä merkitystä.¹⁰

Todellisuuden mielekkään jäsentymisen kannalta tämä tarkoittaisi tulkintani mukaan sitä, että kaikki olevan mielekäs jäsentymisen todellisuutena (todellisuutena) perustuisi välttämättä itse jäsentymisprosessia (eli aineen järjestäytymistä tiettyyn muotoon) ohjaavaan ja edeltävään ideaan. Historiallisesti olevan käsittäminen tällaiseen ennalta nähtyyn ideaan tai ikuisen muotoon kiinnittyvänä jäsentyneisyytenä konkretisoitui esimerkiksi juuri Platonin tunnetussa ideaopissa (N1 80): näkyvän maailmamme aistein tavoitettavat oliot vain ilmentävät itsessään olevia, ikuisia, aineettomia ja aineesta riippumattomia, tilattomia ja ajattomia ideoita.¹¹ Hyvän idea korkeimpana ideana ikään kuin valaisee kaikki muut universaalit ideat, abstraktit tyypit tai muodot eräänlaisena ontologisena valona, joka sallii aistein havaittavan olevan tulla esiin ja näkyväksi, varsinaisessa mielessä siis ilmeneväksi

¹⁰ Teoksessaan *Taiteen arvoitus* Miika Luoto kirjoittaa, kuinka juuri tämä Hegelin muotoilema käsitys taideteoksen olemuksesta on taiteen esteettisen ja samalla metafysisen tulkinnan kaava (Luoto 2002, 22–23).

¹¹ ”(O)n olemassa erikseen itsessään oleva olevaisen laji. Se on syntyä vailla ja katoamaton eikä koskaan ota itseensä mitään ulkoa päin eikä mene sisälle toiseen olevaiseen. Se on näkymätön ja muutenkin aistein havaitsematon. Tämä olevainen on järjen tarkastelun kohde.” (Platon, *Timaios* 52a, 196.)

olevaksi – aivan kuten fenomenologisessa ontologiassakin katsotaan, että olevuus jäsentyy lopulta ilmenevänä olevana.¹²

Olevan mielekästä jäsentymistä oliona tai tarvikkeen valmistamista hallitsee tämän perinteisen metafysiikan (platonis-aristoteelisen) käsityksen kontekstissa ennalta määrätty muoto tai merkitys, joka määrittää aineen vaatimukset: ”ruukkuun vedenpitävää, kirveeseen riittävän kovaa, kenkiin lujaa ja samalla joustavaa” (TA 25). Juuri tarvikkeen olemuksessa kiteytyy aivan olennaisella tavalla antiikin ontologinen käsitys olevaa määrittävästä ideasta, joka korkeampana merkityksenä paitsi ilmentyy materiaalisessa oliossa myös *määrää* sen aineen ja muodon – jotka konstituoituvat *eidoksessa*, olevan ulkoisessa ilmentymässä. ”Olio on valmistettu pitäen silmällä valmistettavan, muotoiltavan olion ennakoitua ulkomuotoa. Tämä ennakoitu ja edeltä nähty olion ulkomuoto on se mitä kreikkalaiset ontologisesti tarkoittavat *eidoksella, idealla*” (Luoto 2002, 45).

Kuitenkin jotain vaikuttaa jäävän huomiotta tällaisessa metafyyysisessä logiikassa. Katson, että ensimmäisenä perinteisen muoto–aine-mallin ongelmakohtana nousee esiin Heideggerin argumentoima soveliaisuus: Kuinka voidaan selittää se, miten korkeampi merkitys/idea/tarkoitus/päämääräisy lopulta ”materialisoituu” tietyinä muotona? Miten on mahdollista, että täysin aineeton merkitys kiinnittyy aineelliseen? Mihin *perustuu* käsitys siitä, että oleva ylipäänsä *voi* jäsentyä mielekkäänä, merkityksellisenä ja tarkoituksenmukaisena oliona? Ajattelematta jää siis varsinaista jäsentymisprosessia edeltävä, sen mahdollistava ”tausta”: eli olevuuden mielekästä jäsentymistä tietyinä olevana edeltävä *olemistapahtuma*, joka mahdollistaa sen, että oleva voi mielekkäästi jäsentyä *jonakin*. Tämän eron muotoilu olevan (mielekkään jäsentymisen) ja sitä *edeltävän* olemistapahtuman välillä onkin Heideggerin ajattelun kulmakivi, kuten tämän luvun alussa huomattiin.

Toinen ongelma nähdäkseni liittyy oletukseen siitä, että *kaikki* olevan jäsentymisen mielekkäänä todellisuutena perustuisi ennalta nähtyyn tarkoitukseen tai merkitykseen. Missä

¹² Tällöin ilmenevien olioiden hallitsevana määreenä on juuri niiden ilmenevyys ja kyky ilmentymässään ilmentää yliaistillista, korkeampaa henkistä merkitystä. Esteettinen ajattelu edustaakin tässä mielessä platonistista metafysiikkaa olettamalla aistisen (ilmenevän, ulkoisen muodon) ja yliaistisen (käsitteellisen, järjellä tavoitettavan, ei-ulotteisen *idean*) välisen eron, joka aivan erityisesti konkretisoituu *allegorian, symbolin* sekä *metaforan* käsitteissä (Luoto 2002, 23). Taideteokseen liittyy eräänlainen salainen merkitys, joka viittaa teoksen ulkoisen ilmentymän – sen materiaalisuuden – ylittävään henkiseen elementtiin.

määrin esimerkiksi taideteoksen ulkomuoto on aina ennalta käsitetty? Tämä väite taideteoksen olemuksesta tuntuu olevan ristiriidassa vaistomaisen käsityksemme kanssa: Taideteos käsitetään nykypäivänä yleensä jonakin spontaanisti ja omaehtoisesti syntyneenä. Teos ikään kuin luo oman, ennaltanäkemättömän ja ainutkertaisen maailmansa ja kontekstin, jolla on oma merkityshorisonttinsa. Taide *luo* uutta merkitystä maailmaan – jopa siinä määrin, että taide voi toisinaan olla loputtomien uusien tulkintojen ja merkitysten ”alusta” (Thomson 2011, 75; Thomson 2015), eikä se siten ilmionä luontaisesti uppoa klassisen idea–aine–muoto–rakenteen kaavaan. Taideteoksen *taiteellisuutta* korkeampana päämääräsyynä tai tarkoituksena – joka toteutuu muodossa – on vaikea kuvitella *tiettyinä* merkityksenä, sillä taiteellisuus itsessään pakenee täsmällistä jäsenystä: taide ei vastaa ennalta määrättyä, ennalta nähtyä merkitystä, vaan vasta teoksen jäsenyessä *taideteoksena* syntyy uusia merkityksiä. Tässä mielessä voisi jopa ajatella, että mikäli teokselle asetetaan ennalta tietty päämäärä ja muoto, on lopputuloksena ”taiteellinen katastrofi”, jossa ei synnykään taidetta vaan silkka valmistamisen tuote. Sen sijaan, jos työn antaa omaehtoisesti paljastua, voi se ottaa yllättäviä suuntia, muotoja ja merkityksiä.

2.5 Yhteenveto

Esitin työni johdannossa kysymyksen siitä, miksi perinteinen muoto–aine–käsitepari ylipäänsä vaatii uudelleenmuotoilua ja miksi se ei sellaisenaan Heideggerille kelpaa mielekkyyssrakenteen jäsentämiseen. Tavoitteeni mukaan olen tunnistanut jopa useita jäsentymisprosessin uudelleenmuotoilua motivoivia seikkoja. Ensimmäisenä seikkana nostan esiin viimeksi mainitun, taideteoksen olemuksesta avautuneen kysymyksen omaehtoisesta ja ennalta määrättämättömästä mielekkyyden jäsentymisestä. Omaehtoisen merkityksen ja muodon paljastuminen jäsentymisprosessin tapahtumassa kirkastaa nyt tässä työssä ensi kertaa ajatuksen siitä, miten juuri taideteoksen kautta klassisen muoto–aine–rakenteen problematisointi ja toisaalta sen uudelleenjäsenitys tulee mahdolliseksi.

Toiseksi soveliaisuuden tunnistaminen tarkoitus/merkitys–muoto–aine–jäsentymismallin mahdollistavaksi olemukseksi herättää tarpeen strukturoida mielekkyyden jäsentymisprosessi yhä laajempina mallina. Olemme selvittäneet, että Heideggerin ajattelua pohjustavassa aristoteeliseen metafysiikkaan perustuvassa jäsentymisprosessin mallissa kaikki mielek-

käästi jäsentynyt oleva ilmenee aina välttämättä jossakin muodossa ja jossakin aineessa. Muoto–aine-rakenne, eli olevan määrittyminen mielekkäänä olevana, määrittyy käyttötarkoituksen, korkeamman merkityksen tai idean perusteella. Tuo tarkoitus voi olla esimerkiksi uhriastia, joka ilmenee hopeamaljana. ”Malja” nimeää tällöin olion muodon, ja ”hopea” sen aineen.

Tarkoitus tai merkitys ilmenee lopulta juuri muodossa jolloin se, että jokin on jäsentynyt tiettyyn muotoon, *itsessään* ilmaisee merkityksen toteutumisen – eli todellisuuden mielekkään jäsentymisen todellisena. Tällöin yksinkertaisimmillaan *soveliaisuuden* voidaan ajatella merkitsevän sitä, että oleva ylipäänsä *voi* jäsentyä tiettyinä mielekkäänä oliona. Mielestäni soveliaisuus tarkoittaa sitä, että materiaalisuus voi jäsentyä tai järjestäytyä tiettyyn muotoon ja että tietty merkitys/tarkoitus voi strukturoitua aineellisena muotona. Alleviivaan vielä käsillä olevan fenomenologis-ontologisen kysymyksenasettelun laatua: käyttötarkoitus ohjaa sitä, *miten* tuo paikallis-tilallinen järjestäytyminen toteutuu – soveliaisuus määrittää sen, että se *ylipäänsä* tapahtuu. Mihin tällainen soveliaisuus perustuu? Kuinka aine voi ottaa muodossa jäsentyneen hahmon, ja siten paljastua ajattelulle mielekkäästi *jonakin*?

Vielä kolmas uudenlaisen mielekkyyden jäsennessä motivoiva tekijä paljastuu tarkasteltaessa muodon ja aineen välistä syy–seuraus-suhdetta. Tähän asti olemme Heideggerluentana ja toisaalta Aristoteleen kanssa dialogia käyden kehittäneet sellaista mielekkyyssrakenteen käsitteellistä jäsennessä, jossa muoto määrittää ainetta, ja näin ollen ilmenee eräänlaisena alkuperänä, joka mahdollistaa aineen näkymisen eli ilmenemisen olevana. Juuri muodon perusteella tunnistamme olion *tietyksi* olioksi, eli muoto on olion jäsentymistä määräävä attribuutti tai elementti. Tässä mielessä aine välttämättä on ”alisteista” muodolle. Mielestäni tässä saavutaan traditionaalisen muoto–aine-tulkinnan jähmeyteen.

Heidegger aloittaa *Taideoksen alkuperän* pohdinnalla alkuperästä. Jos alkuperä samaistetaan ”alkusyyhyn”, silloin olion alkusyyyn voidaan ajatella olevan muoto. Mutta jos alkuperä onkin perusta silloin aine vaikuttaisikin olevan olion varsinainen ”alkuperä”, sillä muoto *muotoutuu* aina aineen *pohjalta*, vaikka se määräytyisikin itsestään tai ulkoa käsin. On selvää, että muoto ja aine jollain tapaa edellyttävät toinen toisensa: aine määräytyy muodon

tai tarkoituksen perusteella, mutta toisaalta muotoa on liki mahdotonta ajatella ilman ainetta. Vastaavasti on perin vaikeaa yrittää käsittää ainetta ilman, että se olisi jossakin muodossa – edellyttäähän ”käsittäminen” mielekkäänä jäsentämisenä sitä, että aine *on jo* jossakin muodossa. Vasta muoto antaa aineelle sen näkyvyyden ja ilmenevyyden. Kuitenkin kaikki jäsentyneisyys edellyttää aina, että ”se” eriytyy *jäsentymättömydestä*, joten jollakin epäsuoralla tavalla myös jäsentymättömyys tai puhdas materiaalisuus oleilee ajattelumme valokeilan ääri rajoilla – tulematta kuitenkaan koskaan täysin ”valoon”.

Historiallisesti muoto–aine-käsitepari on tietyn kausaalisen suhteen läpikäymä: tarkoituksen tai muodon ajatellaan määrittävän ainetta, jolloin mielekkyyden rakentumisen näkökulmasta vaikuttaa siltä, että klassinen muoto–aine-suhteen tulkinta ohjaisi meidät ajattelemaan, että muoto jäsentyneisyytenä tai mielekkyytenä muotoilisi jäsentymättömyyden, ei-minkään eli aineen.

muoto —> aine —> muoto

Kuitenkin, jotta maailmaan syntyisi uutta mielekkyyttä ja merkitystä, ei kaikki voi olla ennalta määrätyn muodon ohjaamaa. Toki voidaan ajatella, että tässä prosessissa muoto asetuu ohjaamaan ainetta, mutta samalla aine ikään kuin vastavoimana vaikuttaa myös muotoon, jolloin voi syntyä uusia muotoja eli uutta mielekkyyttä maailmaan. Jo todelliseksi jäsentynyt todellisuus siis tuottaa vielä jäsentymättömän materiaalisuuden pohjalta jotain uutta merkitystä, todeksi jäsentynyttä olevaa. Tällöin aine ei kuitenkaan voi olla vain passiivinen muotoilun kenttä tai alusta – sen sijaan aineella, jäsentymättömällä, kätkeytyvällä ei-millään onkin merkityksellisempi rooli todellisuutemme mielekkäässä rakentumisessa:

muoto —> aine ~ muoto —> ”muoto”

Vaikka aine ei koskaan voi ilmetä ilman muotoa, muotokin välttämättä perustuu aina aineeseen. Kun klassisessa metafysiikassa on ajateltu muodon olevan ensisijainen, korostuu Heideggerin uudelleenjäsennyksessä mielestäni aine perustana, jonka pohjalta muoto vastanousee, ja jonka varassa se välttämättä lepää. Muoto–aine-rakenteena ilmaistu todellisuuden mielekkään jäsentymisen prosessin saa Heideggerin käsittelyssä uudenlaisen ilmaisun. Muotoa ei enää käsitetä ainetta suoraviivaisesti hallitsevana, ensisijaisena elementtinä, vaan Heideggerilla korostuu ajatus siitä, että jäsentyminen ja jäsentymättömyys strukturoi-

tuvat yhtä alkuperäisinä voimina, jotka edellyttävät toisensa ja joista kumpikaan ei jäänöksettä hallitse toista. Tämän muoto–aine-rakenteen, mielekkyyden jäsentymisprosessin, Heidegger artikuloi nyt *maan ja maailman kiistana*. Aine jäsentyy *maana* – perustana –, jonka pohjalta muoto vasta nousee, ja jonka varassa se välttämättä lepää. Toisaalta maa ei koskaan voisi kohota ilman, että se kohoaa *maailmana*.

3. Mielekkyyden jäsentyminen maan ja maailman kiistan yhteisillä ääri viivoilla

Työn keskiössä on tulkinta siitä, miten Heidegger uudelleenajattelee aineen ja muodon rakenteen ontologisena periaatteena, joka jäsentyy tiettyinä mielekkyysrakenteena, maan ja maailman kiistana. Fenomenologisesta näkökulmasta aine–muoto–käsitemalli voidaan tulkita eräänlaiseksi mielekkyysrakenteeksi, jonka Heidegger kuitenkin jäsentää uudella tavalla. Tässä luvussa tarkoitukseni on erityisesti eksplikoida Heideggerin *Taideteoksen alkupe- rässä* esittämää käsitystä siitä, miten taideteoksen avulla tuo rakenne tulee uudelleenajatel- luksi ja -jäsenetyksi. Kyseessä ei siis ole varsinainen taideteoria, vaan Heideggerille ky- symys taideteoksesta palautuu kauttaaltaan ontologiseen kysymykseen olemisesta, joka taas ajatellaan fenomenologisena kysymyksenä olemisen mielestä: miten todellisuus jäsen- tyy mielekkäästi todelliseksi.

Tässä luvussa argumentoin, että Heideggerin kuvailema ”maan ja maailman kiista” voi- daan käsittää muoto–aine–mielekkyysrakenteen uudelleenjäsenennyksenä. Tehtävä alkaa tai- deteoksen fenomenologisella tulkinnalla. Tähän saakka olemme tarkastelleet muoto–aine- paria erityisesti taideteoksen tai tarvikkeen rakenteena. Taideteosta tutkimalla huomasim- me, ettei klassinen käsitys muoto–aine–rakenteesta vastaa taideteoksen syntyä ja konstitu- tiota, sillä taideteos paitsi syntyy omaehtoisesti myös luo uutta mielekkyyttä maailmaan, joten se ei voi olla suoraviivaisesti ennalta täsmennetyn muodon määrittämä olio. Tarvike sen sijaan voidaan varsin onnistuneesti kuvata klassisen muoto–aine–rakenteen puitteissa. Se on tiettyyn ennalta asetettuun käyttötarkoitukseen suunniteltu olio, jonka muodon mää- rää tarkoitus ja aineen muoto. Niinpä tarvike on kaikin puolin *mielekäs* olio – se on kaut- taaltaan tiettyä käyttötarkoitusta ja soveliaisuutta vastaava ja sikäli mielekäs, käyttökon- tekstissaan jäsentynyt asia.

Tarvikkeenkin olemuksesta kuitenkin edellisessä luvussa paljastui uutta jäsenennysprosessin muotoilua motivoiva seikka: sen mielekäs jäsentyminen tarvikkeena johdettiin perimmäi- seen *soveliaisuuteen*, jonka tarkka käsitteellinen jäsenennys on vielä avoin kysymys. Maan ja maailman kiistan jäsenennys lähteekin nyt liikkeelle kysymyksenä sellaisen ontologisen taustaprosessin määrittelystä, joka mahdollistaa mielekkyyden rakentumisen. Mikä filosofises-

sa mielessä varmistaa sen, että esimerkiksi tarvike voi olemuksessaan ilmentäen toteuttaa tietyn, jäsentyneen ja oliossa materialisoituvan merkityksen? Tiedämme, että esimerkiksi ennalta asetetun tarkoituksen tai muodon pohjalta voidaan määritellä *tietty* jäsentyminen, mutta miten mielekkyyttä ei-jäsentyneisyydestä voi *ylipäänsä* koskaan syntyä?

Tarvike tutkimuksemme kohteena jatkamme siis mielekkyyden rakentumisen pohdiskelua. Siirrymme kuitenkin tarkastelemaan tarviketta ja tarvikkeen olemusta taideteosten kautta ilman, että suoranaisesti tutkisimme taidetta. Tarvike toimii mielekkyyden rakentumisen momenttina sekä metafyyysisessä että aivan konkreettisesti mielessä: se on muotoiltua ainetta, ja siten jäsentynyt ja paljastunut ajattelullemme. En halua vielä tässä vaiheessa tyhjentävästi avata Heideggerin maan ja maailman kiistan merkitystä kokonaisuudessaan muutoin, kuin että ajattelen sen vastaavan tietyissä mielessä muoto–aine-rakennetta; mutta kuitenkin rakenteen sijaan ennemmin liikkeenä ja tapahtumana. Koen, että Heideggerin oma ajattelu tässä tematiikassa avautuu kaikkein mielekkäimmällä tavalla, kun sen antaa vähitellen kääriytyä auki hienovaraisten huomioiden kautta. Tarvike ja tarvikkeellisuus toimivat myös tässä Heideggerin mielekkyysrakenteen jäsenyksessä lähtökohtina, joista tietty fenomenologinen manifestaatio avautuu.

Vastaan johdannossa esittämiini kysymyksiin siitä, miksi maa–maailma-jäsennys on mielekkyysrakenteen käsitteellinen ilmaisu, miksi maa–maailma-jäsennys on nimenomaan muoto–aine-rakenteen uusi jäsenys, mitä on ”maa”, mitä on ”maailma” ja mikä on niiden välinen ”kiista”. Aloitan Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä* esitetyn ajatuspolun avaamisen tarkastelemalla Heideggerin tulkintaa Vincent van Goghin *Kengät*-teoksesta (1886). Tarkastelun kohteena ei kuitenkaan ole teos taiteena tai teoksen taiteellisuus, vaan nimenomaan arkipäiväinen tarvike eli kenkäpari, joka esiintyy teoksessa. Esitän tulkinnan siitä, kuinka Heidegger kenkäparin tarvikemaisuutta tarkastelemalla löytää uuden tavan ajatella muoto–aine-käsityksen klassisen rakenteen.

Edellisessä luvussa problematisoin muoto–aine-mielekkyysrakenteen ymmärtämisen käytötarkoituksen tai idean muotoilemana aineena, ja seuraavaksi tämä ajatus konkretisoituu, kun tarvikkeen olemus määritelläänkin joksikin muuksi kuin sen käyttötarkoituksesta kumpuavaksi soveliaisuudeksi. Tällöin alkaa hienovaraisesti kehkeytyä myös käsitys siitä,

miten todellisuuden jäsentymisprosessi ontologisessa mielessä soveliaisuutena mahdollistuu. Samalla lähes vaivihkaa jäsentyy käsitys siitä, kuinka maa (aine) ja maailma (muoto) strukturoituvat Heideggerille alkuvoimina, joista kumpikaan ei jäännöksettä alistu toiselle tai yksiselitteisesti johdu toisesta. Lopulta tämän uuden fenomenologisen mallin jäsentymisessä kirkastuu myös ajatus siitä, miten taideteos voi jäsentyä mielekkäänä taiteellisuuden ilmaisuna ilman, että sen olemus ja syntyprosessi perustuisivat ennalta määrättyyn muotoon.

Maan ja maailman kiistan käsitteellistä jäsentymistä syvennän ja laajennan edelleen *fysiksen* ja *teknēn* merkityshorisontissa. Mielekkyyden jäsentymisen strukturoituu nyt esiintulemisena ja jäsentymättömyys kätkeytymisenä. Tutkimuksen edetessä käy ilmi, että mielekkyys maan ja maailman kiistan teoriassa jäsentyy ”muodon” ja ”aineen”, maailman ja maan vastavuoroisena riitana, jolloin olennaiseksi kysymykseksi kohoaa se, kuinka mitään mielekkyyttä ylipäänsä koskaan voi syntyä. Tämä kysymys nousi edellisessä luvussa soveliaisuuden määritelmästä, ja nyt se saa erilaisen viitepisteen. Heideggerille jäsentymisprosessin aktualisoituminen mielekkäänä todellisuutena tulee käsitettäväksi esiintulemisen, totuuden ja maa–maailma-kiistan merkitysten yhteensovittamisessa. Tästä merkityshorisontista aukeaa uusi termi – saksankielen *Riss* – joka vasta viimeistelee maan ja maailman kiistan täydellisenä mielekkyyden jäsentymisen (ja toisaalta jäsentymättä jäämisen) kuvauksena. Käsillä olevan luvun merkittävin tarkoitus on paitsi käsitteellisesti selventää maan ja maailman kiistan perimmäistä luonnetta Heideggerin ajattelussa (oman tulkintani mukaisesti), myös erityisesti tuottaa ”Riss”-termin tulkinta *ääriviivoina* – sekä osoittaa tämän tietyn tulkinnan oleellisuus koko Heideggerin laajemman mielekkyysrakenteen ilmaisun projektin kannalta. Koko tämä vaikeasti käsitteellisesti jäsentettävissä oleva fenomenologinen ilmiö kuitenkin käytännöllisessä mielessä avautuu meille taideteoksen ja tarvikkeen olemuksista, joten niiden tarkastelusta tutkimus saa nyt jatkua.

3.1 Van Goghin *Kengät*-teoksesta paljastuva tarvikkeellisuus

Kysymys tarvikkeen olemuksesta motivoi Heideggerin esittelemään meille van Goghin maalauksen *Kengät* (1886). Esimerkkinä tavanomaisesta tarvikkeesta Heidegger nostaa esiin maanviljelijän kenkäparin. Heideggerin mukaan tällaisen talonpoikaisten kenkäparin kuvaamiseen ei edes tarvita varsinaista, todellista kenkäparia käsissämme, sillä tällainen

käyttötarvike on meille kaikille tuttu (TA 30). Kenkäpari edustaa kaikessa käytännöllisyydessään ja tarkoituksenmukaisuudessaan mitä ilmeisimmin välinettä tai tarviketta, jonka vielä edelleenkin voidaan monessa tapauksessa todeta olevan varsinaisen käsityön tulos. Se on siis mitä soveliain esimerkki tässä hakemastamme valmistetusta tarvikkeesta, jonka muoto palvelee erityistä käyttötarkoitusta, ja jonka aine soveltuu muodon alustaksi. Kenkäpari tällaisena mielekkäänä käyttötarvikkeena on täysin vaivattomasti ymmärrettävissä oleva ja merkityksellinen olio, jonka olevuuden mielekästä jäsentymistä on helppo kuvailla juuri klassisen muoto–aine-mallin puitteissa.

Kenkien luonnehtimiseksi Heidegger valitsee van Goghin kenkäparia kuvaavan teoksen, sillä onhan van Gogh kuvannut tällaisia kenkäpareja lukuisissa eri maalauksissa. Useimmat niistä vaikuttavat ensinäkemältä jopa lähes identtisiltä keskenään – olematta kuitenkaan sitä. Itse asiassa, van Goghin kenkäparit ovat kaikki hämmästyttävän tavanomaisia ja keskenään samankaltaisia, eikä vaikuta siltä, että maalaukset – kenkien kuvaukset – informoisivat meitä syvällisesti käsillä olevan aiheen suhteen. Heidegger kysyykin: ”Mutta onko maalauksessa mitään erityistä nähtävää? Jokainen tietää millaisia kengät ovat.” (TA 30–31.) Hän päättää ajatuksen tyypillisten kenkien kuvaukseen sekä kenkien tarkoituksen ilmaisemiseen: onhan tarvikkeella käyttöesineenä aina jokin ennalta päätetty ja suunniteltu tarkoitus, tässä tapauksessa kengillä yleisesti se, että ne soveltuvat pukemaan jalkoja. Vastaavasti kenkien aine ja muoto lopulta määräytyy sen mukaan, mitä erityistä tarkoitusta ne palvelevat. Kengät voivat olla vaikkapa peltotyöhön, tanssiin, vaellukselle, juoksuharrastukseen, juhliin tai kiipeilyyn tarkoitettut. Tarvikkeen tarvikemaisuus on juuri sen soveliaisuudessa annettua tehtävää varten. Tarvike on jotakin valmistettua, se on tarvetta varten tuotettu olio. Tarvike ei ole itseriittoinen, sillä se nojaa valmiiseen ideaan, jonka ilmentymäksi se tuotetaan. Juuri käyttötarkoituksessaan tarvikkeen olemus toteutuu, ja tarvikkeeseen liittyvä mielekkyys on silloin käsin kosketeltavaa:

Maalaisnaisella on pellolla kengät. Vasta tällöin ne ovat sitä mitä ne ovat – sitä ai-dommin mitä vähemmän maalaisnainen niitä työssään ajattelee, katsoo tai edes huomaa. Niissä hän seisoo ja käy. Juuri näin kengät todella palvelevat tarkoitustaan. Meidän täytyy kohdata tarvikemaisuus juuri tällaisessa tarvikkeen käytössä. (TA 31.)

Tämä ajatus tuntuu olevan ristiriidassa esimerkkinä käytetyn van Goghin maalauksen todellisuuden kanssa: maalaus ei kuvaa kenkäparia käytettynä tarvikkeena, vaan seisomassa

ja asetettuna kuvaan objektin tavoin. Miten siis mielekkyyttä, jäsenyneyssyyttä voidaan tutkia ei-mielekkään tarvikkeen kautta – tarvikkeen, joka ei toteuta sille määrättyä tehtävää eli olemustaan, eikä siten jäsenyney mielekkäästi tarvikkeena? Heideggerkin huomioi tämän ongelman. Maalaisnaisen peltokenkien tarvikemaisuutta eli toisaalta niiden mielekkyysrakennetta tai merkityshorisonttia ei tavoiteta niin kauan kuin vain tuijotamme maalauksessa esitettyjä käyttämättömiä kenkiä – tai vastaavasti kuvittelemme tällaiset tyhjät, käyttökontekstistaan irrotetut kengät mielessämme. Kengät eivät *esitettyinä* ole laisinkaan tarvike, sillä ne eivät tuolloin palvele käyttötarkoitustaan. Maalauksessa talonpoikaiskenkiä ympäröi vain tyhjä, hahmoton ja epämääräinen tila. On selvää, ettei tuo tausta, jota vasten kengät on asetettu ja josta ne nousevat kuvassa esiin, tarjoa minkäänlaista tarkoitusta tai asiayhteyttä johon kengät voisivat kuulua tarkoituksenmukaisessa, oman olemuksensa mukaisessa mielessä. ”Kenkiin ei ole takertunut edes maakokkareita pellon mullasta tai pelto-tiestä, mahdollisena viittauksena ainakin niiden käyttöön”, kirjoittaa Heidegger (TA 31). Ja silti, sanoo Heidegger (TA 34), ”van Goghin maalaus on avaus siihen, mitä tarvike, pari talonpoikaiskenkiä, tosiasiaassa *on*.”

Koska Heideggerille se, mitä tosiasiaassa *on*, tarkoittaa pohjimmiltaan vain sitä, miten todellisuus meille mielekkäästi jäsenyy olevana, merkityksellisenä totena, voidaan edellisen huomion päätellä viittaavan siihen, miten tarvike – kenkäpari – mielekkäästi jäsenyy ajattelullemme. Tähän saakka olemme ajatelleet, että tarvikkeen olemus määräytyy soveliaisuuden perusteella. Soveliaisuus taas määrittää aineen ja muodon, jotka kumpikin ovat välttämättömiä tekijöitä tarvikkeen soveliaisuuden toteutumisessa ja siten tarvikkeen olemuksen täyttymisessä – tarvikkeen mielekkäässä jäsentymisessä olevana, nimenomaan tarvikkeena. van Goghin teoksessa ei kuitenkaan tule näkyväksi erityistä tarkoitusta palveleva käyttöesine. Kengät on teoksessa kuvattu niiden maisemasta ja toiminnan ympäristöstä irrotettuina, eivätkä ne siten edusta näin esitettyinä tarviketta tarvikeoliona. Mitä teoksessa on siis tekeillä? Heideggerin mukaan teos paljastaa tarvikkeen sijaan tarvikkeen *olemisen*. Soveliaisuus kuuluu väistämättä tarvikkeen tarvikkeena olemiseen, mutta se ei silti nimeä tarvikkeen olennaista *olemista* (TA 32). Tästä seuraava ajatus on muotoiltava huolellisesti. Heideggerin mukaan tarvikkeen *oleminen* ei määrity soveliaisuuden perusteella, vaikkakin soveliaisuus kuuluukin tarvikkeen olemiseen aivan olennaisella tavalla. Sen sijaan Heideg-

gerin ajattelussa kuvaamamme tarvikkeen – kuten kenkäparin – olemus on sen *luotettavuudessa* (*Verlässlichkeit*) (TA 32).

Toisin kuin *Olemisessa ja ajassa*, *Taideteoksen alkuperässä* Heidegger ei näin ollen enää palauta tarvikkeen olemusta sen sopivuuteen jotakin erityistä käyttötarkoitusta varten. Tarvikkeen olemus ei itse asiassa olekaan enää varsinaisesti ”tarvikkeellisuudessa”, jossa käyttötarkoitus *määrää* muodon, joka taas säättää aineen. Tämä on kiinnostava huomio, kun palautamme mieleen sen, miten edellisen luvun lopussa päädyimme problematisoimaan juuri tarkoitus/idea–muoto–aine-konstituution mielekkyyden rakentumisen johdonmukaisena ja välttämättömänä suhteena. Jos valmistettavan tarvikkeen olemus ja sen substanssin rakenne ei määräytkään käyttötarkoituksen muotoilemana aineena, täytyy (tarvikkeen) mielekkyyden jäsentyä jollain *muulla* tavalla ja toisenlaisena – tai toisin aseteltuna – rakenteena tai tapahtumana. *Taideteoksen alkuperässä* Heideggerin tulkinta van Goghin *Kenkäparista* paljastaa kenkien olemisen tavan tarvikkeellisuutta ja soveliaisuutta syvempänä luotettavuutena (Luoto 2002, 38). Tässä vaiheessa voimme esittää tämän ajatuksen vielä vähin muutoksin alkuperäiseen muoto–aine-kokonaisuuteen:

klassinen: soveliaisuus → käyttötarkoitus → muoto → aine = tarvikeolio
Heidegger: luotettavuus → soveliaisuus → käyttötarkoitus → muoto → aine =
tarvikeolio

Uskon että tätä vaikeasti hahmotettavaa, *Taideteoksen alkuperässä* esiteltyä tarvikkeen ”luotettavuutta” sen perimmäisenä olemuksena voidaan paremmin ymmärtää itse mainituksa teoksessa vain lyhyesti sivuttua *tekhne*-tietämisen temaattista kenttää avaamalla. Ennen kuin esitän siis täsmällisen luotettavuuden määritelmän mielekkyyden jäsentymisen kontekstissa, pohjustan tulevaa muotoilua esittelemällä Heideggerin käsityksen *tekhne*- ja *fysis*-sanojen merkityksistä.

Edellisessä luvussa käsitelimme Aristoteleen jäsentämiä ja Heideggerin uudelleentulkittamia alkusyyitä, joista olevan olemus määrittyy. Neljästä syystä kolme eli *päämääräisyys*, *formaalinen syy* sekä *materiaalinen syy* yhdistyivät käsityksessä mielekkyyden jäsentymisestä. Heideggerin mukaan on kuitenkin vielä neljäs myötäsyyllinen valmiin tarvikeolion mielekkääseen rakentumiseen. Tämä ei kuitenkaan ole se syy, jonka olemme jättäneet tässä lähes tulkoon käsittelemättä, eli *causa efficiens* – *aikaansaava syy*. Kuitenkin neljäs syy

viittaa aktiiviseen toimintaan, josta tarvike voi valmistua tarvikkeena. Myötäsyyllinen tässä on käsityöläinen tai valmistaja, esimerkiksi hopeaseppä, kuten Heidegger esitelmässään *Tekniikan kysyminen* (teoksessa *Die Technik und die Kehre* 1962) kertoo. Hopeaseppä on myötäsyyllinen uhriastian – hopeamaljan – valmistumiseen sikäli, kun hän ”harkitsee ja kokoaa mainitut kolme syyllisyyden tapaa yhteen.” Tätä harkintaa Heideggerin mukaan kutsuttiin kreikaksi sanalla *logos*, ja se perustuu *esiintuomiseen*. (TK 13.) Kun kaikki neljä syyllisyyden tapaa vallitsevat tarvikeoliota, on se valmiina – valmistettuna – esillä, eli se vallitsee esiintulleena (TK 13). Heidegger kuitenkin kysyy: Mistä on peräisin näiden neljän syyn ykseys, eli miten niiden yhteispeli ja siten olevan jäsentyminen mielekkäänä oliona tulee mahdolliseksi (emt.)? Oikeastaan tätä samaa kysyimme edellisessä luvussa pohtiesamme sitä, miten soveliaisuus varsinaisessa mielessä toteutuu.

Esitelmässä ”Tekniikan kysyminen” neljän syyn ykseys tai soveliaisuus toteutuu esiintuomiseen perustuen. Heidegger kertoo, kuinka *Pidoissa* Platon sanoo: ”Jokainen aiheuttaminen, joka siirtyy ja tapahtuu ei-läsnäolevasta läsnäolevaan, on esiintuomista *poiesis*.” (TK 14.) Kun oleva mielekkäästi jäsentyy ajatukselle jonakin, tulee oleva esiin ajattelullemme. Jäsentyminen on myös ilmenemistä, ja ilmeneminen on esilläoloa, näkymistä ja siten läsnäoloa. Esiintuleminen tai -tuominen on siten olevan mielekkästä jäsentymistä todellisena: ”Neljä syyllisyyden tapaa tuovat jotain näkyvin. Ne antavat sen ilmestyä läsnäolemiseensa.” (emt.) Kokoava ja yhteensaattava harkinta eli *logos* perustuu Heideggerin mukaan esiintuomiseen. Niinpä juuri kokoavana valmistajana voi ihminen tuoda jotakin esiin, eli osallistua todellisuuden mielekkään jäsentymisen tapahtumaan, jossa jotain (uutta) jäsentyy todellisena.

Tekhnē on sanana nimeää sen *tietämisen*, jonka johdattamana ihminen itse ottaa osaa olevan esiintuomiseen. Kreikkalaisille kaikenlainen käsityö nimettiin sanalla *tekhnē*. *Tekhnēn* alueelle sijoittui kaikki tuottaminen ja valmistaminen – niin tarvikkeiden kuin teostenkin.¹³ Se mikä nykyään ymmärretään (kauno)taiteena ymmärrettiin kreikassa käsityönä. Heideggerin mukaan (TK 17) sana *tekniikka* periytyy kreikan kielen sanasta *teknikon*, joka kuuluu

¹³ Heidegger käsittelee *tekhnē*-tematiikkaa laajemmin esimerkiksi teoksessaan *Johdatus metafysiikkaan* (*Einführung in die Metaphysik* 1935/1953) sekä kaksi tekniikan filosofiaa koskevaa esitelmää yksiin kansiin kokoavassa teoksessa *Tekniikan kysyminen* (*Die Technik und die Kehre* 1962) ja *Käännö. Taideteoksen alkuperässä* kysymystä *tekhnēstä* sivutaan vain lyhyesti.

tekhnen. Toisin kuin nykyaikana ajatellaan, Heideggerin mukaan ”tekniikka” varsinaisessa merkityksessään *tekhnenä* ei kuitenkaan ole pelkkä instrumentaalinen keino. Tekniikka on paljastumisen (*alētheia*) tapa (TK 16–17). Esiintuomisena *tekhne* perustuu tähän paljastumisen tapahtumaan, joka roomalaisilla kääntyi sanaksi *veritas* – totuus. (TK 15). Esiintuminen on siis totuuden tapahtumista, muttei virheettömän käsityksen mielessä vaan sikäli kun oleva astuu läsnä sen (avoimeen) olevuuteen.

Todetessamme, että tekniikkakin on eräänlainen tuottamisen muoto, voidaan *tekhnestä* osittain todeta samaa: *tekhne* merkitsee valmiutta (käsin) tuottamiseen, teknistä osaamista ja tietotaitoa ja välineellistä asiantuntemusta. Se on kaikkea niin kutsuttua käsityöläistä, teknistä tekemistä, tuottamista ja valmistamista ohjaava tiedollinen ymmärryksen taso ja valmius. Heideggerin mukaan se merkitsee jostakin ”perillä olemista” ja jonkin osaamista (TK 17). Esimerkiksi se, joka rakentaa talon tai takoo uhrimaljan paljastaa esiintuotavan neljään aiheuttamisen tapaan nähden (emt.). Sekä käsityöläistä että taiteilijaa nimitettiin samalla sanalla: *tekhnitēs*, ”taitaja” tai ”osaaja” (N1 80–81).

Heidegger selittää, että käsittääksemme termin *tekhne* lähtökohtaisen merkityksen on ensin suotavaa osoittaa se termi, joka varsinaisesti *vastustaa* sitä tai toimii ikään kuin sen vastapuolena, vastaparina: *fysis* (N1 81). Me tunnemme ja käännämme tämän termin sanalla ”luonto” (lat. *natura*, engl. *nature*, saks. *Natur*). Esiintuminen ei ole vain käsin tekemistä tai taiteellis-runollista muotoilua. Myös itsestään omaehtoisesti ilmaantuva *fysis* on esiintuomista. Toisin kuin *tekhne*-tietäminen, *fysis* itsessään esiintulemisensa/esiintuomisensa lähtökohdan, Heideggerin esimerkin mukaan vaikkapa kukan puhkeamisessa kukkaan. Sitä vastoin *tekhnen* esiintuovassa paljastumisessa esiintuleva oleva – kuten hopeamalja – ei sisällä oman ”puhkeamisensa” lähtökohtaa, vaan sen esiintuleminen perustuu käsityöläiseen tai taiteilijaan. (TK 15.)

Fysis nimesi kreikkalaisille olevan kokonaisuutena (N1 81). *Fysistä* ei kuitenkaan tule ajatella yksinomaan läsnäolevuuden ja nykyisyyden (*parūsia*) merkityksessä, sillä *fysis* ei tarkoita staattista todellisuutta. Kreikkalaisille – Heidegger jatkaa – oleminen oli se mikä puhkeaa esiin itsessään ja itsestään, painostamatta ja pakottamatta; se nousee ja tulee esiin, lopulta palaten takaisin itseensä, laskeutuen pois näkyvistä (JM 112). *Fysis* merkitsi liiket-

tä, tapahtumaa, sääntöä ja tapaa, joka ohjaa olemista, joka itsessään tulee esiin ja taas kätkeytyy siinä itsessään. Se nimeää sen olemistapahtuman, jäsentymisen ja jäsentymättömyyden välisen kamppailun, josta vasta määrittäytyy olevuus pysyvänä läsnäolona. *Fysis* on olemisen omaehtoisen ilmenemisen ja *ilmenemättömyyden tapahtuma*, ja tässä mielessä se voidaan myös käsittää tietyksi käsitteelliseksi perustaksi, jonka varassa *soveliaisuus* tai neljän syyn yhteispeli vallitsee. Se, että oleva yleensä voi jäsentyä merkityksellisenä oliona – materia muodossa, josta tietty merkitys ilmentyy – on soveliaisuutta, jonka esiintulemisen tapahtuma mahdollistaa.

3.2 Kätkeytyneisyys

Kuitenkin se, että jotain *tulee* tai *tuodaan* esiin läsnäolevaksi edellyttää, että se nousee esiin sieltä, missä ”se” oli kätkeytyneenä eli ei-esillä ja ei-läsnäolevana eli poissaolevana. *Tekhnē*- ja *fysis*-termit siis konkreettisesti mielessä avaavat nyt mahdollisuuden käsittää jäsentymisprosessi dynaamisena ja vastavuoroisena tapahtumana, jossa esiintuleva kohoo/jäsentyy/ilmentyy *kätkeytyneen/jäsentymättömän/ilmenemättömän/näkymättömän/puhtaan materiaalisuuden* pohjalta.

Taideteoksen alkuperässä tulkintani mukaan tämä jäsentymätön puhdas materiaalisuus artikuloituu aluksi ”pelkkänä oliona”. Heideggerin mukaan oliota ovat kaikki, mikä ei ole ”ei mitään”. Kaikki, minkä voimme jäsentää, ajatella tai pukea sanoiksi ”jonakin”, on välttämättä ajattelullemme tietyssä muodossa paljastuvaa materiaa. Kaikki ”jonakin” jäsentynyt, ilmennyt tai esiintuotu oleva on välttämättä tietyssä muodossa järjestäytyntä materiaa. *Taideteoksen alkuperässä* Heidegger puhuu useaan otteeseen ”pelkästä oliosta” (mm. TA 18, 25, 26, 29). Hän vaikuttaa tällä ilmaisulla viittaavan sellaiseen ”olioon”, joka on vähemmän kuin tietty ”olio” (joka välttämättä on muodosta ja aineesta koostuva olevan ilmentymä) (emt.). Muodon saanut aine taas viittaa aina tiettyyn jäsentyneeseen tarkoitukseen, päämäärään, merkitykseen, mielekkyyteen tai kontekstiin. Kuitenkin Heideggerin mukaan: ”Näkymättömissä pysyvä olio välttelee perin itsepintaisesti ajattelua. Tai kuuluisiko tämä pelkälle oliolle ominainen pidättyminen, tämä itsessään lepäävä, pakoton oleminen, peräti olion olemukseen? Eikö silloin ole välttämätöntä, että tällainen outo ja suljettu olion olemuksessa tulee tutuksi ajattelulle, joka yrittää ajatella oliota?” (TA 29.)

Mielestäni on ilmeistä, että Heidegger ”pelkällä oliolla” viittaa juuri olion perusrakenteseen sisältyvään materiaalisuuteen, joka ilman muotoa onkin itse asiassa *pelkkää* materiaalisuutta tai puhdasta aineellisuutta. Koska vasta muotoon järjestäytynyt aine on ”jokin” (eli muoto ja aine ovat olion vähimmäisedellytyksiä), on muodoton aine vähemmän kuin olio – Heideggerin sanoin *pelkkä olio*. Koska muoto on aina välttämättä jonkin aineen muotoa, on sitä lähes mahdotonta ajatella (aineesta) *erillisenä* syynä tai elementtinä¹⁴. Aristoteleen mukaan myös ainetta on täysin mahdotonta ajatella ilman, että se olisi jossakin muodossa.¹⁵ Muoto toisaalta tekee aineen näkyväksi ja ilmeneväksi, mutta samalla muoto *aina* välttämättä perustuu aineeseen. Kenties ”pelkkä olio” onkin aine ilman muotoa, eli toisaalta ”jäsentymätön ei-mikään”.

Heideggerin ajattelun kannalta lieneekin tarpeellista ymmärtää tässä ”pelkän olion” käsitteeseen sisältyvä implisiittinen merkitys: Pelkkää olioisuutta ei ole tai ainakaan sitä ei suoraan voida ajatella, sillä ajattelumme ja käsityksemme todellisuudesta ja olevasta operoi aina tietyn esiyymmärryksen varassa – *jo* ajatellessamme kysymystä oliosta, olioisuudesta tai pelkistä olioista olemme jäsentäneet ajattelumme kohteen tietyllä tavalla – aine on *aina* jossakin tietyssä muodossa sikäli, kun se meidän ymmärryksellemme avautuu. Mikään ”pelkkä” aine tai ”pelkkä olio” ei voi koskaan tulla ajattelullemme suoraan ajateltavaksi. Tässäkin mielessä ontologinen tutkimus olioista ja olevasta on lopulta välttämättä fenomenologiaa. (TA 27–28.)

Entä mitä itse asiassa tarkoittaa se, että jokin on ”ajateltavissa oleva”? Kun jokin ”on ajateltavissa”, on se oikeastaan paljastunut, jäsentynyt, ilmentynyt ja tullut *esiin* ajatukselle tai ymmärrykselle. Tällöin muoto – kuten aiemminkin todettiin – tosiaan antaa aineen tulla näkyviin, eli olio omassa oliomaisuudessaan ilmenee ja jäsentyy. Kreikkalaisessa ajattelus-

¹⁴ ”Elementiksi sanotaan sitä, mikä johonkin sisältyvänä on sen ensimmäinen rakenneosia ja mikä lajinsa puolesta on toiseksi lajeiksi jakautumaton [...]” (Aristoteles 2012, 1014a, 77).

¹⁵ Siinä missä Aristoteles itse päätyy käsitykseen, jossa muoto ja siihen samaistuva käsitteellinen identiteetti konstituivat ”alkusyyn” eli olion olemusta hallitsevan tai sen määräävän peruselementin, kertoo hän myös, kuinka: ”Useimmat ensimmäisistä filosofeista uskoivat vain lajiltaan aineellisten peruselementtien olevan kaikkien peruselementtien, sillä he sanovat olevien peruselementtien ja peruselementtien, josta kaikki oliot koostuvat ja josta ne ensiksi syntyvät ja johon ne lopulta häviävät siten, että substanssi säilyy muuttumattomana, vaikka sen ominaisuudet vaihtelevat.” (Aristoteles 2012, 983b, 12)

sa *totuuteen* viitattiin sanalla *alētheia*, joka tarkoittaa ”kätkeytymättömyyttä”, esilläoloa, ajattelun tai ymmärryksen saatavilla olevuutta ja siten ilmenemistä ja jopa näkyvyyttä (Backman 2005, 71). Totuus ja todellisuus viittaavat sanoina tällöin siihen, mikä on läsnä mielekkäästi jäsenyvänä, todellistuvana olevuutena.

Olevan kätkeytymättömyys ja esiintuleminen edellyttää välttämättä myös sitä, että asia tulee pois kätkeytyneisyydestä tai sulkeutuneisuudesta – sieltä, ”missä” tai ”miten” se on ajattelun, havainnon, ymmärryksen ja kokemuksen tavoittamattomissa, ei-merkityksellisenä, ei-jäsenyneenä, ei-mielekkäänä, oikeastaan siis *ei minään*. *Oleva kokonaisuudessaan* ilmenee siis aivan konkreettisesti *alētheiaan* perustuen *läsnäolevana esiintulleena*. Palaataan pohdintaan ”pelkän olion” merkityksestä. Muoto tuo aineen esiin, mutta toisaalta ilman ainetta ei muotokaan voi meille paljastua. Tämä ajatus voidaan ulottaa paitsi aivan konkreettisiin esineisiin ja asioihin, myös esimerkiksi sanoihin, ideoihin ja käsitteisiin. Jokainen ”olio” on mielekkyysnäkökulman kautta katsottuna välttämättä *vähintäänkin* muoto–aine-konstituutio. Jos se olisi vähemmän, se olisi *pelkkää* utuista, muodotonta, hahmotonta ainetta, joka ei muodottomuudessaan sinällään voi edes paljastua ajattelulle. Alla tiivis käsitteekaavio esitettyjen termien merkityssuhteista:

muoto = mielekkyys / jäsenyneisyys = esiintuleminen = ilmeneminen = olio
aine = määrittymättömyys / jäsentymättömyys = kätkeytyneisyys = ei-mikään¹⁶

Kaikki esiintuleminen ja kätkeytymättömyys edellyttää aina sitä, että oleva tulee esiin *jostakin* joka tai jossa se ei ole esillä, että oleva ennen kätkeytymättömyyttään on ollut *kätkeytyneenä*. Heidegger nostaa esille Herakleitokselta tämän kreikkalaisen olemisen peruskokemuksen huomioivan lauseen (fragmentti 123): *fysis kryptesthai filei*, eli Heideggerin sanoin: ”oleminen [esiin puhkeava ilmeneminen] on itsessään taipuvainen kätkeytymään”. (JM 112). Fraasin tavanomainen käännöstapa, jonka Luotokin esittää (2002, 101) teoksesseen, kääntyy englannista¹⁷ suomen kielelle: ”Luonto rakastaa kätkeytymistä.” *Fysis* ”valoon tulemisena” (JM 73) viittaa aina samalla myös pimeyteen, johonkin valaisemattomaan

¹⁶ Tässä vaiheessa aiheen käsittelyä tarkennan omaa käsitystäni näiden termien suhteista ja identtisyysdestä. Mitään näistä käsitteistä ei mielestäni voida sinällään samastaa toiseen käsitteeseen, vaan kaikki ne sisältävät oman merkityshorisonttinsa mielekkyysrakenteen näkökulmasta, mutta samalla toisiinsa liittyen laajentavat mielekkyyskäsityksen näköpiiriä. Esittämäni käsitteiden välinen suhdekartta on ennen muuta oma tulkintani Heideggerin käsityksestä.

¹⁷ ”Nature loves to hide.” (IM 121).

eli toisin sanoen johonkin kätkeytyneeseen. Koska juuri valo on se, joka antaa meille mahdollisuuden ”nähdä” yleensä mitään, ymmärrämme tämän kielikuvan puitteissa, kuinka meille näkyvän eli ilmenevän mielessä ”valoon tuleminen” tai ”valossa oleminen” merkitsee olevan paljastumista. Samalla se artikuloi ”näkymättömyyden” merkitsevän pimeyttä, jossa ei ole valoa. Tuo pimeys viittaa johonkin, jossa oleminen ei ilmene olevana, mutta josta olevan ilmeneminen nousee ja johon se jälleen palaa (Luoto 2002, 101). Luoto kirjoittaa: ”Kätkeytyneisyys ei kuitenkaan ole vain tila ennen paljastumista ja sen jälkeen, vaan kätkeytyneisyys hallitsee olevan olemista läpikotaisin” (emt.). Olemisen ilmeneminen olevana edellyttää väistämättä myös sitä, että se *ei* ilmene.

Mutta miten jäsentää jotakin itsessään jäsentymätöntä, puhdasta materiaalisuutta? Vaikuttaa siltä, että jäsentymättömyys/puhdas materiaalisuus/kätkeytyneisyys/ilmenemättömyys jäsentyykin meille ainoastaan eräänlaisena *suhteena*, joka asettuu ikään kuin vastavoimana esiintuomiselle/jäsentymiselle/ilmenemiselle/muodolle. Muoto–aine-rakenne paitsi viittaa siihen, että oleva jäsentyy mielekkäänä, esiintulleena olevana, myös sellaiseen puoleen, joka itsessään ei ole jäsentynyt. Tämä huomio provosoi kysymyksen: perustuuko kaikki mielekkäästi jäsentynyt todellisuus jäsentymättömään, puhtaaseen materiaalisuuteen— jopa siten, että tuo jäsentymättömyys, muodottomuus on kaikessa meille ilmenevässä olevassa niin vahvasti läsnä, että koko todellisuutemme on jatkuvassa vaarassa menettää nykyisen merkityksensä ja luisua käsittämättömään pimeään? Mitä voimme tehdä estääksemme tällaisen ”luisumisen”, vahvistaaksemme maailmamme muodon pysyvyyttä ja säilyvyyttä?

3.3 Esiintuominen luotettavuutena

Fysis asettaa tilan ja samalla vastavoiman suunnitelmalliselle ja tiettyyn muotoon asetta-
valle käsityöläisyydelle ja *tekhne*lle. Kun *fysis* kaikessa omaehtoisuudessaan ja spontaan-
niudessaan vastustaa pakotusta ja määräämistä, *tekhne* taas päämäärätietoisesti ja ennal-
taohjautuvasti tavoittelee jalansijaa *fysiksen* alueella sikäli, kun sen avulla pyritään eri ta-
voin hallitsemaan ja tuottamaan olevia. Samoin kuin aine–muoto-pari eli *hylē–morfē* aina
implisiittisesti edellyttää tarkoituksen ja tekijän, joka määrää syyn, niin myös *tekhne* liittyy
toimintaan, jossa päätetään tarkoitus/muoto/merkitys ja sen jälkeen taivutetaan tahdon mu-
kaisesti *esiin* aiottu päämäärä muodon hallitsemassa aineessa. Halutaan esimerkiksi val-

mistaa ruukku, jolloin päätetään ennalta, että tarvitaan esine, joka vaikkapa säilyttää veden tai kukkia sisällään, jolloin samalla on jo päätetty muoto, joka taas luonnosmaisesti määrittää valittavan aineen. Seuraavaksi valmistetaan tämä tarkoituksenmukainen esine – se ei synny itsestään, omaehtoisesti taikka spontaanisti, ja eroaa siten *fysiksen* dynamiikan mukaisesti syntyneistä (tai muotoutuneista) olioista. Ihmisen on siis *tekhnēn* harjoittajana tiedettävä, millä keinoin hän manipuloi olioita tai olevia. Juuri tämä *tieto* on nimeltään *tekhnē* (N1 81), ja se on inhimillinen tapa vahvistaa oman maailman muotoa.

Tekhnē ja *fysis* kuuluvat erottamattomasti yhteen, ja siksi meidän tässä on valotettava tarkemmin vielä Heideggerin tulkintaa *fysiksestä*. Heideggerin ymmärryksessä näistä kreikkalaisista ajattelua johdattaneista käsitteistä *fysis* nimeää olemisen sanana, jossa olemisen avautui kreikkalaisille, kun taas *tekhnē* *fysiksen* vastaparina ilmaisee ihmisen osuuden olemisen avautumisen tapahtumassa (Luoto 2002, 98). Jonkin olevan omaehtoisessa olevaksi tulemisessa tai olevan olevaksi *tuomisessa* on siis filosofisessa mielessä kyse erilaisista olevaksi tulemisen tavoista. Kun jokin tulee olevaksi, kun olemisen ”avautuu”, voidaan puhua myös esiintulemisesta ja paljastumisesta, ja toisaalta mielekkäästi jäsentymisestä tai jopa ilmentymisestä. Tällainen olemisen avautuminen esiintulemisen ja paljastumisen merkityksessä on siis Heideggerille kysymys olemisen mielestä, jonka tapahtumassa todellisuus tulee todeksi ajattelullemme erityisin tavoin. Heidegger puhuu myös *kätkeytymättömydestä*: onhan jokin paljastunut tai esilläoleva implisiittisesti jotakin, joka ei ole kätkeytynyt. ”*Tekhnē* kuuluu esiintuomiseen, se on jotain poeettista.” (TK 17). *Tekhnē* on siis Heideggerin näkemyksessä jotakin, joka ottaa osaa esiintuomisen tai paljastumisen tapahtumaan tuomalla tai tekemällä olevan olevaksi. *Tekhnē* on esiintuomisen tapa, jossa olemisen avautuu (kreikkalaisille) (Luoto 2002, 98).

Fysis merkitsee olemista esiin puhkeavana ilmenemisenä (TK 112). Tällöin se ei viittaa *ūsian* kaltaiseen olevuuteen pysyvänä läsnäolona, vaan tapahtumaan, josta ja jonka perusteella *ūsia* vasta saa pysyvän ”loistonsa” ilmenevänä ja olevana. Heidegger havainnollistaa tätä esiintulemisen tapahtumaa nostamalla esiin esimerkiksi auringonnousun, eläimen tai ihmisen syntymän kohdusta, meren kuohun tai ruusun kukkaan puhkeamisen. Hän myös huomauttaa, kuinka sanakirjan mukaan *fyein* merkitsee kasvamista ja kasvattamista. Kuitenkaan *fysis* ei samaistu vain luonnon prosesseihin sikäli, kun luonto ymmärretään *natu-*

kristilliseen) luovuuteen ja ”luomisen” käsitteeseen rinnastettavan tuottamisen tuloksena. Esiintulevana, syntyvänä ja kohoavana *fysis* on näin myös ”ilmitulemista”, eli *ilmentymistä* tai *ilmenemistä*. Jonkin tullessa ”ilmi”, se tulee ”esiin” eli paljastuu, kuten aiemmin jo huomioitiin. Ilmetessään oleva ”näyttäytyy” (*sich zeigen*). (Luoto 2002, 99–100.)

Alla esitettyinä tulkintani *fysiksen* vallitsemista artikuloivista, tähän saakka esille tulleista käsitteistä:

Muotoutuminen – esiintuleminen – ilmituleminen – ilmentyminen – näyttäytyminen –
kukkaan puhkeaminen – syntyminen – kohoaminen – paljastuminen – kätkeytymät-
tömyys – valo – jäsentyneisyys – mielekkyys – merkitys

ja
Muodottomuus (pelkkä aine) – kätkeytyminen – vetäytyminen – sulkeutuminen – ei-
mikään – pimeys – jäsentymättömyys – määrittymättömyys – mielettömyys – merki-
tyksettömyys

Tekhnēn ohjaamana ihminen itse ottaa osaa *fysiksen* vallitsemisen tapahtumaan, jossa määritetty esiintuleva todellisuus, mielekkyys, merkitys – se, mitä on – ja määrittymättömäksi, kätkeytyneeksi jäävä muodoton avaruus. Luoto (2002, 14) toteaa: ”Kysymys *tekhnestä* koskee samalla ihmisen olemusta ja taiteen merkitystä ihmisen asemalle olevan keskellä, joka kreikkalaisille näyttäytyi traagisena kamppailuna olemisen voimien kanssa.” Entä miten ihminen käytännössä voi ottaa osaa tuohon jopa kauhistuttavaan mitteloön, jossa mielekkyys ja mielettömyys määrittyvät? Vastaus on, että juuri tarvikkeiden avulla – juuri soveliaat, luotettavat, tarkoituksenmukaiset ja mielekkäät käyttötarvikkeet antavat meille jalansijaa mielekkäästi jäsentyvässä todellisuudessa, ja vastustavat siten todellisuutemme luisumista mielettömyyteen.

Nietzsche-luennoissa (N1 97; Luoto 2002, 101) Heidegger puhuu *tekhnestä* ”tietämisenä” (*Wissen*). Se on tietämistä, jossa ”[...] ihminen yrittää ottaa paikan ja järjestäytyä [*einen Stand zu gewinnen und sich einzurichten*] keskellä olevaa (*fysistä*), jolle hänet on asetettu alttiiksi [...]” (emt.). Tämä tietäminen – *tekhne* – johdattaa ja kannattelee ihmistä tämän pyrkimyksissä ottaa paikka olevan – *fysiksen* – keskiössä. Kariikoiden voisi jopa todeta, että Heideggerin maalaamassa kuvassa *tekhne* ilmenee suorastaan väkivaltaisena ja kauhua herättävänä inhimillisen toiminnan taustaprosessina, joka pakkokeinoin muokkaa maailmaa ja sen olioita (N1 81). *Fysiksen* tapahtumassa taas jotakin uutta ja ennennäkemätöntä – jota ei ennen ollut olevaisuuden mielessä – murtautuu spontaanisti itses-

tään käsin esiin. On kuitenkin selvää, että tällaisessa tapahtumassa valtavat ja kauhistuttavat, jopa käsittämättömät voimat ovat pelissä. Näiden hallitsemattomien ”voimien” keskeillä, ikään kuin myrskyn silmässä, ihminen olevan syttymisen ja hiipumisen armoilla pyrkii saamaan jalansijaa, jopa taltuttamaan olevaa (Luoto 2002, 101), jotta hän saisi suojaa tuolta ”luonnonvoimien kamppailulta”.

Tulkintani mukaan pohjimmiltaan tässä taistelussa ei ole kyse mistään muusta kuin tietyn mielekkyyden löytämisestä. Se on tasapainottelua todellisuuden mielekkään jäsentymisen ja jäsentymättä jäämisen välillä, ja siksi vaarallista. *Tekhnē* nimeää sen tiedon, kyvyn ja taidon, joka antaa myrskyn silmään, ikään kuin *fysiksen* tapahtumisen armoille heitetyille ihmiselle mahdollisuuden vaikuttaa olevan olemiseen – ja siten oman elämänsä kontekstin strukturoitumiseen. Siten se ei näyttäydy vain kykynä ja mahdollisuutena, vaan lähes *velvoitteena*: ihminen pyrkii *välttämättä* ottamaan osaa esiintulemisen ja kätkeytymisen tapahtumaan. *Tekhnē* ei ole vain kyky, joka todellistuu esimerkiksi taiteen tekemisessä tai käsityöläisyydessä. Se on fundamentaalinen tapa, jonka johdattamana tuotetaan ja tuodaan esiin uutta olevaa (tai olevaksi miellettyä) inhimillisin keinoin (Luoto 2002, 101). Siksi on myös niin helppo ymmärtää, kuinka juuri käsityöläisyyden tai taiteen tekemisen konkreettiset tuotteet käsitetään *tekhnēn* puitteissa.

Tekhnēn ja *fysiksen* välinen suhde kirkastuu ehkä kummastustakin herättävän ”vastapari”-termin myötä. *Tekhnē* johdattaa ihmisen etenemistä olevaa eli *fysistä* ja sen omaehtoista ilmenemistä *vastaan*, mutta ei kuitenkaan hyökkäyksen ja vastustamisen vaan *vastaanottamisen* merkityksessä. Vastaanottamisena *tekhnē* tulee tällöin ymmärretyksi taitona antaa sen (olevan tai *fysiksen*) tulla, mikä on jo tulossa olevaksi. (N1 82; Luoto 2002, 102.) *Tekhnē* toimii siis ontologisena edellytyksenä, jotta ihminen ylipäänsä voi tuottaa taidetta tai käsitöitä – ja kenties löytää mitään mielekkyyttä maailmaansa. Tässä mielessä se ei viittaa ainoastaan käsitöiden, tarvikkeiden, käyttöesineiden tai taideteosten valmistamiseen, tuottamiseen, synnyttämiseen ja tekemiseen, vaan perustavaan inhimilliseen tietoon, joka kuljettaa ja ohjaa ihmisen maailman esiinmurtautumista *fysiksen* keskellä ja sen varassa (N1 82). *Tekhnēn* ja *fysiksen* konkreettinen yhteys ilmenee siinä, kuinka ihminen *tekhnēn* opastamana sallii *fysiksen* saapua, eli antaa olevan paljastua, tulla esiin ja ilmetä läsnäolevana (tai vastaavasti sallii aineen järjestäytyä muotona).

Fysiksen hallitsemattoman kätkeytymisen ja paljastumisen dynaamisessa ”prosessissa” ihminen suojautuu näiltä valjastamattomilta olemisen voimilta ottamalla itse osaa olemisen paljastumiseen olevana, eli tullen olevaa vastaan sen ilmenemisessä. Juuri tällaisen *suojautumisen* ja *suojaavuuden* (TA 32) ymmärrän olennaisesti *luotettavuutena*. Tässä mielessä *tekhne* voidaankin ymmärtää vallankäyttönä, jossa ihminen asemoi itselleen paikan *fysiksen* keskeltä osallistuen itse olevan paljastumiseen, esimerkiksi uuden olevan tuottamisessa ja sen kannattelemisessa. Luotettavuus merkitsee suojautumista, sillä ”suojan” on oltava luotettava, jotta se täyttäisi tarkoituksensa. Jokin epäluotettava ja epävarma ei suojaa, ja suojaamattomassa tilassa ihminen on kuin heitetynä olemisen tapahtuman (*fysiksen*) armoille, eikä hän voi luottaa tällöin *oman maailmansa* pysyvyyteen ja mielekkyyteen.

3.4 Maan ja maailman kiista

Luotettavuuden yhteydessä Heidegger esittelee myös *maa–maailma*-vastinparin, jonka käsitän Heideggerin uudenaikaisena pyrkimyksenä artikuloida muoto–aine-rakenteen ja *fysiksen* kätkeytyneisyyden ja kätkeytymättömyyden tapahtumaa olemisen mielekkyysrakenteen prosessina. Seuraavan kenkäparia kuvaavan kappaleen voidaan tulkita selittävän *maan* ja *maailman* välistä jännitettä:

Jalkineen kuluneen sisäpuolen hämärästä aukosta tuijottaa työlään askeleen rasisus. Jalkineen kovettuneeseen raskauteen on tiivistynyt sitkeä ja verkkainen kulku aina samalla raa’an tuulisella pellolla ja sen mittaamattomilla vaoilla. Päällisen nahkaan imeytyy maaperän kosteutta ja mehevyyttä. Pohjien alle työntyy peltotien yksinäisyys painuvassa illassa. Jalkineessa värähtelee maan vaitelias kutsu, sen hiljaa lahjoittama kypsä vilja ja sen selittämätön itsensä kieltäminen talvisen autiolla kesantopellolla. Tämän tarvikkeen täyttää valittamaton pelko leivän varmuudesta, sanaton ilo kun on selviydytty jälleen kerran ahdingosta, liikutus syntymän edessä ja vavistus kaikkialta uhkaavan kuoleman vuoksi. Tämä tarvike kuuluu *maahan* ja sitä suojelee maalaisnaisen *maailma*. Tästä suojellusta kuuluvuudesta tarvike nousee itse lepäämään itsessään. (TA 32.)

Tarvikkeen luotettavuuden konsepti kirkastuu juuri ”maan” ja ”maailman” sekä ”kätkeytymisen” ja ”esiintulemisen” yhteydessä: tarvikkeen olemisen strukturoi ja kokoaa elämän mielekkyuden alueen, tarvike omassa itsessään lepäävässä olemisessaan *viittaa* sen yhteyteen ja ympärille kerääntyneeseen arkipäiväiseen ja todellistuneeseen todellisuuteen. Tarvike toimii tienviittana tai opasteena, joka merkitsee meille ilmenevän ja ilmenevyydessään ymmärrettävän, mielekkääksi todeksi syntyneen olevien maailman. Tarvikkeen luotet-

tavuus on sen ontologinen viittaus siihen, kuinka todellisuus ilmenee meille mielekkäänä maailmana, oleva ylipäättään olevana ”ei-olevan” sijaan ja olevuus merkityksellisenä kysymyksenä. Tarvikkeen olemuksessa soveliaisuus ei olisi mitään ilman luotettavuutta. Uskon Heideggerin viittaavan tällä siihen, ettei pyrkimys soveliaisuuteen tai tarkoituksenmukaisuuteen uuden olevan – tarvikkeen – esiintuomisessa tai valmistamisessa olisi ylipäänsä mielekäs, ellei soveliaisuus voisi *varmistua* luotettavuuden myötä. Tarvikkeen soveliaisuus on mahdollista vain, mikäli soveliaisuus ja ennalta määrätty tarkoitus, jonka soveliaisuus täyttää, voivat *kuulua jo olevaan maailmaan*.

Tarvikkeen olemisen tapa on siten luotettavuus, sillä ollakseen käyttökelpoinen tarvike on sen sovittava kulloisenkin historiallisen maailman mielekkyysrakenteeseen ja määrityttävä siten suhteessa ”olemisen mieleen”. Tällä tavoin tarvike suojaa ihmisen maailmaa, tavaltaan jopa sitä rakentaen ja sen pystyttäen ja merkiten. Edellä esitetyssä lainauksessa *Taide-teoksen alkuperästä* Heidegger kuvaa maalaisnaisen kenkäparia ja niiden avaamaa maalaisnaisen maailmaa. Heidegger myös toteaa: ”Tämä tarvike kuuluu *maahan* ja sitä suojelee maalaisnaisen *maailma*.” (TA 32.) Tarviketta suojelee maalaisnaisen maailma, mutta myös tarvike samanaikaisesti luotettavuudessaan suojelee maalaisnaisen maailmaa pystyttämällä sen omassa olevuudessaan ja luoden siihen erityistä (kenties uutta) merkitystä, keräten itsensä ympärille aivan ainutlaatuisen merkitysrakenteen, joka varjelee maalaisnaisen maailmaa: ”Tarvikkeen, sen luotettavuuden voimasta maalaisnainen voi kuulla maan vaihtonaisen kutsun, ja olla varma omasta maailmastaan. Hänelle ja hänen tavallaan oleville maailma ja maa ovat läsnä vain tarvikkeessa.” (TA 32.) Siinä missä Heideggerin toinen esimerkki teoksesta eli *temppeli* (jota seuraavassa luvussa yksityiskohtaisemmin käsittelemme) kohoaa maaperästä kohtalokkaana ja suorastaan jumalallisena, jumalan läsnäolon sallivana teoksena, tulee jalkineen kuvauksessa ihmisen olemisen mielekkyys ja elämän merkityksellisyyden rakentuminen käsin kosketeltavaksi juuri arkisena suhteena.

Erityisesti luotettavuudessaan ja suojaavuudessaan tarvike on ajateltavissa *tekhnen* mukaisen todellisuuden mielekkyuden rakentamisen tai prosessin momenttina ja erityisenä ilmentymänä, sillä tarvikkeet ja välineet aivan konkreettisesti lisäävät merkityksiä ja viitepisteitä todellisuuteemme. Arkipäiväisten elämiemme esineet ja asiat – vaikkapa salkku, lampunvarjostin, kahvikuppi, joogamatto, älypuhelin, tuoli – suorastaan muodostavat it-

seensä viittaavan merkityshorisontin. Esimerkiksi tietty istumisen tapa on kulttuurisesti merkityksellinen asia, joka konkretisoituu tuolissa. Samoin vaikkapa kahvikuppi kokoaa itseensä merkitysjatkomon, jossa kahvikuppi itsessään viittaa sekä kahvin juomiseen että keittoon, kahvinkeitto kahvikoneeseen tai pannuun, pannu kahvipuruihin, kahvin juominen taas tiettyyn kulttuuriseen tapaan. Tekoälyjen ja virtuaalilaitteiden kehitys ja rakentaminen on aivan konkreettisesti muokannut todellisuuttamme tuomalla siihen uutta merkitystä, jonka momenttina tietyt laitteet tai algoritmit toimivat. Tarvikkeen esiintulemisessa ja valmistamisessa *tekhnēn* ohjaamana aktiviteettina ei ole kyse vain käsityöläisyydestä ja tekniisyydestä, vaan siinä materialisoituu koko inhimillisen elämänpiirin mielekkyysrakenne, jolloin arkipäiväisimmätkin tarvikkeemme artikuloivat syvemmän ontologisen merkityksen.

Tässä työssä olen argumentoinut, kuinka muoto–aine-rakenne voidaan käsittää mielekkyyden jäsentymisen tapahtumana esiintulemisen, ilmenemisen ja toisaalta kätkeytymättömyyden ja jäsentymättömyyden kautta. Seuraavaksi tulen osoittamaan, kuinka Heideggerin ”maan ja maailman kiista” *myös* ilmaisee ja jäsentää saman mielekkyysrakenteen, kuitenkin olennaisin muutoksin. Heideggerille ”maailma” nimeää aiemmin esitetyn esiintulemisen, olevuuden ilmenemisen ja jäsentymisen, tapahtuman. Tätä *fysiksen* kätkeytymättömyyttä Heidegger kuvaa myös *a-lētheiana*. ”Maailma” terminä kuitenkin tuo jotain lisää esiintulemisen, kätkeytymättömyyden, ilmenemisen ja paljastumisen merkitysisältöihin. Juuri ”maailma” nimeää meille paljastuvan ja ilmenevän olevan, sikäli kuin oleva ilmenee aina juuri ajattelumme ja ymmärryksemme horisontissa. Tarkastelemme siis todellisuutta aina väistämättä sikäli, kun se meille ilmenee, saapuen ”ymmärryksemme valoon” ja toisaalta oman elämänpiirimme viitekontekstissa. Siten ”maailma” tällä tavoin nimeää ajattelullemme mielekkäästi strukturoituvan elämän alueen, sen, että oleva ylipäänsä ilmenee ja tulee ajatelluksi erityisenä olevana sen sijaan, että se olisi ”ei mitään” tai jokin toinen oleva.

Maailma kuitenkin tulee mahdolliseksi vain siksi, että maa huomaamattomasti antaa itsensä maailmalle, samalla siltä vetäytyen. Näemme tässä jälleen yhteyden *fysiksen a-lētheia*-paljastumiseen tai kätkeytymättömyyteen, sekä kätkeytymiseen tai myös *vetäytymiseen*. *Fysiksen* esiintuleminen on mahdollista vain, koska se on kauttaaltaan sen taustaehdon eli

kätkeytyneisyyden läpäisemää. Samoin maailma voi ”todellistua” vain, koska maa toimii sen taustalla sen mahdollistavana ”perustana”. Nyt voimme havaita myös vaivihkaisen muutoksen muoto–aine-rakenteen ”alkuperän” merkityksessä ”alkusyystä” perustaan ja perustan varsinaiseen merkitykseen: maa (perusta) antaa itsensä ”maailmana”: ”Jalkineessa värähtelee *maan* vaitelias kutsu, sen hiljaa lahjoittama kypsä vilja [...]”

Samaan aikaan maa kuitenkin mysteerisesti myös vastustaa maailman esiinmurtautumista, eli se *vetäytyy* ja *kätkeytyy* ”itsessään” tai ”itseltään”: ”[...] sen selittämätön itsensä kieltäminen talvisen autiolla kesantopellolla.” Ajattelen tässä Heideggerin hyödyntävän luonnon vuodenaikojen kierron vertausta: ”Luonto” (biologisessa mielessä) kieltää itseltään oman kukkimisensa, hedelmällisyytensä, kasvunsa talvisessa horroksessaan, jossa mikään ei kasva, vaan luonto nukkuu. Kuitenkin samaan aikaan luonto sisäsyntyisesti aina pyrkii kohti valoa, elämää, kasvua ja kukintoa – mutta samalla sen on ilmetäkseen välttämättä kuihtuvana ja kuolevana vetäydyttävä. Kunkin eloon syntyvän luonnonolion kohtalona on väijäämättä menettää sen ilmenevyys ja lopulta hajota takaisin maahan muodottomana, hahmottomana ja jäsentymättömänä aineena: ”Mutta elämän oleminen on samalla kuolemaa. Jokainen elämään astuva alkaa samalla jo kuolla, kulkea kohti kuolemaansa, ja kuolema on samalla myös elämää.” (JM 128.)

Niin on myös muodon ja aineen, jäsentyneisyyden ja jäsentymättömyyden, maailman ja maan laita. Samalla kun tarvike strukturoi maailman, se kuuluu maahan: maa ja maailma ovat yhtä erottamattomat toisistaan kuin *fysiikan* kätkeytyneisyys ja esiintulokin. Yhtä aikaa maa mahdollistaa maailman esiintulemisen ja vastustaa sitä. Tätä dynaamista prosessia tai tapahtumaa Heidegger kutsui *maan ja maailman kamppailuksi*, jossa Heidegger mitä ilmeisimmin pyrki sangen epätavanomaisella tavalla jäsentämään todellisuuden ajallisesti määrittävän mielekkyyden jäsentymisprosessin – muodon ja aineen yhteispelin tapahtumana ja *fysiikan* vallitsemisen kätkeytymättömyytenä ja vetäytymisenä. Huomaamme nyt kuitenkin uuden muutoksen muoto–aine-rakenteen artikuloimaan mielekkyyden jäsentymiseen: maa *vastustaa* maailmaa, aine vastustaa muotoa.

3.5 Ei-mikään ja teoksen määrittämätön tila

Mikä tai miten on siis se ”maa”, joka ”vastustaa” maailmaa? Miten mikään voi koskaan jäsentyä mielekkäänä muotona, todellistuneena ja esiintulleena maailmana, jos aine ja maa aina väistämättä luontaisessa jäsentymättömyydessään vastustaa kaikkea mielekkyyttä? Samalla kun maa (aine) Heideggerin ajattelussa vastustaa ilmentymistä (maailmana), myös maailma (muoto) vastustaa kätkeytyneisyyteen jäämistä (pelkkänä maana). Esitän vielä seuraavan kaavion:

maa <—> maailma
aine <—> muoto
kätkeytyneisyys <—> esiintuleminen
jäsentymättömyys <—> mielekkyys

Palatkaamme van Goghin *Kengät*-teokseen. Olemme jo tarkastelleet siinä esiin nousevia jalkineita. Mitä muuta teoksesta voisi löytyä? Sehän kuvaa vain kenkäparia. Heidegger kirjoittaa: ”Tätä paria talonpoikaiskenkiä ympäröi vain epämääräinen tila, ei mitään mihin tarkoitukseen ja yhteyteen ne voisivat kuulua.” (TA 31.) Hannu Siveniuksen suomennoksesta Heideggerin alkuperäinen ajatus ei vielä mielestäni käy riittävän selvästi ilmi. Saman lauseen voisi kääntää myös: ”Näitä maanviljelijän kenkiä ei ympäröi *mikään* mille ja mihin ne voisivat kuulua.” (PLT 33.)¹⁹ Kenkäparin ympärillä ei ole mitään, ja kuitenkin juuri tuo ympäröivä tyhjä tila antaa meille seuraavan vihjeen selvittäessämme maan ja maailman erikoista, toisiaan vastustavaa dynamiikkaa. Miten tämä on mahdollista? Teoksen tapahtuma *kokonaisuudessaan* avautuu meille, kun tulkitsemme lauseen toisella tavalla, sen tarjoaman hienovaraisen vihjauksen ohjaamana (Thomson 2011, 86; Thomson 2015). Jos lause ”kenkiä ei ympäröi mikään” luetaankin: ”kenkäparia ympäröi *ei-mikään*”, saa ilmaisu uudenlaisen merkityksen (emt.). Heidegger ei tarkoita, että kenkäparia ympäröisi teoksessa ”tyhjiys”, jollaisena ”ei-mikään” tavanomaisesti ymmärretään, vaan että kenkäpari kuuluu *ei-mihinkään*, joka ympäröi sitä (emt.). Tällä tavoin Heideggerin ajatusta seuraten ja huolellisesti van Goghin teosta mietiskelemällä voimme tosiaan alkaa havaita kenkäparin ympärillä sen oudon tilan ja taustan, josta se nousee esiin. Heideggerin mukaan tämä tausta on ”määrittymätön tila” (PLT 33, oma suomennokseni). Tämä määrittymätön, ikään kuin hahmoton ja muodoton tila vaikuttaa ympäröivän kenkiä paitsi niiden perustana olevana myös sisäänensä sulkevana ja verhoavana atmosfäärinä.

¹⁹ Englannin kielellä ilmaus kuuluu: ”There is nothing surrounding this pair of peasant shoes in or to which they might belong—only an undefined space” (PLT 33).

Teoksen taustaa tutkimalla voimme huomata, kuinka orastavat muodot pyrkivät nousemaan ja hahmottumaan taustasta omaksumatta kuitenkaan aivan pysyvää ja selkeää muotoa (Thomson 2011, 86–87; Thomson 2015). Tausta toimii ennakkoehtona, jota vasten kenkäpari on näkyvä. Heidegger näyttäisi esittävän, että teos avaa meille näkymän dynaamiseen prosessiin, jossa toimii näkyvä ja ymmärrettävissä oleva, selkeän muodon saanut tarvikeolio (kenkäpari) ja sen taustalla muotoa ja hahmoa ottamaton ei-olioisuus eli ”ei-mikään”. Samaan aikaan kun tausta toimii kenkiä huomaamattomasti tukevana ja korostavana, se jatkaa orastavien ja kehittymättömien muotojen ja hahmojen tarjoamista ja siten lujasti vastustaa pysyvän maailman strukturoitumista itsestään käsin (emt.).

Teoksen *Johdatus metafysiikkaan (Einführung in die Metaphysik, 1935/1953)* ensimmäisessä luvussa ”Metafysiikan peruskysymys” (JM 11–55) Heidegger kirjoittaa (emt., 41) van Goghin maalauksesta: ”Van Goghin tunnettu maalaus: vankat talonpoikaiskengät, ei muuta muuta. Kuva ei varsinaisesti esitä mitään.”²⁰ Sama voitaisiin lukea myös: ”[...] ei mitään muuta. Kuva todella esittää *ei mitään*.” Van Goghin maalauksessa havaitsemme siis kaksi asiaa: tarvikkeen eli maalaisnaisen kengät, sekä sen taustan eli ei-minkään, josta kengät murtautuvat esiin samalla taustaansa sulkeutuen. Tämä sama muotoa vastustavien, vihjaavien hahmojen taustaleikki vaikuttaisi olevan tietty tendenssi paitsi van Goghin muissa versioissa samasta kenkäteoksesta (Thomson 2015), myös lukemattomissa muissa töissä (van Gogh maalasi useimmiten yhdestä teoksesta useita eri versioita). Kiinnittäessämme huomiota *Kenkien* toiseen versioon vuodelta 1887 vaikuttaa ilmeiseltä, että kenkäparin taustassa tulee esiin miltei kasvojen kaltaisia hahmoja (oikeassa yläkulmassa) (Thomson 2015). Vielä selvemmin mielestäni tämä ilmiö – jota Heidegger alunperin ei-minkään artikuloinnissa kutsui *fenomenologiseksi manifestaatioksi* – näyttäisi tapahtuvan monien muiden van Goghin maalausten todellisuudessa. Esimerkkeinä tästä mainitsen teokset *Aluskasvillisuutta* (1887), jossa tausta ja hahmottomuus läpäisevät lähes koko teoksen, *Pääkallo* (1887), jossa kuvan esilläoleva pääkallo miltei sulautuu tai näyttää alkavan sulautua taustaan, sekä *Tähtikirkas yö* (1889) ja *Tähtitaivas Rhonen yllä* (1888).

20 ”A painting by Van Gogh: a pair of sturdy peasant shoes, nothing else. The picture really represents nothing” (IM 37).

Nyt voidaan esittää uusi käsitekaavio, jolla ilmaistaan Heideggerin *fenomenologiseksi manifestatioksi* nimeämä tapahtuma:

tarvike/olio: muoto – hahmo – jäsenyntyneisyys – esilläoleva – ilmenevä – näkyvä –
maailma
ei-mikään: aine – tausta – jäsentymättömyys – sulkeutuneisuus – vetäytyneisyys –
kätkeytyneisyys – maa

Mutta miten mikään voi jäsentyä itsessään jäsentymistä ja mielekkyyttä vastustavasta jäsentymättömyydestä? Miten muotoja voi syntyä jonkin itsessään muodottoman tai *muodottomuuden* pohjalta? Vastausta ei voida löytää, jos ajattelemme muodon ja aineen, maailman ja maan toisistaan erillisinä ”voimina”. Sen sijaan maa ja maailma – aine ja muoto – on ajateltava *toisilleen kuuluvina*, jopa *toisiinsa* kuuluvina. ”Tämä tarvike kuuluu *maahan* ja sitä suojelee maalaisnaisen *maailma*.” (TA 32.) Tarvike, joka tässä meille edustaa mielekkyyden ilmentymää ja sikäli mielekkyyttä sellaisenaan, kuitenkin maailmallisesta ilmeneemisestään huolimatta *kuuluu maahan*. Se siis kaikessa ilmenevyydessään ja jäsenyntyneisyydessään kuuluu sulkeutuneisuuteen, kätkeytyneisyyteen, *taustaan*. Tämä voi tarkoittaa vain yhtä asiaa: maailma kuuluu maahan, muoto aineeseen. Heidegger siteeraa Herakleitosia: ”Vastakkain pysyvät kantautuvat toinen toistaan kohti, edestakaisin, ne kokoontuvat itsestään yhteen.” (JM 128.) Jotakin tämän kaltaista pohdimme jo aikaisemmassa luvussa: aine ei voi tulla näkyväksi ilman, että se ottaa tietyn muodon, mutta toisaalta muoto ei koskaan voi ilmetä ilman, että se perustuu aineeseen. Muoto, mielekkyys, maailma siis perustuu aineeseen, jäsentymättömään taustaan, maahan.

Van Goghin teosten ohella Heidegger nostaa esiin Paul Cézannen ja Paul Kleen teoksia. Erityisesti Heidegger ihaili Kleen myöhäistuotantoa, kuten *Pyhimys ikkunasta nähtynä* (1940), jossa kuvassa korostettu pyhimys juuri ja juuri onnistuu nousemaan esiin kuvan taustasta, joka yhtäaikaaisesti ja lähes samalla intensiteetillä ehdottaa muita kuvia ja hahmoja (Thomson 2011, 88–89). Tässä teoksessa vetäytyvän, mykkänä ja huomaamattomana uusia ja määräytymättömiä hahmoja vihjailevan taustan ja taustasta onnistuneesti nousevan ja näkyvän hahmon välinen jännite on lähes yhtä käsin kosketeltavissa kuin itse teoksen keskiössä oleva figuuri (emt.). Samanaikaisesti esillä ollessaan se vaikuttaa katoavan takaisin hienovaraisen dynaamisesti toimivaan taustaan, josta toiset vielä määräytymättömät ”hahmot” (tai ei-hahmot) ehdottavat omaa esille-tuloaan. Heidegger kirjasi Kleen *Pyhi-*

mys-teoksen luonnoksen alle kysymyksen: ”Jos poistetaan ’kuva’-hahmo [kuvasta], mitä [jää jäljelle] nähtäväksi?” Hän vastaa kysymykseen toisessa muistiinpanossa itse taiteilijan eli Kleen sanoin: ”Sisempi struktuuri joka organisoi itse kuvan alkaa näin tulla etualalle – ja kohti totuutta, *coûte que coûte* [hinnalla millä hyvänsä]”.²¹ (Heidegger 2017; Thomson 2011, 88–89; Thomson 2015.)

Heidegger tuntuu ajattelevan, että *Pyhimys ikkunasta* säilyttää ja artikuloi taustalla vellovan, hahmottoman ja kuitenkin uusista hahmoista vihjaavan ei-minkään ja taustasta nousevan, muodon-ottavan ja näkyväksi tulevan maailman fenomenologisen manifestaation, jota hän myöhemmin kutsui myös esiintulemisen ja vetäytymisen kamppailuksi. Thomsonin mukaan (2011, 89) tällaiset Kleen ja van Goghin maalausten kaltaiset teokset avaavat meille näkymän ei-minkään muodostaman taustan ja olioiden maailman väliseen useimmiten huomaamatta jäävään jännitteeseen, mutta toimivat samaan aikaan myös eräänlaisina metaideoteoksina, jotka tarjoavat pilkahduksen kaikkeen taiteeseen kätkeytyvästä perustavasta struktuurista. Aina kun taideteoksen konteksti, sen oma erityislaatuinen ja ennennäkemätön maailma, tuo näkyviin jotakin, samaan aikaan jotain muuta (joka ei itse asiassa ole vielä ”mitään”) kätkeytyy – jotain muuta, jota voitaisiin kuvailla orastaviksi mahdollisuuksiksi, olioiksi ja maailmoiksi, jotka voisivat nousta ja paljastua määrittymättömästä taustasta ja ottaa minkälaisen muodon tai merkityksen tahansa. Tässäkin mielessä olio *kuuluu* maahan, vaikka se ilmeneekin maailmassa. Tähän saakka ”vastustuksena” kuvattu maan ja maailman välinen jännite näyttäytyikin pikemmin eräänlaisena vetovoimana, jossa osapuolet samanaikaisesti kuuluvat yhteen ja toisaalta väistävät toisiaan.

3.6 Jäsentymisprosessin käsittäminen ajallisena tapahtumana

Voimme enenevässä määrin alkaa ajatella muoto–aine–käsiteparia uudesta näkökulmasta, Heideggerin viitoittamalla tiellä. Muoto ei tule nyt ymmärretyksi ainetta määrittävänä ja

²¹ Tämä sitaatti löytyy Heideggerin julkaisemattomista muistiinpanoista, joissa hän tekee huomioita taidemaalari Paul Kleen taiteesta sekä tämän näkemyksistä taiteen suhteen. Thomsonin mukaan (2015, alaviite 61) Klee alkoi myöhäistöissään häivyttämään tai poistamaan linjoja, jotka tavallisesti erottavat maalauksen edustalle esille asetetun kuvan tai hahmon sen taustasta. Tausta täytyy lukuista muista hahmoista tai muodoista, jotka kohoavat esiin vaihtelevin astein. Niinpä vaikuttaa siltä, kuin kuvahahmon taustaan uppoaisi ja toisaalta siitä miltei nousisi uusia, täysin määrittymättömiä hahmoja, jotka juuri ja juuri saapuvat katsojan tietoisuuteen samalla kuitenkin täyttä jäsenystä tai tiettyyn hahmoon määrittymistä vastustaen. Näin voidaan ajatella, että Kleen taide paljastaa tavallisesti huomiota herättämättömän jännitteen esiintulevan ja kätkeytyvän välillä.

siitä erillisenä mielekkyyden rakentumisen elementtinä, vaan muoto ja aine kuuluvat toisilleen maan ja maailman kiistan mielekkyysrakenteessa. Kun muoto–aine-parin ja maailma-parin merkitysyhteys on nyt selvitetty, pyrin enenevässä määrin luopumaan termeistä muoto ja aine, ja puhun ensisijaisesti maailmasta ja maasta. Maa ja maailma aivan perustavalla tavalla kuuluvat toisiinsa ja perustuvat toisiinsa: jäsentymätön tausta ja mielekäs todellisuus muodostavat yhden fenomenologisen pelikentän, jossa ja josta määrittämättömyys ja jäsentyneisyys kulloinkin rajautuvat. Tätä ajatusta pyrin seuraavaksi tarkemmin eksplikoimaan, sillä ajatus ei ole aivan yksinkertainen. Maa ja maailma kuvataan toisaalta itsenäisinä käsitteinä, mutta samaan aikaan ne eivät ole kaksi irrallista osapuolta. Van Goghin maalauksessa on selvästikin tekeillä tapahtuma, jonka ”osapuolia” ei voi selvärajaisesti erottaa toisistaan. Kengät kuuluvat teoksen taustaan, ja tausta mahdollistaa kenkien luotettavuuden ja pysyvyyden maailmassaan. Ilman taustaa esilläoleva olio ei voisi erottua ilmentyneenä olevana.

Koska maailma välttämättä perustuu maahan, väitän, että Heidegger itse asiassa ajatteli kaiken meille ilmenevän todellisuuden itsessään ”omaavan” tietyn epämääräisyyden ja epämielekkyyden elementin. Millä tavalla meille mielekkäästi ilmenevä olio voi samaan aikaan kuulua epämääräisyyteen? Mielestäni tämä kumma ajatus voidaan edelleen perustella tarkentamalla katselukulmaa, jonka valossa käsitämme maan ja maailman (tai muoto–aine-rakenteen). Jo aiemmin viittasin siihen, että maan ja maailman kiistaa ei tule *fysiksen* merkityksessä käsittää staattisena tilana, joka muodostuu pysyvistä rakenteista tai entiteeteistä. Sen sijaan se on dynaaminen tapahtuma, ja siten myös *ajallinen*. Jos oleva kokonaisuudessaan ymmärretäänkin ajattoman ja pysyvän läsnäolon sijaan tapahtumana, jossa on käynnissä jatkuva muutostila maan vetäytymisen ja maailman esiintulemisen kamppailuna eli *fysiksenä*, voidaan nyt oleva ja olioisuuskin käsittää *vain* vallitsevan läsnäolon tilanteena. Ajallisena ”oleva kokonaisuudessaan” onkin nyt olemistapahtuma, josta vasta määrittyy se, minkä mielekkäästi jäsenämme todeksi olevaksi, jolloin samalla ”jotakin” jää määrittymättä. Heideggerin mukaan antiikissa olemisen mieli – eli olevuuden olemisen tapa – jäsenyi *parūsiana* (kr. *παρουσία*), joka tarkoittaa ”läsnäoloa” (OA 47). Niinpä Heideggerkin esittää (emt.), että kreikkalaisessa ontologiassa oleminen todellakin tulee ymmärretyksi *parūsiana*, ajallisen *nykyisyyden* kautta. Samalla käy mahdolliseksi myös ajatella olemisen mieli uudelleen ei staattisen, pysyvän, ajattoman ja muuttumattoman tilallisuus-

den attribuuttien kautta, vaan päinvastoin *tapahtumaluontoisena*, kulloiseenkin aikaan ja paikkaan erityisin tavoin kiinnittyneenä temporaalisena oleskeluna tai tapahtumisena.

Olioisuus, muoto, jäsenyys tai maailma ajallisena tapahtumana ja läsnäolona on mielestäni ymmärrettävissä vain ei-minkään käsitteen kautta. ”Ei mikään” (*das Nichts*) oli Heideggerin varhaisimpia pyrkimyksiä ilmaista paitsi oleminen (teoksessa *Johdatus metafysiikkaan*) myös meille todellisuutena jäsenyvän olemisen mieli. Jos ymmärrämme olevan kokonaisuudessaan sekä olioisuuden sen erityisinä ilmentyminä *fysiksen* tapahtumisen kautta todeksi jäsentymisenä, joka tapahtumaluontoisuudesta (vetäytymisen ja esiintulemisen kamppailusta) johtuen on ajallista, tulee mahdolliseksi käsittää myös ei-mikään eräänlaisena ”ei-olioisuutena”. Ei-mikään on tällöin määrittämätön tila, jäsentymättömyys ja siten epämääräisyys tai puhdas materiaalisuus ja kätkeytyneisyys. Olioksi jäsentynyt ja määrittynyt oleva on jokin, joka on ilmentynyt ja tullut ymmärryksemme valoon, strukturoitunut todeksi, tullut esiin ja paljastunut, tässä mielessä jopa ”valaistunut” ja pystyttäytynyt maailmaksi (JM 103). Niinpä ei-mikään ei ole *mikään*: siinä tapahtuu kätkeytyneisyys, vetäytyneisyys, jäsentymättömyys, määrittämättömyys, käsitteettömyys, pimeys ja suojautuvaisuus. Kuitenkaan ”ei-mikään” ei merkitse katoamista tai tyhjyyttä.

Ei-mikään voidaan ymmärtää olioita vaivihkaa tarjoavana ja tukevana, niiden taustalla toimivana *ontologisena valona*, joka perustavanlaatuisesti informoi maailmojamme. Se hylkii inhimillisen ymmärryksemme aukeaman näkyvää maailmaa ja sen esiintuloa, paeten ja vastustaen sitä, samaan aikaan kun maailma vetää tuota itseään hylkivää hahmottomuutta puoleensa (JM 113). Näin tuo olioiden taustalla operoiva ei-mikään myös vastustaa modernia subjektivistista impulssia laajentaa kaikenkattavaa käsitteellistä otettamme maailmasta. Ei-mikään vastustaa tulemistä ”joksikin” maailman piiriin tai kontekstiin. Tämä vaikeasti ilmaistavissa oleva ajatus havainnollistuu mielestäni erityisen hyvin juuri van Goghin teoksen kautta. ”Oleva” voi olla ”oleva” juuri siksi, että se murtautuu esiin määrittämättömän ei-minkään muodottomuudesta. ”Mitätöiminen” (Nichten) ei-minkään aktiivisena tapahtumisena oli ensimmäinen nimi, jonka Heidegger loi kuvaamaan sitä fenomenologisen manifestaation tapahtumaa, joka sekä pyrkii esiin ymmärrykselle että samaan aikaan välttää täydellistä käsitteellistämistä vetäytyen näin ymmärrykseltä piiloon. Voimme

kuvitella vaikkapa kukan, joka ikään kuin itsessään ”kukkaan puhjeten” avautuu ikään va-
loon ja taas yön ja sen mukanaan tuoman pimeyden vallitessa jälleen itsessään sulkeutuu.

Kaikki olevaksi jäsentynyt todellisuus on siis vain osa varsinaista tapahtumaa, joka muo-
dostuu myös jäsentymättömyydestä. ”Tämän ’ei enää ja ei vielä’ -luonteen mukaisesti
[esiin]tuleminen jää ei-olemisen läpäisemäksi.” (JM 113.) Kaikki, mikä vallitsee läsnäole-
vana, esiintulleena maailmana, on toisaalta myös tapahtuman ”eri vaiheessa” maa, joka
vetäytyy. Kun siis maa–maailma-mielekkyysrakenne käsitetään temporaalisesti jäsentyvänä
(tai ei-jäsentyvänä) tapahtumana, ymmärretään, että maa itseasiassa kohoaa *maailmana*,
ja toisaalta maailma tällöin sulkeutuu ja vetäytyy maana. Tällöin tulee mahdolliseksi ajatel-
la myös se, miten minkään jäsentymättömän, mielettömyyden, epämääräisyyden, ei-min-
kään pohjalta voi koskaan mielekkäästi jäsentyä yhtään mitään. Metafyysisesti tämä on
mahdollista, koska mielekkyys ei vain kohoa jäsentymättömyyden *pohjalta*, vaan itse jä-
sentymättömyys nousee esiin – muotoutuu – mielekkyytenä, ja mielekkyys toisaalta vetäy-
tyy muotonsa menettäen jäsentymättömyyteensä. ”Silti se [tuleminen] ei ole silkkää ei mi-
tään, vaan ei enää tätä eikä kuitenkaan vielä tuota, ja sellaisenaan alinomaan toinen. Siksi
se näyttää jollain hetkellä tältä ja toisella hetkellä tuolta.” (JM 113.) Jäsentymättömyys ja
jäsentyneisyys näyttävät nyt yhden ja saman prosessin liikkeenä. Tämä liike on
(esiin)tulemista, jolloin liikkeellä on myös eräänlainen alku sikäli, kuin tuleminen vasta
alkaa. Tätä alkuhetkeä voimme nimittää kätkeytyneisyydeksi, puhtaaksi materiaalisuudeksi
tai ei-miksikään.

3.7 Totuus–*alētheia*–esiintuleminen

Maan ja maailman kiistana todellisuuden mielekkäänä jäsentymisen prosessi avautuu ajat-
telullemme dynaamisena tapahtumana, jossa maa vastustaa esiinkohoamista, paljastumista,
muotoutumista ja jäsentymistä maana – ja maailma taas vetää maata pois sen kätkeytynei-
syydestä ja jäsentymättömyydestä omaan maailmalliseen loistoonsa. Täten on ymmärrettä-
vää, miksi Heidegger nimitti maan ja maailman sisäistä jännitettä tai ristiriitaa juuri ”rii-
daksi” tai ”kiistaksi” (itse puhun kiistasta, sillä kyseinen termi on vakiintunut esimerkiksi
Taideteoksen alkuperän suomennoksessa).

Maa kohoo maailmana, ja vetäytyy maana. Mutta milloin varsinainen jäsentyminen tapahtuu, milloin maailma todellistuu ajattelullemme? Tiedämme, että mielekkyys rakentuu, kun maa tulee esiin maailmana. Maan ja maailman liikkeen on kuitenkin toisinaan asettauduttava tiettyyn edes hetkellisesti pysyvään suhteeseen, jotta mielekkyyttä ehtisi rakentua maailmoihimme – muutenhan eläisimme täysin kaoottisessa, mielettömässä todellisuudessa, jossa jokainen syntyvä merkityksen viitepiste tai kiinne kohta hajoaisi saman tien mielettömyyteen.

Tämän kysymyksen voi esittää myös toisella tavalla: miten totuus tapahtuu? Tässä yhteydessä puhe ”totuudesta” tulee ymmärrettäväksi jo alussa esitetyn *alētheia*-tematiikan ja toisaalta *fysiksen* esiintulemisen kontekstissa. Kreikankielinen termi *alētheia* käännetään tavanomaisesti totuudeksi tai totuudenmukaisuudeksi. Termin muodostuu kieltävästä etuliitteestä *a-* ja kantasanasta *lēthē*, joka itsessään voidaan kääntää joko peittyneisyydeksi, kätkeytyneisyydeksi, unholaksi tai unohdukseksi. Näin *alētheia* nimeää siis *fysiksen* esiintulemisen ja vetäytymisen – maailman ja maan – jännitteessä kätkeytymättömyyden eli paljastumisen eli esiintulemisen: Olevan astuminen esiin olemisensa kätkeytymättömyyteen tarkoittaa, että totuuden tapahtuminen on *tekeillä*. (TA 34–36.)

Totuuden, *alētheian* ja *fysiksen* käsitteet strukturoivat nyt uuden temaattisen kentän mielekkyysrakenteen jäsentymiselle. Tämä kenttä tulee ajateltavaksi jälleen juuri taideteoksen tarkastelusta käsin. Yksi *Taideteoksen alkuperässä* heräävistä, merkittävimmistä kysymyksistä on se, mitä Heidegger tarkoittaa kirjoittaessaan: ”Taideteoksessa olevan totuus on asettunut teokseen. Taide on totuuden asettumista teokseen tekeille.” (TA 38.) Mitä tämä tarkoittaa? Heideggerkin huomioi (TA 34), että puhumme totuudesta juurikaan ajattelematta mistä ja miten puhumme. Hän jatkaa: ”Jos oleva avautuu teoksessa [*im Werk*] siihen mitä ja miten se on, niin siinä on tekeillä [*am Werk*] totuuden tapahtuminen.” (TA 34.) Tiedämme jo, että Heideggerille kysymys taiteesta määrittyy kauttaaltaan olemiskysymyksen pohjalta. Esteettiseen taideperinteeseen nähden tämä ajatus on erityisen kiinnostava, sillä vaikka Platonkin puhui kauneudesta ”totuuden loistona” teoksen läpi, on taide tavallisesti kysymyksenä yhdistetty ennen muuta ulkoiseen kauneuteen – ei suoraan totuuteen, jonka on ajateltu kuuluvan logiikkaan ja ajatteluun (TA 34–35).

Heideggerin mukaan (TA 35) totuuden olemuksena on tähän saakka pidetty vastaavuutta olevan kanssa: Tämä väite on kenties Heideggerilta liian vahva yksinkertaistus, vaikkakin totuuden ”korrespondenssiteoria” eli vastaavuusteoria on totuuskäsityksistä vanhin, perinteikkäin ja vahvin. Käytetään siis Heideggerin kyseenalaisesta suoraviivaisuudesta huolimatta totuuden vastaavuuskäsitystä tässäkin vertailukohtana toisenlaiselle tavalle ymmärtää totuuden merkitys. Keskiajalla tätä totuuden merkitystä vastaavuutena, korrespondensina tai yhtäpitävyytenä kutsuttiin *adaequatioksi* (TA 35). Mitä ilmeisimmin Heidegger ajattelee *Taideteoksen alkuperässä* tulkitsemansa van Goghin *Kengät*-maalauksen taideteoksena – kuitenkin sanoessamme, että van Goghin maalauksessa totuus asettuu tekeille emme tarkoita, että teos on taideteos siksi, että se onnistuu kuvaamaan talonpoikaisten erityisen hyvin. Heidegger kieltää ehdottomasti ajatuksen siitä, että taide olisi jäljittelyä ja kuvailua (TA 35) ja paljastaisi meille siten totuuden. Sen sijaan Heidegger puhuu totuudesta tapahtumana. Mitä tarkoittaa tämä klassisista totuuskäsityksistä poikkeava ”totuuden” tulkintatapa? *Miten* totuus tapahtuu, ja kuinka juuri taide ja taideteokset voivat toimia ontologisina viitekehyksinä sen tapahtumiselle?

Heideggerin mukaan (TA 50) ”totuudella tarkoitetaan useimmiten tiettyä totuutta siinä merkityksessä, että jokin on totta. Sellaista voi olla esimerkiksi lauseen muodossa ilmaistu tieto.” ”Tosi” ilmaisee tässä paikkaansa pitävän asiantilain, eli se on vastaavuutta väitteen ja maailman asiantilain välillä. ”Totta on se, mikä vastaa todellista ja todellista on se, mikä tosiasiallisesti on. Kehä on taas kiertynyt umpeen.” (TA 50).

Tosi (totta on) = vastaa todellisuutta
Todellinen (todellista on) = mitä tosiasiallisesti on

Toden olemus on totuus. Tavallisen käsityksen mukaan todellista (ja näin olevan todellisuuden kokonaisuutena nimeävää) on se, mitä tosiasiallisesti on, ja ”totuus” nimeää kokonaisuutena sen, mikä on todellista.

Totta on = totuus
Totuus = mikä on todellista

Toden olemus on totuus sikäli, kun ”tosi” ei voi olla totta, todellista, ilman, että se viittaisi totuuteen. Mutta mitä tarkoittaa ”olemus”? (TA 50). Tietyn asian tai olion olennainen olemus määräytyy sen todesta olemisesta, eli sen olevaisuuden totuudesta. Emme tässä tavoit-

tele kuitenkin varsinaisesti olemuksen totuutta, vaan totuuden olemusta, mikä asettaa meidät kinkkiseen tilanteeseen. Heidegger pohtii, onko tämä merkitysvyyhti pelkkää sana-leikkiä tai käsitepeliä ja sikäli tyhjää viisastelua (TA 51). Totuuden mietiskely näin sen olemuksen pohjalta näyttää johtavan samanlaiseen ratkaisemattomaan umpikujaan tai aporiaan kuin taiteenkin pohdiskelu aluksi näytti johtavan: jos ”totuus” voidaan määrittää todellisen eli sen, mitä todella on, pohjalta, on meidän tiedettävä ennalta, mitkä ovat ”todella” olevia. Meidän on toisin sanoen tunnettava ennalta todellisten *olevien* tuntomerkit. Mutta todellisten olevien tuntomerkit taas johdetaan siitä, mikä todella on totta, eli mikä ennalta tunnetaan totuutena.

Totuus —> todella olevat
Todella olevat —> totuus

On siis ehkä valittava jälleen erilainen kiertotie totuuden ajattelemisen lähtökohdaksi. Tiedämme jo, että Heideggerin ajattelussa totuuden olemus viittaa *alētheiaan* eli kätkeytymättömyyteen. Kun totuus ajatellaan *fysiksen* esiintulemisen, kätkeytymättömyyden, kautta *alētheiana*, saa totuuden olemus merkityksen olevan esiintulemisena.

Totuus = esiintuleminen
Totuus = todella olevat
Todella olevat = esiintuleminen

Tämä ajatuskulku ei kuitenkaan vielä ratkaise ”totuuden olemusta” johdonmukaisessa, filosofisessa mielessä. Heideggerkin huomioi (TA 51), että tämä totuuden kutsuminen *alētheiksi* eli olevan kätkeytymättömyydeksi on tällä tavoin esitettyä vain yhden sanan – totuuden – korvaamista toisella. Se, että jokin ”on totta” ilmaisee verbimuotoisena ”totuuden” substanssin, joka asettaa viitepisteen sen itsensä tapahtumiselle. Heideggerin mukaan teoksessa totuus *asettuu* tekeille, eli oikeastaan sen ilmaisu, mikä on todellista, mitä tosiasiasissa on, asettuu tekeille aktiivisena toimintana. Kun totuus näin ollen ymmärretään aktiivisen ”on totta” predikatiivin mielessä, näyttäytyy totuus yhtäkkiä tapahtumana.

Mutta minkälainen tapahtuma totuus on? Totuuden korrespondenssiteoriassa totuus on tarkoittanut tiedon tai väitteen yhtäpitävyyttä todellisuuden asiantilan kanssa. Jotta voimme ylipäättään käsittää olevan tosiasiasissa olevana, on sen kuitenkin ensin ilmennyttävä ymmärryksellemme ja kokemuksellemme ilmiönä, asiana. Niinpä ajatus siitä, että totta on se,

mikä on todellista, ja todellista on se, mitä tosiasialla on, tarkoittaakin itse asiassa: totta on se, mikä ilmenee.

Todelliset ovat = totuus
Totuus = se, mikä ilmenee
Se, mikä ilmenee (ajattelulle jäsentyneenä, mielekkäänä jonakin) = esiintunut oleva

Näin palaamme jälleen suoraan olemistapahtuman mielekkyysrakenteeseen. Totuus määrittyy vain ja ainoastaan sen pohjalta, mikä on tullut esiin, ilmentynyt ajattelullemme mielekkäänä olevana. Todella *olevien* on ilmennyttävä ymmärryksellemme käsitettävissä olevina. Näin totuus tapahtumana voidaan tulkita hermeneuttisena, *hermeneian* mukaisena ”ilmaisemisena” tai ”ilmoittamisena” – todellisuus ilmenee jollakin tietyllä tavalla, kun erityinen tulkintamme ja näkökulmamme todellisuudesta ilmaisee, ilmoittaa tai tuo ilmi todellisuuden erityisellä tavalla mielekkäästi jäsentyneenä maailmana (Backman 2005, 45–46). Näin ajateltuna ”totuus” käsitetään hermeneuttisena prosessina, jossa oleva *ilmenee* tai *ilmaantuu* olevaksi, joka voidaan *ilmaista*. Tämä ilmeneminen toimii edellytyksenä sille, että jokin voi ylipäänsä tosiasialla olla. Niinpä se, mitä käsitetään tosiasialla olevaksi, todelliseksi ja näin ollen totuudeksi, määrittyy fundamentaalisesti olevan ilmenemisen tapahtuman pohjalta. Ilmeneminen on esiintulemista, paljastumista, kätkeytymättömyyttä, kohoamista ”ymmärryksen valoon”. Tämän ajatuksen ”valossa” kirkastuu paitsi yhteys totuuden ja *alētheian* (kätkeytymättömyyden) myös totuuden ja inhimillisen ymmärryksen välillä. Totuus tapahtumana on aina tietyn esiintulemisen, kätkeytymättömyyden tapahtuman ilmaisuus, ja koska olevan kätkeytymättömyyteen kohoaminen tapahtuu aina suhteessa inhimilliseen ymmärrykseen, on totuuskin käsitettävä ennen muuta hermeneuttisena tapahtumana.

Vielä on vastaamatta kysymys: miten totuus tapahtuu? Miten maa ja maailma kiistelystään saavat toisensa siten, että totuus voi tapahtua, ja mielekäs maailma konkretisoituu? Kuinka muoto ja aine toisiaan samanaikaisesti vastustavassa ja silti toisensa omivassa yhteispelissä lopulta ”vakiintuvat” mielekkäänä, jäsentyneenä *jonakin*? Tämä tietty maan ja maailman kiistan ”vakiintuminen” edellyttää paremman termin käyttöönottoa. Kun taideteos avaa näkymän esimerkiksi jalkineiden olemiseen, asettuu tällöin tuon olevan totuus teokseen tapahtumana. Teoksessa siis on tällöin käsillä totuuden tapahtuminen, eli esiintulemisen ja ilmitulemisen aktiivinen prosessi. Totuuden ”asetumisella” on Heideggerille sanan itsensä

ehdottamaa toimintoa syvempi merkitys: se tarkoittaa erityisesti *pystyyn nostamista* (TA 34). Olevan totuus – joka merkitsee olevan olemisen tavan esiintulua – nousee pystyyn asettuen esille taideteoksessa. ”Oleva, pari talonpoikaiskenkiä, nousee teoksessa olemisensa aukenemaan. Olevan oleminen saa pysyvän loistonsa.” Tarvikkeen tarvikemaisuus – joka paljastuu teoksessa – on tuonut meidät taideteoksen olemuksen äärelle. Voisimme sanoa, että taiteen olemus on ”olevan totuuden asettumista teokseen tekeille” (*sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*) (TA 34). Ilmaisen vielä käsitteellisesti tässä yhteydessä korostuvan merkityshorisontin:

Totuuden asettuminen: pystyyn nouseminen – esiintuleminen – esille asettuminen –
ilmituleminen – pysyvä loisto → *uuden* mielekkyyden jäsentyminen?

Taideteoksessa siis tapahtuu jonkin merkityksellisesti jäsentyneen toden ”ilmoittaminen” ja ilmi tuleminen. Teos – kuten Heidegger alleviivaa – ei kuitenkaan *koskaan* esitä tai varsinaisesti ”ilmennä” mitään jo jäsentynyttä merkitystä, ideaa, tarkoitusta tai päämäärää, vaan taideteos vasta itse tapahtuessaan strukturoi uuden mielekkyyden teoksen materiaalisessa olemuksessa jäsentyvänä muotona. Taideteos siis Heideggerin mukaan luo aina jotakin *uutta* merkitystä, jäsentyneisyyttä, mielekkyyttä, arvoa, tarkoitusta tai sisältöä todellisuuteen. Tässä mielessä taiteella on erityisen korostuneesti maailmaa pystyttävä ja suojaava asema: teos ei koskaan eräänlaisena *mimēsiksenä* perustu ennaltanähtyyn ideaan tai muotoon, vaan se laajentaa merkityksellisenä totena jäsentyneen todellisuutemme horisonttia tuomalla siihen jotakin uutta ja ainutkertaista.

Muoto–aine-käsitepari mielekkyysrakenteeksi ajateltuna edellyttää aina tietyn ennaltanähdyn muodon, joka toteutuu soveliaassa aineessa. Tutkimuksemme edetessä käy yhä ja yhä selvemmäksi, että tämä perinteinen metafysiikan käsite ei sellaisenaan riitä kuvaamaan esimerkiksi taideteoksen *uutta* mielekkyyttä synnyttävää ontologista struktuuria. Jos muoto määrää aineen, ja muoto perustuu aine jo jäsentyneeseen ideaan, käsitteeseen tai käyttötarkoitukseen, ei mitään aidosti uutta mielekkyyttä voi jäsentyä todelliseksi, vaan kaikki merkityksellisenä jäsentyvä tosi on ennalta määrätynyt, vaikkei kaikkea mielekkyyttä olisikaan vielä ”löydetty”. Heideggerin ajattelun valossa tämä on kestämaton ajatus: klassisen metafysiikan oletamat ideat tai käsitteet ovat nekin tietyllä tapaa jäsentyneitä, ja edellyttävät apriorisesti jäsentymättömyyden. Maan ja maailman kiista muoto–aine-konstituution

uudelleenjäsennyksenä mahdollistaa aidosti uuden, ainutkertaisen mielekkyyden syntymisen: todellisuus ei koskaan voi tyhjäntyä merkityksestä, koska kaikki mielekkyys vasta jäsenyyttä tai ”aktualisoituu” itse maan ja maailman yhteisessä.

Uusi mielekkyys – esimerkiksi tietty mielekkäästi todellisuutta jäsentävä käsite – syntyy siis maan ja maailman kiistassa asettautumisena. Tämä tarkoittaa sitä, että totuus tapahtuu uuden esiintulemisen, mielekkyyden jäsenyessä teoksessa. Asettautuminen on pystyyn nostamista, esiintulemistä, pysyvää loistoa, ilmitulemistä ja ilmoittamista. Seuraavaksi avaan sitä, kuinka uusi mielekkyys teknisesti ottaen Heideggerin ajattelussa jäsenyyttä – eli millä tavoin maan ja maailman kiista *asettautuu* siten, että todellisuuden on mahdollista todellistua mielekkäänä totena. Maailma ”maailmoi” siellä, missä historiallinen todellisuus olemuksellisesti kohoaa pystyyn läsnäolevana olevuutena. Kivet, kasvit tai eläimet ovat Heideggerin mukaan ”maailmattomia” tai ”maailmassa köyhiä” (TA 44). Maalaisnaisella on maailma, sillä hänelle hänen oma elämänsä ja todellisuutensa strukturoituu merkityksellisesti jäsenyvänä tapahtumana ja horisonttina osana jonkin historiallisen kansan kohtaloa (TA 49). Hänen elämänsä voi jäsenyttä mielekkäänä elämänä, sillä sen konkreettiset viitepisteet – kuten tarvikkeet – voivat jäsenyttä mielekkäästi *osana* maailmaa. Maailma siis takaa näiden ”viitepisteiden” soveliaisuuden asettamalla niille luotettavan suojan, jossa ne voivat mielekkäästi jäsenyttä tarkoituksenmukaisina ja todellisina olevina. Maailman luotettavuus takaa soveliaisuuden toteutumisen maalaisnaisen mielekkäänä elämänä.

Teos kuitenkin *itsessään* pystyttää maailman: se kiinnittää mielekkään toden esilläolevaan avoimuuteensa. Teos on olemukseltaan esiin asettava (TA 45). Tämä esiin asettaminen tulee ymmärretyksi tarvikkeen olemuksen kautta: kun tarvikkeessa, vaikkapa kirveessä tai pöydässä, sen aine katoaa soveliaisuuteen, teoksessa sen sijaan aine saa tulla esiin eli ilmaantua, ilmestyä (emt.). Siinä missä maailma on olemuksellisesti avautuva, on maa sulkeutuva (TA 47). Maan ja maailman välisessä kamppailussa, sulkeutuvassa avaamisessa, teos asettaa maan esiin asettamalla takaisin maahan.

Teos: maan esiin asettuminen = asettuminen takaisin maahan

Tällöin maa nousee esiin (uutena maailmana/kontekstina eli mielekkyytenä) *vain* koska maan ”olemuksellinen” jäsenymättömyys, itsensä muodolta sulkeva kätkeytyneisyys

mahdollistaa uusien muotojen, uuden mielekkyyden jäsentymisen. Maa ei ole pakotettu tiettyyn määrittäneeseen muotoon, vaan se vaivihkaa ”tarjoaa” loputtomasti uusia mielekkyyden muotoja. Tulkitsen tämän siten, että teoksessa näin aine voi tulla ilmi eli nousta esiin, koska se ilmaantuu *uudessa* muodossa. Kaikki uusi merkitys ja mielekkyys pakottaa aina välttämättä myös jäsentymättömyyden, maan, ”esiin” aiheuttaessaan kysymyksen esimerkiksi teoksen tai vaikkapa käsitteen mielekkyydestä ja merkityksestä. Ennen kuin esimerkiksi uusi jäsentynyt käsitteellinen malli vakiintuu maailmassa mielekkäänä totena, mielekkäänä merkityksenä, toimii se ikään kuin maan ja maailman kiistan jännitteen säilyttävänä momenttina aivan kuten taideteos, josta ei voida tyhjentävästi osoittaa tai määrittää sen merkitystä ja mielekkyyttä.

”Asettuminen takaisin maahan” voidaan toisaalta ajatella myös tiettyinä ammentamisena maan loputtomien uusien merkitysten ja mielekkyyden ehtymättömästä lähteestä. Esimerkiksi taideteos tällöin ammentaa lähteestä ja asettaa sen itsessään muodottoman nesteen esiin tiettyinä, jäsentyneenä hahmona. Tällöin voisimme ajatella maan ja maailman kiistaa ja uusien muotojen syntymistä jääveistos-allegorian kautta: maa ajatellaan lähteenä, virtaavana ja staattista muotoa vastustavana vetenä. Maa – virtaava vesi tai lähde – kohoaa esiin tiettyinä hahmona, kun vesi jäätyessä jähmettyy ja tiivistyy. Vielä määrittäneemmällä tavalla ero havaitaan, kun ajatellaan esimerkiksi käsityöläistä tai taiteilijaa, joka ammentaa nestemäisen lähteen vettä ja jäädyttää sen veistosta varten. Oletetaan seuraavaksi, että lähde itsessään sisältää vain määrätyn määrän vettä, eli veden *määrä* itsessään ei ole loputon. Jos taiteilija haluaa hyödyntää lähdetä jatkossakin jääveistosten muotoilemiseen, on hänen tällöin sulatettava jää lähteeseen, jonka jälkeen hän voi etsiä siitä jälleen uusia muotoja.

Teos siis säilyttää tämän maan ja maailman välisen kiistan, jolloin teoksen teoksena oleminen onkin itse asiassa maan ja maailman välisen ”kiistan kiistelyä”, kuten Heidegger ilmaisee (TA 50). Teoksen olemus on totuuden asettumista teokseen tekeille, maan pystyttäytyminen, kohoaminen maailmana teoksessa. Kun totuus ymmärretään *alētheia*-totuutena tapahtumaksi, jossa maailma eli todellisuus jäsentyy olevan esiintulemisen myötä todeksi, voidaan ”maa” vastaavasti käsittää eräänlaisena materiaalisuuden ulottuvuutena, joka edeltää ja pohjustaa kaikkea jäsentynyttä ja ymmärrettävää maailman mielekkyyttä ja ymmärrettävyyttä. Heidegger ilmaisee ajatuksen totuuden *alētheia*-perustasta näin: ”Sen, *minkä*

mukaan tieto mukautuu, on jo tavalla tai toisella oltava kätkeytymätöntä” ja ”[e]mme olisi kaikkine oikeine ajatuksinemme mitään, emmekä voisi edes edellyttää olevan jo jotain ilmeistä, jota noudatamme, ellei olevan kätkeytymättömyys olisi jo saattanut meitä ulos siihen aukaistuun, johon kaikki oleva astuu suhteessa meihin sisään ja josta se vetäytyy takaisin” (TA 53).

Samaan aikaan kun käsitämme, kuinka totuus ilmaisee maailman, joka nousee esiin eli ilmestyy ja paljastuu olevana, on tässä olevuudessa välttämättä paljon sellaista, mikä ei nouse kätkeytymättömyydessään esiin ihmisen ymmärrykselle. Siten olevassa ”on paljon sellaista, mitä ihminen ei kykene hallitsemaan” (TA 53). Olevan astuminen kätkeytymättömyyden aukeamaan (*Lichtung*) on samalla aina kätkeytymistä (TA 54), sillä kun oleva avautuu esiintulevana maailmana, jää se tällöin ilmentymättä jonain muuna. Kätkeytymättömyydessään oleva siis kätkeytyy. Tämä avoin paikka, aukeama, kätkeytymättömyys keskellä olevaa ei siten ole milloinkaan kiinteä ja stabiloitunut näyttämö (TA 55) vaan dynaaminen tapahtuma itsessään, ja se mahdollistaa uusien muotojen ja hahmojen jäsentymisen.

3.8 Alkukiista

Kätkeytymättömyys ei ole olevan ominaisuus: pikemminkin se nimeää olevan olemisen tapahtumana. Koska olevan ilmentyminen, astuminen aukeamaan ja kätkeytymättömyyteen, on läpikotaisin sen näennäisen vastakohtan, sivuuttamattoman kätkeytyneisyyden, hallitsemaa, on totuuden olemuskin nimettävä vielä tarkemmin kuin yksistään *alētheian* mukaisena esiintulemisena: ”Totuuden olemus on itsessään alkukiistaa, jossa kiistellään se avoin keskiö, johon oleva astuu ja josta se asettuu takaisin itseensä.” (TA 56.) Totuus ei siis ole yksiselitteisesti vain esiintulemistä, sillä esiintuleminen jo sisältää kätkeytyneisyyden elementin. Kun totuus ymmärretään alkujaan esiintulemisena ja ilmestymisenä, lopulta maailmaksi jäsentymisenä, nähdään, että se on kauttaaltaan sulkeutuvaan, kätkeytyvään, hallitsemattomaan ja määrittymättömään maahan perustuvaa. ”Maa ei ole yksinkertaisesti suljettu vaan se kohoo sulkeutuvana.” (emt.) Maailma aukenee maailmana maan sulkeutumisessa: se ei *voisi* avautua, ellei se samanaikaisesti maana sulkeutuisi. Olevan ilmentyminen edellyttää, että oleminen samanaikaisesti *ei ilmene*, eli jää ”ei-miksikään”. Mikään (uusi) mielekkyys ei voisi koskaan jäsentyä, ellei mielekkyydellä olisi ehtymätöntä, merki-

tyksestä tyhjentyvätöntä epämääräisyyden taustaa, josta mielekkyys voi kummuta aina uusilla, ainutkertaisilla tavoilla. Näin kaikki mielekkäästi jäsenyvä tosi oleva perustuu aina määrittymättömään, ilmentymättömään taustaan.

Taideteoksen alkuperässä tämä olemistapahtuma jäsenyy erityisesti riitana (*Streit*), jossa ikään kuin kaiken todellisuuden ja olevan materiaallinen mutta muodoton, jäsentymätön, määrittymätön perusta (maa) implisiittisesti ”vastustaa” tiettyä määrittymistä, hahmoa, muotoa, ajatukselle antautumista – esiintulemisen ja läpinäkyvyyden mielessä jäsenynee-
nä merkitys- ja viitekontekstina tai fenomenologisena manifestaationa (maailmana). Maailma pyrkii aina artikuloimaan ja kontekstualisoimaan maan kokonaisuudessaan tehden siitä näin ymmärrettävää, kommunikoitavaa, näkyvää ja esille asetettua, mutta maa singularisuudessaan, taipumuksessaan vetäytyä ja peittyä, äärimmäisessä vetovoimassaan estää materiaa pakenemasta maailmaan, imien jopa valon – maailman – sisäänsä, sulkeutuneisuuteensa, painovoimaansa. Samaan aikaan tässä kamppailussa maa ja maailma sulkeutuvat ja toisaalta avautuvat niiden ykseydessä. Maa ja maailma eivät ole kamppailussa erillisiä, vaan ne kuuluvat toisilleen: ne ovat olemuksellisesti ajateltuna erillään toisistaan, mutta eivät koskaan erillisiä. Maailma perustuu maahan ja kohotessaan maailmana maa myös valtaa aukenevan maailman. (Backman 2009, 487–488.)

Kun taideteos esimerkinomaisesti käsitetään uuden mielekkyyden rakentumisen momenttina tarkoittaa tämä sitä, että teos itsessään sallii kätkeytymättömyyden tapahtua sellaisenaan suhteessa olevaan kokonaisuutena – olemistapahtumaan – (TA 57), ja tässä mielessä teoksessa totuus asettuu tekeille (Backman 2009, 489). Kätkeytyvä oleminen on aikaistu teoksessa tiettyssä *asennossa* (*Gestalt*), joka voidaan mieltää kokoonpanona, rakenteena ja asetelmana, mutta myös näkökulmana, jolloin ”asentoa” ei voida ajatella pelkkänä esiin *asettamisena* siinä mielessä kuin objekti asetetaan subjektin eteen. Totuuden asettuminen / asettaminen, tai maan ja maailman kiistan ”vakiintuminen”, tuleekin nyt ymmärretyksi *asentona*. Jäsentymätön maa kohoaa esiin jäsenyvänä maailmana kun tämä olemismielen tapahtuma toteutuu tiettyinä asentona. Miten asento siis lopulta määrittyy, jos maa olemuksellisesti ei alistu maailman muotoon? Miten mitään mielekkyyttä voi koskaan ”vakiintua”, eli kuinka kiistelevät osapuolet saavuttavat yhteisen asennon?

Heideggerin mukaan ”(k)iista ei ole pelkästään kuiluna halkeava juopa [*Riss*], vaan kiintymystä, kiistelevien kuulumista toisilleen” (TA 66). Tässä Heidegger näyttäisi pyrkivän ilmaisemaan, ettei kiista ole *ainoastaan* halkeama tai repeämä – jota voidaan ilmaista kuiluna – maan ja maailman ykseydessä, mutta se on *sitäkin*. Kiista on repeämä, halkeama, särö (Luoto 2002, 204). Mutta se on muutakin. Viitataan taas jo aiemmin esittämäni Herakleitos-sitaattiin, jonka Heidegger nostaa esiin teoksessa *Johdatus metafysiikkaan*: ”Vastakkain pysyvät kantautuvat toinen toistaan kohti, edestakaisin, ne kokoontuvat itsestään yhteen.” (JM 128.) Vastakkaisuus merkitsee repeämän/eron/erillisyyden lisäksi väistämättä myös sitä, että kiistan osapuolet ovat konkreettisesti *vastakkain* kiinni toisissaan.

Ennen kaikkea kiista ”repeämänä” on *Taideteoksen alkuperän* ylivoimaisesti vaikeimmin käsitteellistettävissä ja eksplikoitavissa oleva aihe, sillä se ei jäännöksettä palaudu aiempaan metafysiikan käsitteistöön. Esimerkiksi Luoto teoksessaan *Heidegger ja taiteen arvoitus* suorastaan sivuuttaa ”repeämän” tematiikan Heideggerin taidekäsityksen tarkastelussaan, vaikka mielestäni on selvää, ettei maa–maailma–repeämä-mallia voida täysin ymmärtää ilman maan ja maailman kiistan perinpohjaista tulkintaa, joka edelleen ei jäseny valmiina käsitteellisenä mallina ilman ”repeämän” merkitystä. Luodon mukaan ”*Riss*-tematiikka” ei ole yksiselitteisesti tai helposti käännettävissä perinteiselle filosofiselle kielelle: ”Heideggerin kieli pakenee tässä kaikkea perinteistä käsiteanalyysia” (Luoto 2002, 205 alaviite). Seuraavaksi aion osoittaa, ettei tämä väite pidä paikkaansa. Huolellisen analyysin avulla tämäkin Heideggerin uusi ajattelutapa voidaan mielekkäästi käsitteellisesti jäsentää ja ymmärtää luontevana – ja välttämättömänä – osana maan ja maailman kiistan filosofiaa.

3.9 *Riss* rajana tai äänenä

Mielestäni *Riss*-termin merkityshorisontti on ymmärrettävä Heideggerin tapana käsitteellistää se, miten maan ja maailman kiista ottaa tietyn asennon, jolloin todellisuus vasta voi mielekkäästi jäsenyä totena – huolimatta siitä, että alun perin olemme käsitelleet maata ja maailmaa suorastaan toisiaan vastustavina ”kiistakumppaneina”. Niinpä *Taideteoksen alkuperässä* käytetyn *Riss*-termin käännöksen ”repeämä” sijaan esitän, että *Riss* on ymmär-

rettävä erityisesti merkityksessä ”ääriviiva” (TA 88), ja siten myös ”luonnoksena”, ”piirroksena”, ”pohjapiirroksena” sekä ”äärenä” tai ”äärirajana”.

Riss = ääri – ääriiviiva – ääri raja – pohjapiirros – piirros – luonnos

Jos *Riss* käännetään ja ymmärretään yksiselitteisesti repeämänä, uskon, että sanan varsinainen ja laaja merkitys jää aukeamatta – ja näin tuntui myös Heidegger ajattelevan jopa varsin suorasanaisissa ilmauksissaan (TA 87–88). Heidegger itse tuntuu *Taideteoksen alkuperässä* suorastaan alleviivaavan tätä *Rissin* ymmärtämistä nimenomaan piirroksen eli luonnoksen kannalta (TA 66). Heidegger suoraan ilmaisee, että repeämä on pohjapiirros (*Grundriss*) ja hahmotelma (*Aufriss*) (TA 66). Jatkossa viitataan *Riss*-käsitteeseen suoraan ”ääriviivoina”, vaikkakin perustelu tälle käsitteelle on vasta tulossa. Haluan tarkentaa vielä, että käsitan ”ääriviivojen” nimeävän ja kuvaavan maan ja maailman kiistelyä kokonaisuutena. Toisin sanoen: ”ääriviivat” kuvaavat jäsentymättömyyden ja mielekkyyden dynamiikan peruspiirteitä. Alla olevassa kuviossa (KUVIO 1) maan ja maailman kiista esitetään dynaamisena, toisiaan ”muodostavana” tapahtumana. Havainnollistaakseni ääri viivojen merkitystä maa ja maailma ovat kuvattuna suljetun ympyrän sisällä: Ympyrän ääri viivat toimivat samalla ääri rajoina, jotka sisään sulkien kuvaavat maan ja maailman tiettyä, ”rajattua” asentoa, ja samalla ääri rajat ympyrän avaten mahdollistavat tietyn rakenteen toteutumisen:



(Kuvio 1)

Kun ”ääriviivat” avataan juuri ääri rajojen muodossa, saamme uskoakseni ensimmäisen vihjeen termin varsinaisesta merkityksestä maan ja maailman kiistan kiistelyn asentona. Ääri rajojen strukturoituessa tapahtuu aukaiseva sulkeutuminen: jäsentyneisyys ja jäsentymättömyys eli maailma ja maa asettautuvat tiettyyn suhteeseen (toisiinsa nähden), jolloin

jäsentynyt, mielekäs maailma avautuu, mutta samalla tietyllä tapaa määrittynyt maailma rajaa maana ”ulkopuolelleen” määrittymättömäksi jäävän taustan. Maa ikään kuin *sulkee* maailman ”sisäänsä”: maa ja maailma yhdessä muodostavat samat ääri viivat, samat ääri rajat, joista määritty niiden ”keskinäinen” suhde. Eli itse asiassa maan ja maailman kiistan ääri viivat tulisikin kuvata pikemminkin seuraavasti (KUVIO 2):

maa / jäsentymättömyys



(Kuvio 2)

Samat ääri viivat, ääri rajat, siis yhdistävät maata ja maailmaa, ja luovat pohjan maan ja maailman kiistan tietylle asennoitumiselle, eli asennolle. Ääri viivat tai -rajat voidaan ajatella näin myös pohjana eli pohjapiirroksena:

1) Pohjapiirroksena *Riss* luonnostelee tai piirtää maan sulkeutumisen ja kätkeytyneisyyden peruspiirteet: maa on se pohja, perusta, jonka varassa maailma kohoaa. Pohjapiirroksena ääri viivat on ymmärrettävä ikään kuin kaavana, joka antaa suuntaviivat sen pohjalta rakentavalta, varsinaiselle struktuurille. Pohjapiirroksen perusteella syntyy siis pysty piirros.

2) Pysty piirroksena ääri viivat (luonnostellen) määräävät ne ominaispiirteet, jotka määrittävät maailman (aukeaman) kohoamista (tai sulkeutuvaa avautumista).

3) Aivan kirjaimellisessa mielessä tällainen kaava tai luonnos voidaan ymmärtää ääri viivoina (*Umriss*). Kun pohjapiirroksen perusteella ja *pohjalta* kohoaa pysty piirros, tulevat myös koko konstituution – piirroksen – ääri viivat esiin. Ääri viiva toimii siis toisaalta maan ja maailman kiistan kuvauksena, mutta samalla se voidaan käsittää vasta, kun maa ja maailma asettuvat tiettyyn asentoon (suhteessa toisiinsa) ja ääri viivat muodostuvat. Käytän varuuskäytännöllä ilmaisuja, joissa olemuksellisesti erotetaan maa ja maailma toisistaan erillisinä

vastavoimina: maa muodostuu tai kohoaa *maailmana*, joten ääriiviivatkin jäsentyvät luonnoksena, joka oikeastaan ”kuvaa” maan tiettyä asentoa maailmana *ja* maana. Maailma on maasta kohonnut muoto siinä missä esimerkiksi konkreettinen vuorikin, joka näkyvästä ja kohoavasta osastaan huolimatta yhtä lailla koostuu samasta aineksestä kuin se maaperä, josta vuori kohoaa.

Kaava tai ”ääriiviivat” on samalla hahmo, joka luonnostaa ”rakennetta”, eli toisin sanoen luonnos tai hahmotelma, jonka pohjalta jotakin kohoaa. On oltava nyt tarkkoja siitä, ettemme sekoita *Riss*-termin artikuloimaa ”pohjapiirrosta” ja ”pystypiirrosta” suoraan maan ja maailman olemuksiin. Pohjapiirros käsitykseni mukaan kuvaa lopulta vain sitä tapahtumaa, että luonnostelmassa aina jäsentymättömyys ja jäsentyneisyys ottavat mittaa toisistaan. Pystypiirros taas vasta varsinaisessa mielessä käsitteellistää tämän jäsentymättömyyden ja mielekkään jäsentymisen *tietyn* suhteen, eli kiistan ”tavan” – jonka jälkeen vasta strukturoituu se tapa, jolla maailma voi jäsentyä mielekkäänä totena.

Pohjapiirros: maan ja maailman kiistely
Pystypiirros: maan ja maailman kiistan tietty asento / vakiintuminen / suhde
Pystypiirros —> tietyllä tapaa mielekkäästi jäsentyvää / ilmenevä / todellistuva maailma

Pohjapiirros on siis toisaalta maan ja maailman kiistan – jäsentymättömyyden ja mielekkyyden suhteen – kuvaus ja samalla ikään kuin taustaehto, joka mahdollistaa niiden kuulumisen toisilleen. Kuitenkin vasta pystypiirros ilmaisee sen tietyn suhteen, asennon tai konstituution, jona maa maailmana kohoaa. Tätä struktuuria voi ajatella esimerkiksi rakennuksen kolmiulotteisena mallina, joka perustuu alkuperäiseen ”blueprinttiin”, kaavaan, pohjapiirustukseen, luonnokseen.

Kiistaa ei näin ollen voida ajatella vain repeämänä, vaan pikemminkin kiistan vastapuolet (maa ja maailma) tulevat luonnoksessa (*Riss*) toisiaan vastaan niiden yhteisiin ääriviivoihin (PLT 61).²² Ääriiviivat, ”luonnos”, siis itse asiassa jollakin tapaa säilyttää maailman ja maan välisen kiistan siten, etteivät ne voi täysin *repeytyä* irti toisistaan. Heideggerin pu-

22 ”The conflict is not a rift [*Riss*] as a mere cleft is ripped open; rather, it is the intimacy with which opponents belong to each other. This rift carries the opponents into the source of their unity by virtue of their common ground. It is a basic design, an outline sketch, that draws the basic features, of the rise of the lighting of beings. This rift does not let the opponents break apart; it brings the opposition of measure and boundary into their common outline.” (PLT 61).

huessa *Riss*-termistä ”repeämänä”, ”halkeamana” tai ”kuiluna” hän oikeastaan johtaa meitä harhaan: kiistan näennäisten vastapuolten, maan ja maailman, välisen kiistan edellytyksenä on ”repeämä” niiden ykseydessä, mutta alkuperäisenä pohjana, pohjapiirroksena ja luonnoksena *Riss* kiinnittää maan ja maailman, kiistan kiistelyn, toisiinsa samalla repien ne irti. Tässä repeytymisessä on perusta ja edellytys maan ja maailman kiistalle, ja repeytyminen itsessään on kiistan pohjapiirroksen ohje tai sisältö, jonka voisi myös ajatella toimivan eräänlaisena juonena, joka ohjaa luonnoksessa asetetun repeytymisen mukaista tapahtumaa eli maan ja maailman välisen kiistan kiistelyä.

Pohjapiirros: repeämä – maan ja maailman kiista – juoni

Ilman repeämää, joka organisoituukin nyt itse asiassa *rajana*, joka *rajaten* luonnostelee, määrittää ja piirtää maan ja maailman eron tai erillisyyden, ei maa taikka maailma kumpikaan voisi jäsentyä tai artikuloitua ”maana” tai ”maailmana”. Mutta yhteisissä ääriviivoissaan, jossa ne asettuvat erilleen, maa ja maailma myös kuuluvat toisilleen ja määrittyvät olemistapahtuman sisäisenä suhteena, joka ”velloo” luokse- ja poisvetämisenä.

Kuten Backman kirjoittaa teoksessaan *Complicated Presence* (2009), maan ja maailman kiista tai riita määrittyy *Riss*-merkityksessä, mutta myöskään Backman ei ajattele että *Riss* viittaisi sanatarkasti ja kirjaimellisesti repeämään tai murtumaan tavanomaisessa mielessä, vaan pikemminkin ”repäisemiseen” sanan piirtämiseen, luonnostamiseen ja kirjoittamiseen – toisin sanoen artikuloimiseen – viittaavassa merkityksessä (Backman 2009, 488). *Riss* ei siis tarkoita repeämää kuiluna, juopana ja halkeamana, saati maan ja maailman raastamista erilleen, vaan pikemminkin yhteensaattamista yhteisinä ääriviivoina (TA 88), luonnoksena, pohjapiirustuksena, jopa suunnitelmana. Ääriviivoina *Riss* on *raja*, jonka perusteella koko läsnäoleva, ymmärrykselle paljastunut ja sikäli artikuloitunut oleva, todellisuus tai maailma määrittyy eli toisaalta *piirtyy* tietynä, luonnosteltuna ja rajattuna hahmona. Tässä merkityksessä voidaan myös täsmällisesti käsittää Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä* esittämä muodon luonnehdinta: ”Muoto tarkoittaa tässä ainesosien paikallis-tilallista jakautumaa ja järjestelyä, *josta johtuu erityinen lohकारeen ääriviiva.*” (TA 25, oma painotukseni.) Siten *Riss* organisoituu ääriviivoina, luonnoksena, rajana ja hahmotelmana tietynä mielessä alkuperäisenä ja ensimmäisenä ”periaatteena” (emt.), viitepisteinä ja käsikirjoituksena, josta vasta määrittyy sekä itsessään epämääräiseksi ja artikuloimattomaksi ei-miksikään

jäävän *maan* ja artikuloituvan, jäsentyvän, tiettyä strukturina, ilmentyvänä olevana määrittyvän *maailman* suhde, että lopulta myös ajattelullemme ja kokemuksellemme avautuvan maailman tietty muoto.

Heidegger kirjoittaa, että teoksen luomisessa kiista on asetettava repeämänä takaisin maahan (TA 67). Koska *Riss* ei ole yksinomaan ”repeämä” erilleen irtaantumisen, murtumisen ja halkeamisen merkityksessä, vaan myös yhteenkuulumista luonnoksessa, voidaan ajatella Heideggerin tässä tarkoittavan, että kiista eli maan ja maailman kamppailu asetetaan näiden liittona, yhteenkuulumisena, takaisin maahan. Kiista on kiistelevien yhteenkuulumista toisilleen; siinä vastinparit tulevat toisiaan vastaan. Kun kiista – mielekkään jäsentyneisyyden ja jäsentymättömyyden jännite – asetetaan ”repeämänä” takaisin maahan eli jäsentymättömyyteen ja pohjaan, jonka perustasta jäsentyminenkin tapahtuu, tällöin mielekkyysrakenteen ”alkukiista” palautuu luonnoksen mahdollistavaan periaatteeseen, jonka pohjalta *uudet ääriviivat*, uusi maan ja maailman kiistelyn suhde, piirtyy tai hahmottuu erityisenä asentona. Vasta tällöin voi aidosti uutta mielekkyyttä syntyä maailmaan – tai maailmana.

”Repeämän” tai ”kuilun” sijaan *Riss* on näin ollen ymmärrettävä pohjapiirroksen ääriviivoina rajana, jonka ääreltä oleminen vasta ”alkaa” (Sheehan 2014). Itse asiassa *Riss* onkin Heideggerin käänös kreikan sanalle *peras*, joka merkitsee rajaa, loppua ja reunaa (emt.; TA 87). Tällöin *Riss* näyttäytyy luonnostavana ja luonnosmaisena rajana, joka määrittää paitsi maailman alkamisen rajan, myös sen lopun eli vajoamisen takaisin maahan. Maa ja maailma kuuluvat tässä rajassa, ääriviivassa, yhteen, eivätkä ne voi ajautua lopullisesti erilleen toisistaan. Maailma voi maailmoida vain sikäli kuin se kohoaa avoimuuteen maan rajalta, joka on samaan aikaan maailman raja. Ääriajat samalla siis mahdollistavat maailman alkamisen, aukeamisen, jäsentymisen maailmana, ja samalla rajaten sulkevat ja määrittävät maailman ”vain” tiettyä muotona.

Yhteisissä ääriajoissaan eli ääriviivoissaan (jotka jäsentyvät myös luonnoksena tai piirroksena) olemistapahtuma, maan ja maailman kamppailu, artikuloituu tilanteena tai alueena, joka *avautuu* omasta luonnoksestaan, omilta *rajoiltaan* (*peras*), omalta *ääreltään* (eli ääriviivoiltaan) käsin, mutta samalla *sulkeutuu* noiden rajojen, luonnoksen, ääriviivojen puitteissa. Avautuessaan maa paljastuu aukenevana, alkavana maailmana, mutta samanai-

kaisesti se sulkeutuu yhteisillä ääri rajoilla maana. Ilman tätä yhteenkuuluvuutta maailma ei voisi ilmetä maailmana eikä maa sulkeutua maana. Niiden kiista edellyttää yhteisen rajaviivan, ääri viivan, pohjapiirustuksen. *Riss* voidaan näin ollen ymmärtää silkan repeämän sijaan ääri viivana, rajana, luonnoksena ja pohjapiirustuksena, jossa luonnosmaisesti asetetaan ontologinen ”alku” (tätä ei pidä sekoittaa silti jumalalliseen luomiseen, jossa maailman alku määrätään yksittäisenä tekona). Ontologinen alku on ääri viivoina koko tietyn olemistapahtuman luonnos niin alkuna kuin loppunakin. Se on reuna, joka on samalla alku ja loppu. Rajana se asettaa maailman ja maan niiden yhteisiin ääri viivoihin, antaen ylipäänsä merkityksen ja ”muodon” mielekkäästi todeksi jäsen tyvälle todellisuudelle ja jäsen tyttä mälle ei-millekään. Yhteiset ääri viivat – *Riss* – mahdollistavat sen, että itsessään mielettömän, määrittymättömän ja jäsen tyttömän maan pohjalta voi koskaan mielekkäästi määrittää ja jäsen tyä tietty maailma.

Jotta maa voi nousta sulkeutuvana ja varjelevana avoimeen (maailmana), on maan ensin otettava raja eli *Riss* takaisin itseensä. Kun raja asetetaan maahan, voi se kohota jälleen esiin avoimeen. Toisin sanoen, (ääri)rajan on asettauduttava maahan, jolloin maan ja maailman kiista rajautuu maasta käsin ja maan pohjalta. Vasta tällöin voi maailmakin rajautua maailmana. Tuomalla maan ja maailman kiista (eli totuus) niiden yhteisiin rajoihin, ääri viivoihin (*Riss*), eli siihen yhteenkuuluvuuteen, jossa kiistan tietty alue kiistellään, ratkaistaan olemisen alku ja loppu, ja tällöin totuus asettautuu paikalleen asentoon (TA 66). Heidegger kirjoittaa, kuinka ”[p]aikallaan’ tarkoittaa: hahmoteltu, rajoihinsa (*peras*) saatettu ja ääri viivoihinsa tuotu [...]. Raja ei kreikkalaisittain ymmärrettynä estä, vaan vasta tuo läsnäolevan itse esiintuotuna loistonsa.” Näin ”paikallaanolo” tai ”paikalleen asettuminen asentona” ei milloinkaan voi tarkoittaa liikkumatonta, varmaa, stabiloitunutta, jäykkää, passiivista, pysähtynyttä tai muuttumatonta (emt.). Näin ollen avautuu mahdollisuus ajatella *Riss* verbimuotoisena *rajautumisena* eli *rajautumistapahtumana*, jossa maa ja maailma tulevat ja kuuluvat yhteen yhteisissä ääri viivoissaan.

Juuri raja vapauttaa maailman sen kätkeytymättömyyteen: ”kreikkalaisittain ajateltuna vuori kohoaa ja lepää ääri viivojensa ansiosta” (emt.), ja Heideggerin mukaan juuri tässä rajaavan liikkeen täyteydessä, muotojen, asentojen ja merkitysten tyhjentyttömyydessä lepää myös teoksen olemisen *energeiana* eli tiettyinä aktuaalisuuden tai toteutumisen ”liik-

keenä”. Teoksesta käsin ymmärrettävä *tekeytymisen* (totuuden asettuminen tekeille teoksessa) tapahtuma artikuloituu tällöin maan ja maailman saapumisessa ”asentoon” niiden äärioviin, josta käsin myös totuus vasta tekeytyy, toteutuu äärioviin, luonnoksen rajojen rakenteena. Äärioviin rakenne, sauma tai koostumus on myöskin se kokoonpano aineena ja toteutuksena, *jossa* ja *jona* totuus organisoituu. Äärioviin organisoiduessa (*Riss* mieltyy nyt *rajautumisen* tapahtumana) maa ja maailma saavat viitteellisen arvonsa, referenssinsä, joka määrittyy äärioviin tai rajan perusteella, jolloin myös tietty *raja-arvo* olevan kätkeytymättömyydelle (rajalta avautuen ja rajan sulkemana) määrittyy. Tuo raja-arvo on totuus, joka on olevan esiintulemista mutta vasta olemisen ”alkukiistan” kiistelyn määrittäminen, ennalta paikalleen asettaminen eli luonnostaminen ehdoin ja aina suhteessa kätkeytymättömyyteen, maahan, ei-mihinkään: rajan sulkevaan puoleen. Se, että teoksessa on tekeillä totuuden tapahtuma ei mielestäni tarkoita mitään muuta kuin sitä, että teoksellisessa, taiteellisessa *tekeytymisessä* olevan esiintuleminen fenomenologisena manifestaationa saa olemisen ”tiettyssä” mielessä alkunsa erään olemistapahtuman luonnoksen reunoilta eli rajalta.

Raja kiinnittyy eli saumautuu tässä tapahtumassa, ja silloin myös totuus kiinnittyy ja saumautuu, organisoituu eräänlaisena kombinaationa ja koostumuksena. Raja on olevan kokonaisuuden – *fysiksen* esiintulemisen ja kätkeytymisen – raja sen luonnostelevana (muttei aina tiettyyn tapaan tai asentoon määräävänä) äärioviin, joka on sekä alku että loppu. Maailma ei voi nousta esiin ilman, että maa tukee sitä. Maa kohoaa sulkeutuvana: tuossa kohoamisessa murtautuu esiin se, mitä kutsumme maailmaksi. Kun raja saumautuu maan pohjalta, eli kiista ottaa tietyn asennon, määrittyy kulloinkin olemisen alkuineen ja loppuineen, iloineen ja tragedioineen, syntyineen ja kuolemineen, sotineen ja taisteluineen, voittoineen ja tappioineen, siunauksineen ja kirouksineen, herruiksineen ja orjuuksineen (TA 65). Maan ja maailman kiista ratkeaa, kun raja asettautuu vielä ratkeamattomia mahdollisuuksia tulvivaan maahan, ja rajaa sitä kautta uuden, historiallisen maailman. Olemisen alku ja loppu rajautuu kiistan rajalla, sen ääriovilla, äärellä, luonnoksessa.

Näin kiista saumautuu asentona (*Gestalt*), eräänlaisena (tai oikeastaan tietynlaisena) puitteena, joka valtaa avoimen. Rajan näin lopullisesti määrittäessä esiintulemisen ja kätkeytymisen, maailman ja maan välillä hallitsevan jännitteen kiinnittymisen saumautuneena

liitoksena (*Fuge*), myös totuuden tapahtuma saumautuu. Rajan saumautuessa ”kiinni” toteutuu totuus tuossa ”saumauksessa” eli hahmottuneissa ääriviivoissa, joista maan ja maailman keskinäinen suhdekin määrittyy. Totuus on siis liitos tai liittymä, joka vasta toteutuu, tapahtuu, kehkeytyy tai ”syntyy”, kun maa ja maailma saumautuvat kiinni toisiinsa tietyssä asennossa. Tuo tietty asento on se, jonka voimme ajatella ilmenevänä, todeksi jäsentyvänä todellisuutena eli oikeastaan tiettyinä historiallisena, horisontaalisena maailmana. Paitsi että ”raja”, *Riss*, on kiistan ”olemus” ja kulloisenkin paikalleen asettumisen määräävä kaava, on se samalla myös raja, joka rajaa horisontaalisessa mielessä historiallista maailmaa, sillä rajan ääreltä, rajalta, määrittyy meille todellistuvan todellisuuden alku ja loppu – raja kummankin merkityksessä, sekä erillisinä että samana. Samalla totuus asettuu vain ja vain saumautumisessa toteutuvana liitoksena. Näin totuus asettuu tekeille maan ja maailman kiistassa rajan saumautumisena. Teoksessa totuus tarkoittaa, että totuus on siinä asetettu paikalleen asentoon. Asento on rakenne, jona raja saumautuu (TA 66).

3.10 Yhteenveto

Olemme viimein saavuttaneet käsityksen siitä, miten Heidegger maan ja maailman kiistan jäsennyksessä uudelleenajattelee muoto–aine–rakenteen fenomenologisena mielekkyyssrakenteena tai mielekkyyden rakentumisen manifestaationa. Maan ja maailman kiista artikuloi itse asiassa olemistapahtuman, jossa maa jäsentymättömyytenä, pelkkänä aineena, ei-minään, vetäytyvänä ja kätkeytyvänä hahmoja *tarjoavana* taustana vastustaa jäännöksetöntä, tyhjentävää alistumista maailmana muotoutumiseen, esiintulemiseen, ilmentymiseen, paljastumiseen, määrittymiseen, mielekkääseen jäsentymiseen. Esiintulemisessa maailma on myös ”totta” *alētheia*-mielessä, mutta samaan aikaan se edellyttää myös jäsentymättömän maan, jolloin totuus onkin itse asiassa maan ja maailman kiistan kiistelyä. Maailma kuuluu maahan, ja maa kohoaa maailmana. Siten maa ja maailma omaavat myös yhteiset ääriviivat, yhteisen rajan, jonka saumautuessa tai strukturoituessa tiettyyn asentoon myös totuus toteutuu rajan rakenteena tai konstituutiona. Totuus siis lopulta vain ilmaisee maan – jäsentymättömyyden – ja maailman – mielekkään jäsentymisen – välisen suhteen ja asennon, ja siten toki ilmoittaa myös sen, mitä todella on, mikä on totta, millä on merkitystä. Vasta aina ääriviivojen tai rajan uudelleenasettamisessa takaisin maahan voi uusi mielekkyyssuhde syntyä.

Vaikkakin saattaakin vaikuttaa siltä, että olemme nyt selvittäneet perinpohjin tutkimuksen pääkysymyksen maan ja maailman kiistasta mielekkyysrakenteena, on mielestäni selvää, että tätä vaikeasti avautuvaa struktuuria tai tapahtumaa on syytä tarkastella vielä konkreettisemmalla tasolla. Seuraavassa luvussa paneudun Heideggerin jäsentämän mielekkyysrakenteen – maan ja maailman kiistan sekä ääriviivojen tematiikan – eksplikoimiseen erityisesti mielekkyyden historiallisen ja ajallisen strukturoitumisen sekä taiteen kautta konkretisoituvan mielekkyyden pohdinnan puitteissa.

4. Todellisuuden mielekäs jäsentymisen historiallisena tilanteena

Tämän viimeisen pääluvun tarkoituksena on edelleen konkretisoida ja syventää käsitystä siitä, mitä Heidegger tarkoitti maan ja maailman välisen riidan ja ääriviivojen merkitysrakenteella. Olemme nyt selvittäneet, että alkuperäinen muoto–aine-rakenne mielekkyysrakenteena voidaan ajatella tapahtumaluontoisesti maa–maailma-kiistana, jossa maa ja maailma käsitetään paitsi toisiaan muodostavina myös samalla toisiaan ”vastustavina” mielekkyuden jäsentymisen elementteinä. ”Ääriviiva” eli *Riss* oli Heideggerin tapa ilmaista se, miten lopulta olemistapahtuma jäsentyy mielekkäänä totena asettaen samalla rajan tuntemattomalle ja jäsentymättömälle. Tässä luvussa tulen erityisesti argumentoimaan, että *Taideteoksen alkuperästä* tulkitsemani olemishistoriallinen mielekkyuden rakentuminen jäsentyy ajallisena tai ajallisesti merkittävänä prosessina. Se, miten todellisuus mielekkäästi jäsentyy todeksi eli kulloinkin ilmenee ajattelullemme, havaitaan konkreettisesti historiallisina tilanteina. Todellisuuden jäsentymisen käsitetään tällöin mielekkyytensä, joka kytkeytyy tiettyyn historialliseen aikaan, paikkaan, kansaan tai kontekstiin.

Kreikkalaisen temppelin esimerkissä tuon Heideggeria tulkiten esiin sen, kuinka maan ja maailman kiistan ja niiden ääriviivoihin asettumisen mielekkyystapahtuma voisi konkreettisenä historiallisen todellisuuden muodostamisena toteutua. C. F. Meyerin runo ”Roomalainen kaivo” taas informoi meitä eri historiallisesti mielekkäästi jäsentyneiden todellisuuksien suhteesta toisiinsa. Lopulta esitän oman tulkintani italialaisen valokuvaaja Luca Bertin *valokuvanäyttelystä Ihminen ja luonto* maan ja maailman kiistan sekä ääriviivojen tematiikan näkökulmasta tulkittuna. Toivon tämän entisestään kirkastavan Heideggerin vaikeasti jäsentyvää ja omintakeista tapaa ilmaista mielekkyysrakenne.

Heidegger tarkastelee fenomenologisen manifestaation arvoitusta – maan ja maailman välistä kiistaa – kolmen eri taideteoksen avulla. Nämä teokset ovat Vincent van Goghin maalaus *Kengät* (1886), C.F. Meyerin runo ”Roomalainen kaivo” (”Der römische Brunnen”, 1882) sekä kreikkalainen temppeli Paestumissa Etelä-Italiassa. Iain Thomsonin (2015) mukaan ”[kreikkalainen] temppeli motivoi ja auttaa kehittämään yksityiskohtia Heideggerin suuremmasta projektista; runo implisiittisesti kontekstualisoi ja selittää sitä; ja maalaus

(ja vain ja ainoastaan maalaus) suoraan osoittaa sen.”²³ Tämän luvun lopuksi esitän vielä tiiviin analyysiin siitä, kuinka taideteos tai -teokset voivat teknisesti ottaen toimia uutta mielekkyyttä synnyttävinä manifestaatioina.

4.1 Kreikkalainen temppele

Kengät-maalauksessa maailma kohoaa maalaisnaisen tai talonpojan kuluneina kenkinä, tarvikkeena, joka avaa näkymän maailmaan, johon kengät kuuluvat ja jonka kengät pystytävät. Samaan aikaan Heidegger kuvailee (TA 39–40) kuinka maailma on vetäytynyt koelmiin ja näyttelyihin siirretyistä teoksista. Taideteokset on ikään kuin resursoitu: niitä hoidetaan ja ylläpidetään eri hallintoelinten toimesta; taidekauppa huolehtii teosten kauppaamisesta; taidehistoriallinen ja esteettinen tutkimus asettaa teokset tieteen kohteiksi; näyttelyt sijoittavat ne taideharrastuksen objekteiksi ja taideharrastus taas tuottaa teokset elämyksien aiheuttajina. Teosten oman olemustilan mukainen maailma on romahtanut. Tätä vetäytymistä ei kuitenkaan voida pysäyttää eikä taideteosten maailmaa palauttaa enää meidän koettavaksemme. Taideteoksen alkuperäinen maailma ei ole tavoitettavissa enää, kun sen ympärilleen keräämä historiallinen todellisuus on menetetty läsnäolevana olevuutena. Teos ei toisin sanoen *viittaa* enää mihinkään oman olemuksensa varassa pysymisestä käsin (TA 40). Mielekkyyssrakenteen näkökulmasta teos on menettänyt alkuperäisen mielekkyytensä. Kun se historiallinen ja maailmallinen horisontti, johon teos omasta itsestään käsin viittaa, sulkeutuu, voimme kohdata teokset enää ainoastaan kohteina, mikä tarjoaa hedelmällisen toimintaympäristön estetiikalle, jolle taideteokset implisiittisesti esiintyvät kohteina.

Jos teos lakkaa viittaamasta mihinkään, miten se voi pysyä teoksena ja kuinka siinä totuus voi enää asettua tekeille – siten, että teos tapahtuessaan tuottaa uutta mielekkyyttä maailmaan? Heidegger valaisee tätä dilemmaa konkreettisen esimerkin, kreikkalaisen temppelein avulla. Tämän kuvauksen ja sitä seuraavan tulkinnan taustalla on mitä ilmeisimmin hermeneuttinen ymmärrys kielellisten merkitysrakenteiden historiallisesta muuttuvuudesta (Backman 2005, 47). Fenomenologian lähtökohtana on olevan tarkastelu ja käsitteellistäminen sikäli kuin se voi meille ilmetä ja olla siten koettavissa, ja hermeneutiikka tavallaan

23 Oma suomennokseni englanninkielisestä alkutekstistä.

tarkentaa tätä viitekehystä. Ilmenevän olevan käsittäminen ja tarkastelu on aina historiallista, omaan temporaalisesti määrittäneeseen ja rajattuun horisonttiinsa sidottua, ja siksi aina tulkinnallista. Tämä koskee myös oman aikamme tutkimusta:

Länsimaisen historiallisen tietoisuuden syntyessä renessanssin ja uskonpuhdistuksen myötä raamatullisia kirjoituksia tutkivat humanistit joutuivat myöntämään, etteivät varsinkaan muinaiset syvälliset ja pohdiskelevat tekstit ole meille samalla tavoin ymmärrettäviä kuin ne kenties olivat tilanteessa, jossa ne syntyivät. (Backman 2005, 47.)

Tällöin esimerkiksi Heideggeriin suuren vaikutuksen tehnyt Hölderlinin runous ei voisi tänä päivänä avautua meille samalla tavoin kuin Hölderlinin aikana. Tai Heideggerin oman esimerkin mukaisesti (TA 40) paras kriittinen laitos Sofokleen *Antigonesta* on sekin ikään kuin irrotettu ja suorastaan vetäytynyt omasta alkuperäisestä viittauskontekstistaan, joka on sen ympärilleen keräämä historiallisen maailman horisontti. Ilman tuota merkityskontekstia ei teos enää artikuloidu tai puhuttele meitä samalla tavalla. Heidegger havainnollistaa tätä mielekkyyden historiallista rakentumista *temppelin* maailman kuvauksessa *Taideteoksen alkuperässä*. Seuraava tulkinta temppelin olemishistoriallisesta merkityksestä tietynä maan ja maailman kiistan momenttina perustuu Heideggerin kuvaukseen. Emme voi olla ainakaan tämän teoksen perusteella varmoja siitä, mitä temppeli todella merkitsi kreikkalaisille, ja siksi on syytä suhtautua tämän kuvauksen historialliseen tarkkuuteen tietyllä varauksella – uskon silti, että esimerkki toimii joka tapauksessa hyvin pyrkiessämme ilmaisemaan mielekkyyden rakentumisen ajallisen struktuurin.

Ajatellaan siis rakennustaiteen eli arkkitehtuurin teosta, kreikkalaista temppeliä. Heidegger kuvaa (TA 41) temppelin mahtavana rakennuksena, joka kohoaa keskellä rotkojen halkomaa laaksoa. Se ”sulkee sisäänsä jumalan hahmon ja antaa sen nousta tässä kätkeytymisensä [Verbergung] avoimesta pylväiköstä ulos pyhään piiriin” (TA 41). Temppeli mahdollistaa jumalan läsnäolevuuden temppelissä. Van Goghin *Kengistä* meille avautuneen maan ja maailman kamppailun ansiosta voimme käsittää, mitä Heidegger tarkoittaa puhuessaan näin temppelistä: temppelissä ja temppelin ansiosta meille ilmenevä ja koettavissa oleva *maailma (Welt)* kohoaa pystyyn *maan* kätkeytyneisyydestä. Juuri temppelissä ja temppelin ansiosta maailma vallitsee läsnäolevana todellisuutena, tai oikeastaan siten, että *maa* kohoaa esiin *maailmana*, joka ilmentyy erityisesti juuri *temppelissä*.

Laakson keskeltä kohoten temppele leppää tummalla, jäykällä kallio pohjalla, joka sitä kannattelee, pitäen puoliaan sen yllä raivoavaa, väkivaltaista myrskyä vastaan (TA 41). Myrsky asettuu näin temppeleä vasten kontekstiin, jossa vallitsevan sään paikallinen ja temporaalinen merkitys aukenee: temppelele kohoaminen tekee muutoin laaksoa hallitsevan ilmatilan näkyväksi. Sen tyyneys ja kestävyys meren pauhun ja tyrskyjen armoilla antaa merkityksen ja ilmaisun paitsi sen oman materiaalin myös meren raa'alle voimalle.

Näin temppele kerää ympärilleen vallitsevan maailman tai todellisuuden. Se tarjoaa kontekstin ja viittauspisteen sitä ympäröivälle elämän piirille. Pystyttäessään maailman temppele samalla vastustaa maan kätkeytyneisyyttä, epämääräisyyttä ja outoutta. Oleva tulee esiin kätkeytyneisyydestään sikäli kuin temppele tarjoaa sille luotettavan suojaataman. Temppelele valaisema maailma ei vajoa ja katoa takaisin epämääräisyyteen, kallio pohjaan, jolla se seisoo, sillä temppele kiinnittää sen läsnäolevuuden ja vallitsevuuden. Toisin sanoen, temppele siis oman itsensä varassa tarjoaa kontekstin, jota vasten olevaisuus voi tulla ymmärrykselle jäsenyteen ja siten näkyväksi, olevaksi, *esiin kohonneeksi*. ”Temppelele teos avaa siinä kohotessaan maailman ja asettaa sen samalla takaisin maahan, josta puolestaan sukeutuu siten kotimaan perusta.” (TA 42.) Tämä kätkeytyvä kohoaminen on *fysis*, joka valaisee ihmisen maailmassa asumisen perustaa. Temppelele maasta kohoavana pystyttää maailman liittämällä ja kokoamalla teoksena yhteen kontekstin, jossa ”syntymä ja kuolema, onnettomuus ja siunaus, voitto ja häpeä sekä kestävyys ja rappio hahmottavat ihmisolelennon kohtalon” (TA 41).

Maasta kohoavana temppelele pystyttää maailman. Tämä pystyttäminen (*Erstellung, Errichtung*) on kuitenkin aivan olennaisesti erilaista kuin vaikkapa teoksen sovittaminen kokoelmaan, tai näyttelyle pystyttäminen (*Aufstellen*) (TA 43). Temppelele *pystytetään* niin kuin rakennus, patsas tai tragedian esitys. Tällainen pystyttäminen on Heideggerille korottamista ”vihkimisen ja ylistämisen merkityksessä” (TA 43), ja niinpä pystyttäminen ei viittaa sanan tavanomaiseen merkitykseen paikallele panemisena tai asettamisena. ”Vihkimisenä” pystyttäminen on pyhittämistä, sillä teosmaisessa rakentumisessa avautuu tila ”pyhyydelle” tai pyhälle, jolloin pystyttäminen sallii jumalan itsensä olla läsnä. ”Ylistämisessä” taas kiteyyt vihkimiseen kuuluva jumalan loiston kunnioitus (TA 43). Tässä *loistossa* kohoaa esiin,

valoon, näkyväksi eli aukenee se, mitä Heidegger kutsuu maailmaksi. Pystyttäminen tässä mielessä on siis tapahtuma, joka sallii maan loistaa maailmana, eli tulla esiin.

Heideggerin esimerkissä temppeli mitä todennäköisesti viittaa Paestumin eli antiikin Poseidonian temppeliin, ja koska Heidegger puhuu jumalasta eikä jumalattaresta, on kyseinen temppeli luultavasti pyhitetty juuri Poseidonille. Nykyisin samaa temppeliä pidetään kuitenkin Heran temppelinä. Jumala taas viitanee yhteen (kreikkalaisen kulttuurisen ja historiallisen) maailman olennaiseen merkitysulottuvuuteen – joka varsinaisesti tulee ymmärrettäväksi vasta Heideggerin muotoileman neliyhteyden kontekstissa, jossa maailma koostuu jumalista, kuolevaisista, maasta ja taivaasta. Tähän aiheeseen valitettavasti tässä työssä ei ole mahdollista syvemmin paneutua, joten sivuan ”jumalan” merkitystä vain lyhyesti. Vaikkei ajatus vielä *Taideteoksen alkuperässä* muodostukaan, on kenties mahdollista ajatella ”jumalan” maailmaan asettautumisenä viittaavan erityisesti historiallisiin ja kulttuuriin perusarvoihin ja merkityksiin, jotka aivan perustavanlaatuisessa mielessä ohjaavat koko kulloisenkin historiallisen maailman erityislaatuista muodostumista: mikä on totta ja millä on merkitystä (Thomson 2011, 67.)

Teos itsessään teoksena on olemisessaan pystyttävä. Itsessään kohoavana teos valaisten (loistaen) avaa ja pystyttää maailman ”ja antaa sille tyyssijan, joka vallitsee” (TA 44). Tällä tavoin temppeliteos tarjoaa maailmalle *suojan*, jonka varassa se voi levätä. Totuus asettuu teoksessa tekeille tapahtumana sikäli, kun se a) paljastaa maan ja maailman välisen kamppailun ja b) pystyttää maailman. Temppelillä on siis vastaava *suojaava* olemus kuin arkipäiväisillä tarvikkeillakin, mutta siten, että se toimii laajempänä viitekehyksenä tarvikkeille ja olioille. Vasta temppelin suojaavassa tyyssijassa voivat tarvikkeet saada luotettavuutensa ja suojaavuutensa.

Temppeli siis kerää yhteen omassa olemisessaan koko läsnäolevan *elämän* piirin, koko ihmillisen elämän ilon ja tragedian. Sen olemisen varasta määrittänyt koko historiallinen elämän piiri, ja näiden suhteiden ja polkujen konteksti muodostaa temppelin osoittaman historiallisen kansan maailman (TA 41). Temppeli kerää yhteen historiallisen maailman, joka jälkikäteen ilmenee meille rajattuna horisonttina, jossa sekä ajallisuus että paikallinen materiaalisuus muodostavat yhdessä läsnäolevan olevuuden kiinnittymisen tietyllä tavalla.

Olemisen mieli kiinnittyy kussakin historiallisessa horisontissa erityisellä tavalla ja sen mukaan määrittyy se, kuinka todellisuus jäsentyy mielekkäänä totena. Backman kirjoittaa teoksessaan *Omaisuus ja elämä*:

On ilmeistä, ettei temppelin merkityksellisyys tai mielekkyys perustu yksinomaan sen materiaaliseen luonteeseen, vaan ennen kaikkea sen merkitysyhteyksiin, siihen viitekontekstiin, johon se kulloinkin kuuluu – Heideggerin ilmausta käyttäen kulloinkin vallitsevaan *maailmaan (Welt)*. (Backman 2005, 47.)

Kreikkalaisten maailmassa temppeli oli aivan keskeinen paikka, jossa keräännettiin yhteen toimittamaan monenlaisia menoja, kenties pyhiä toimituksia ja toisaalta aivan arkipäiväisiä asioita. Temppeli kokosi ihmiset ja asiat yhteen tavanomaiseen kanssakäymiseen liittyvien asioiden äärelle, toimien paitsi sosiaalisena myös eräällä tapaa elämää ylläpitävänä alueena ja tapahtumapaikkana, joka on enemmänkin kuin vain tarvikkeen tai rakennelman materiaalinen olemus. Tällä tavoin temppeli ei ole vain ”paikka” tai rakennus, joka luo paikan rajattuna tilana: temppeli itsessään strukturoituu *tapahtumana*, jonka pohjalta koko sen viitekontekstiin kuuluva ajallisen olevuuden tietty avoin kokonaisuus kohoaa esiin ja tulee ylipäättään näin ymmärretyksi ”olevana”. Muinaiskreikkalaisille oleva ilmeni ennen muuta kohtalokkaana kamppailuna olemisen voimien kanssa, toisaalta jumalien ja kuolevaisten, toisaalta taivaan ja maan välillä ja välimaastossa. Jumalan läsnäolon sallivana temppeli voidaan mieltää myös tilallisena momenttina sellaisille jumalallisille voimille, jotka kamppailevat ”taivaallisesta järjestyksestä”, jonka perusteella lopulta määrittyy vallitsevan maailman pysyvä, ilmentynyt muoto ja toisaalta sen suhde sitä kauttaaltaan hallitsevaan maahan.

Modernille eurooppalaiselle sama temppeli avautuu aivan toisenlaisesta näkökulmasta. Esimerkiksi turistille se voi olla kuriositeetti muiden joukossa, selfien tausta, nähtävyys; taidehistorioitsijalle tieteellinen kohde ja kappale muiden joukossa; ja taideharrastajalle päiväretki temppelin äärelle voi olla osoitus esteettisestä sivistyneisyydestä ja harrastuneisuudesta (Backman 2005, 48). Kun modernina aikana temppeli edustaa ”elämiskohdetta” ja sen arvo määrytyy sen elämyksellisyyden tuottavan intensiteetin kautta, on aivan selvää, että kreikkalainen kokemus temppeleistä oli jotain aivan muuta. Temppeli ei erottunut kulttuurisesta *tai* materiaalisesta maisemastaan esteettisen näkemyksen mukaisena taideobjektina, vaikkakin sillä on varmasti poikkeuksellisen rakennelmana ollut täysin arkipäi-

väisistä käytännöistäkin riippumaton merkitys esimerkiksi pyhänä paikkana ja tilana, jossa yhteisön arvot käsin kosketeltavasti ilmenevät. Siltikin temppele on kuulunut maisemaansa ja jopa niin, että se on mahdollistanut maiseman jäsentymisen maisemana.

Temppelele *temppelelyys* toimii mielestäni tässä Heideggerin maalaamassa kuvassa temppelelystä taiteena kahdella tapaa. Ensinnäkin temppelele on Heideggerin osoittamassa näkymässä tarkoituksenmukainen artefakti. ”Artefakti”-sana juontaa juurensa latinan sanoihin *arte* ja *factum*, jotka yhdessä merkitsevät: ”taidolla tehty” (Onions, hakusana ”artefact” 52). Se on ”esine” tai rakennelma, joka on keinotekoinen eli ihmisen valmistama, ja sillä on selvä kontekstuaalinen ja käytännöllinen yhteys oman aikansa maailmaan. Artefaktina temppelele on ilman muuta *tekhnen* mukaisesti syntynyt tuote: se on valmistettu käsityöläismäisen taidon nojalla ja arkipäiväisessä tarkoituksenmukaisuudessaan sillä on tarvikemäinen luonne, mutta siltikin se on vielä *jotain muuta*. Temppelele ei ole vain tarvike, se on myös pyhä paikka, jossa jumala on läsnä. ”Vasta temppelele antaa siinä kohotessaan olioille niiden näön ja ihmiselle näköalan itseensä” (TA 42).

Toiseksi temppelele ”temppelelinä” on materiaallinen artefakti, joka on jollakin tapaa paitsi kulttuurisessa mielessä myös fyysisesti säilynyt ja kestänyt läpi ajan, ja sillä on siksi meidän ajassamme myös toisenlainen, käytännöllisen ja omaan historialliseen maailmaansa sitoutuneen, pyhydessään arkipäiväisen esineen tai paikan ylittävä merkitys. Temppelele ei enää operoi maailman yhteenkerääjänä ja pystyttäjänä, mutta se toimii ikään kuin majakkana, jonka valo läpäisee jo eletyn ja tässä mielessä ”menetetyn” historian vetäytyneen ja näin ollen näkymättömäksi jäävän, pimeän maailman. Jo eletyt historialliset elämät ja maailmat eivät voi enää näyttäytyä meille sellaisinaan. Eletyn elämän – historian – ja nykyisyyden välillä näyttää kuitenkin olevan rakenteellinen yhteys. Temppelele toimii sellaisenaan konkreettisenä liitossolmuna, joka sitoo yhteen menneisyyden ja nykyisyyden.

Heidegger ei väitä, että hänellä olisi erityistä tietoa temppelelelele alkuperäisestä historiallisesta maailmasta, vaan hänen pyrkimyksensä on osoittaa ajallisuuteen tai historiallisuuteen liittyvän olevaisuuden läsnäolon merkityksellisyyttä, ja siten ”totuuden” ajallinen luonne, jonka edellytyksenä toimii *fysiksen* tapahtumaluonne. (PLT 41.) Heideggerille *olemisen mieli* tarkoittaa sitä, kuinka todellisuus mielekkäästi artikuloituu todelliseksi ajallisessa ja

tuon ajan rajaamassa, horisontaalisessa kontekstissaan. Kuten aiemmassa luvussa osoitin, maan ja maailman kiista tulee käsittää dynaamisena tapahtumana: maa ja maailma tulevat yhteisiin äärioviivihinsa, jossa ne samaan aikaan jännitteisessä vuorovaikutuksessa kiistelevät ja kuuluvat toisilleen, kiistan kiistely lopulta saa äärioviivoissa tietyn asennon ja se saumautuu, jolloin määrittyvät kiistan erityiset piirteet, eli maan ja maailman suhde, maan maailmana kohoamisen ominaispiirteet. Lopulta maailman on menetettävä mielekkyyttään ja äärioviivojen asetettava takaisin maahan, jonka jälkeen tämä ”liikkeiden” yhteispeli voi alkaa uudelleen. Tällä tavoin todeksi jäsentyvä todellisuutemme on erottamattomasti historiallisesti määräytynyttä, ja oleminen ylipäänsä on meille aina myös historiallista.

4.2 Roomalainen suihkukaivo

Mikä on eri historiallisten maailmojen suhde toisiinsa? Heideggerin voidaan tulkita ilmaisevan laajemmin ymmärrystään olemisen historiallisuudesta ja mielekkyyden rakentumisen ajallisesta struktuurista Conrad Ferdinand Meyerin runon ”Roomalainen kaivo” avulla. Tulkintani perustuu Iain Thomsonin kirjassaan *Heidegger, Art, and Postmodernity* (2011, 68–70) sekä hänen Stanford Encyclopedia of Philosophy -artikkelissaan ”Heidegger and Aesthetics” (2015) esittämään tulkintaan siitä, miksi Heidegger *Taideteoksen alkuperässä* nostaa kyseisen runon esiin (sitä varsinaisesti itse teoksessa suuremmin avaamatta). Kun olemisen ja sen myötä totuus ajatellaan tapahtumana, tulee mahdolliseksi ajatella sekä olemisen että totuus ajallisesti muuttuvina ja määrittyvinä. Hermeneuttisen tulkinnallisuuden kautta ajateltuna tällöin meidän fundamentaalinen ymmärryksemme todellisuudesta ja totuudesta muuttuu ajan myötä. Hannu Sivenius on suomentanut ”Der römische Brunnen”-runon otsikon nimellä ”Roomalainen suihkukaivo”:

*Ylös kohoaa suihku ja painuen valaa
täyteen marmoriruukun pyöreän,
joka verhoutuen ylitse vuotaa
pohjaan toisen ruukun sileän;
rikkaudestaan antaa toinen
kolmannelle, jolle hetken vuolaus jää,*

*näin ottaa ja antaa jokainen
ja virtaa ja lepää.²⁴*

Thomsonin mukaan se ontologinen totuus, jonka Meyerin runo ruumiillistaa on, että totuus – maan ja maailman kiistan kiistelynä – itsessään on olemuksellisesti historiallista ja vieläpä, että tämä olemuksellinen totuuden historiallisuus muodostaa kolme peräkkäistä ”aikakautta” samalla tavoin kuin vesisuihku täyttää kolme perättäistä allasta Meyerin lähteessä. Näillä kolmella aikakaudella Heidegger tulkinnassaan Meyerin runosta viittaa siihen (Thomson 2015), että alkuperäisestä antiikin Kreikan monumentista (eli temppelistä, jota Heidegger käsittelee *Taideteoksen alkuperässä* paljon yksityiskohtaisemmin kuin itse runoa, joka ontologisessa mielessä viittaa temppeliin) – joka edustaa omaa historiallista todellisuuttaan – siirtyy jotain keskiaikaiseen maailmaan samalla kun jotain siitä katoaa. Sittemmin tuo säilynyt perintö siirtyy edelleen moderniin aikakauteen, joka seisoo kauimpana tuon (historiallisen maailman) perinnön alkuperäisestä lähteestä. (Thomson 2011, 70.)

Heideggerin esimerkissä voidaan mielekkyyssrakenteen näkökulmasta tulkita, että noiden kolmen edellä kuvatun aikakauden eli runon altaiden kuluessa tai vuotaessa ”alkuperäinen” (temppelin osoittama) maailma menettää relevanssinsa nykyaikaisen, uuden totuuden ja todellisuuden kokoajana. Aikanaan kreikkalaisen maailman horisontissa temppeli on ollut aivan olennainen osa sen ympärille kerääntyneen kansan ja kaupungin elämää, se on läsnäolollaan sallinut olevan tulla läsnä sen omassa olemisessaan, näkyväksi maan sulkeutuväs-

²⁴ Alkukielinen versio runosta:

*Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schaale Grund;
Die zweite giebt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und giebt zugleich
 Und strömt und ruht.*
(TA 36).

Lisäksi toinen, varhaisempi Ari Kivimaan käännös runosta, joka on otsikoitu ”Roomalainen kaivo”:
*Luo kivi suihkun, soljuen
se virtaa maljan marmoriin,
mist’ uusi suihku välkkyen
käy toisen maljan syvyysiin;
kun toinen liian runsas on,
saa kolmas jälleen virrat sen;
noin tie ja rauha loputon
on aaltojen.*
(Meyer 1936, 203.)

ta ja määrittymättömästä vetäytyneisyydestä. Se on luonut merkityskontekstin, johon sen yhteen keräämä mielekkäästi olevaisina käsitetty kokonaisuus on viitannut. Meyerin runossa Heidegger käyttää runon maailmaa kuvaamaan, kuinka: ”Verhoutuen ylitse vuotaa / pohjaan toisen ruukun sileän.” ”Verhoutuminen” on ymmärrettävä tässä kätkeytymiseksi tai vetäytymiseksi, jotta Heideggerin mahdollinen ajatus runon maailmasta, siinä toteutu- vasta totuudesta, käy ilmi: historiallinen maailma ylitsevuotaa itse kätkeytyen uuden maa- ilman pohjalle.²⁵

Mikäli tämä tulkinta on oikea, tuntuu Heidegger ajattelevan kunkin aikakauden historialli- sen maailman ylitsevuotavan omasta lähteestään eli perustastaan seuraavan tai toisen maa- ilman pohjalle ja sen perustaksi, kuitenkin koskaan siirtymättä sellaisenaan, kokonaisena ja siten enää koskaan alkuperäisellä tavalla ymmärrettävänä ja merkityksellisenä. Jos ”suihkukaivo” ajatellaan nimenomaan lähteenä, josta vesi suihkuu sen ulompiin altaisiin, on helppo tehdä lisää tätä tulkintaa alleviivaavia huomioita. *Taideteoksen alkuperän* alku- kielisessä versiossa alkuperä on *Ursprung*, joka tarkoittaa myös alkulähdettä. Meyerin ru- nossa lähteen suihkusta ylitsevuotavat ”vesipisarot” perustavat uuden historiallisen todelli- suuden (altaan tai ruukun) pohjan, uuden maailman, jolla on oma temporaalisesti ja paikal- lisesti ymmärrettävä ja tässä mielessä kontekstuaalinen totuutensa.

Toisaalta lähteen voidaan kenties ajatella viittaavan samanaikaisesti myös kaiken mielek- kyyden ”lähteeseen”, eli toisaalta maahan tai maan ja maailman yhteisiin ääriiviivoihin, jonka pohjalta kaikki mielekkyys rakentuu. Suihkukaivo tai suihkulähde nimittäin tavalli- sesti toimii periaatteella, jossa kaivon vesi kierrätetään vaihtelevin tekniikoin (nykyaikana sähköpumpuin, mutta antiikin Roomassa hydraulikkaa hyödyntäen) ”lähteestä” ylös, josta vesi jälleen suihkuu aina seuraaviin altaisiin ja palaa takaisin lähteeseen noustakseen vain uudelleen suihkuna altaisiin. Heideggerhan puhuu *Taideteoksen alkuperässä* (tulkintani mukaan) siitä, kuinka uuden mielekkyyden – maailman – syntymiseksi on maan ja maail- man ääriviivat asetettava takaisin maahan. Tällöin suihkukaivo voi näyttäytyä myös maan ja maailman kiistan jäsenyyksensä, jossa maailma strukturoituu ”maljana”, jonka virta jäl- leen palaa siihen ”lähteeseen”, josta virtaava vesi aina esiin kohoaa.

²⁵ Myös teoksessaan *Johdatus metafysiikkaan* Heidegger itsekin puhuu juuri verhoutumisesta: ”Oleminen taipuu alinomaa takaisin kohti tätä syntyperää [kätkeytyneisyyttä], niin suuressa ver- houtumisessa ja vaikenemisessä kuin latteimmassakin muuntumisessa ja peittyemisessä.” (112–113)

Ajateltiin sitten ”suihkukaivon” suoraa historiallista tai mielekkyysrakenteellista tulkintaa, vaikuttaa epäilemättä siltä, että Heidegger uskoi ”Roomalaisen suihkukaivon” valaisevan tapaa, jolla olemisen historia kääriytyy auki eräänlaisena ”rappeuman” historiana. Rappeutuminen merkitsee tässä sitä laskeutumis- ja vajoamisprosessia, joka juontuu historian jatkuvasta oman alkuperänsä – lähteen, josta kukin historia ja historiallinen maailma kumpuaa – unohtamisesta – ja toisaalta mielekkyyden ehtymisestä ja korvautumisesta uudella: ”Rikkaudestaan antaa toinen / kolmannelle, jolle hetken vuolaus jää.”

4.3 Luca Berti – *Ihminen ja luonto*

Ajattelen italialaisen valokuvaajan Luca Bertin ilmaisevan valokuvanäyttelyllään *Ihminen ja luonto* (Berti 2008; Parvs 2008)²⁶ saman historian ”rappeuman”, jota Heidegger kenties ajatteli Meyerin runon artikuloivan. Berti matkasi pyöräillen Pohjanmaalta Lappiin ja Karjalasta etelärannikolle dokumentoiden suomalaista 2000-luvun maaseutumaisemaa. Matkan myötä syntyneissä mustavalkokuvissa piirtyy esiin maailma, jonka rippeet ovat kestäneet historiallisen muutoksen paineessa.

”*Maisema. Pudasjärvi, Pohjois-Suomi*” -nimisessä otoksessa (Parvs 2018, 11) huomio kohdistuu vaalean peltotaustan keskeltä kohoavaan ja samaan aikaan luhistuvaan rakennukseen, jota voisi suomalaisittain kuvata talonrötelöksi. Lahoava talo – todennäköisesti ympäröivän heinän säilömiseen tarkoitettu – kallistuu kuvasta katsoen oikealle, ikään kuin kasaan painuen. Kuvan etualaa hallitsee risukkoinen, hakattu metsäkasvusto, ja muutama hintelä puu vartioi pellon reunamaa. Talon taustalla kohoaa siisti, tasakasvuinen, tumma metsänpeitto. Maaperän pohjalta kohoten talo kuuluu sen maisemaan – aivan kuten tempeli –, keräten sitä ympäröivän maiseman oman maailmansa merkityskontekstiin. On helpo kuvitella, kuinka rakennuksen vielä toimiessa tarkoituksensa mukaisesti maaseudun ja maatilan asukkaat huhkivat pellolla leipänsä eteen säällä kuin säällä, helteisen auringon paahteessa tai piiskaavan sateen armoilla. Pelloilta korjatut, kuivatut heinät ajettiin pellon keskellä seisovaan niittylatoon. Kuitenkin samalla kun talo kohoaa ja seisoo vielä pystyssä

²⁶ *Ihminen ja luonto*. Luca Bertin valokuvia 2000-luvun suomalaisesta maaseudusta. Helsinki: Suomen kansallismuseo 8.6.–2.9.2018. Itse tutustuin Bertin valokuviin Kansallismuseon näyttelyssä syksyllä 2018. Näyttelyssä oli esillä 37 valokuvaa Suomesta ja kymmenen Virosta.

pystyttäen ympäristönsä merkityksellisenä, mielekkäästi ajatukselle paljastuvana kokonaisuutena, se vajoaa ja vetäytyy takaisin kohti maata. Vajoava lato tuskin säilyttää enää heinää tai viljaa; sen sysimusta oviaukko kätkee sisäänsä vain merkityksettömän ja tyhjän pimeän. Ensivaikutelma kuvasta on, että sen kehysten sisäänsä sulkema maisema on historiallinen, ei tätä päivää. Kuitenkin pellon reunassa, rakennuksen taustalla lähes viivamaisina rajoina piirtyvät sähkötolpat ja kenties juuri ladon rapistuneisuus paljastavat, että kyseessä on nykyaikainen maisema.

Toisessa maisemassa (*”Maisema. Akkala, Itä-Suomi”*) (Parvs 2018, 28) savinen hiekkatie kiertää kahden pellon välistä rapistuneelle talolle. Jälleen sähkötolpat halkovat ilmaa. Maisemassa kohoo uuden maailman merkki – sähkölinja – ja siinä seisoo vetäytyen vanha, aikansa elänyt talo ja kulunut, mutkitteleva tie, joka juuri ja juuri näyttää säilyttävän olemassaolonsa. Se, mikä joskus oli merkityksellistä, on nyt katoamassa, ja tuon rappeutuvan merkityksen tilalle on noussut aivan konkreettisesti uusia mielekkyysrakenteita. Kuvan sähkölinja on meidän tunnistamamme ajan eräänlainen merkitysankkuri. Talo, tie ja pelto yhdessä kuuluvat menetettyyn aikaan, jota emme enää voi kokea läsnäolevana todellisuutena. Kuten Jon Eirik Lundberg *Ihminen ja luonto* -teoksen esipuheessa kirjoittaa (Parvs 2018, 15): ”Luca Bertin kuvat saattavat näyttää kutsulta aikamatkalle, mutta sitä ne eivät ole.”

”Kaivos. Mätäsvaara, Itä-Suomi” -nimisessä kuvassa (Parvs 2018, 58) rosoinen kallioseinä tunkeutuu välittömästi kuvan tilaa hallitsevana voimana esiin teoksen maailmasta. Lämpisemättömän tumma vesi seisoo aivan liikkumattomana kallion juuressa. Kallion päällä, taka-alalla, kasvaa metsä, jonka läpi auringonvalo loistaa tuoden esiin kallion epätasaisen pinnan ja sen heijastuksen mustan metsälammen pinnasta. Lampi ei ole kuitenkaan omaehtoisesti syntynyt lampi, vaan se on muodostunut vanhan kaivoksen pohjalle. Kaivuutoiminta on tuonut jyrkän kallion seinämän esiin kuten se on lopulta tuonut lammenkin esiin. Luca Bertin mukaan näiden valokuvien maailmassa on pelissä ihmisen ja luonnon välinen suhde (emt., 13), joka kenties nousee esiin juuri oman historiamme ja menneisyytemme tunnustamisen myötä. Ihmisen ja luonnon suhde näyttäytyy kuvissa ihmisen tahdon ja aineen vastuksen välisenä kamppailuna: Heideggerin jäsentämään mielekkyysrakenteeseen viitaten voisimme puhua maailman ja maan kamppailusta.

Berti itse kuvailee (Heikkinen 2018) tyyliään kansallisromanttiseksi ja kertoo halunneensa dokumentoida sitä, mitä on jäljellä vanhasta maalaiskulttuurista. Juuri todellisuutemme historiallisuuden ymmärtämisen ja hyväksymisen suhteen Bertin ajatukset tuntuvatkin mielestäni kohtaavan Heideggerin ajattelun hämmästyttävällä tarkkuudella. Ihmisen ja luonnon välinen suhde voidaan ontologisesti ajateltuna ymmärtää itse asiassa maan ja maailman välisenä kamppailuna, jossa ihminen tulee vastaan *fysiksen* – eli luonnon – tapahtumaa, pystyttäen maailmansa maan varaan. Luonnon tai aineen ”vastustus” on maan vetäytymistä, jolloin maailmakin seuraa maan painovoimaa, luhistuen kuin valkoinen kääpiötähti oman massansa voimasta.

Mutta uusi maailma nousee aina vanhan raunioille kun maan ja maailman kiistassa asetetaan maahan uusi raja, uudet ääriviivat, joissa määräytyy samalla uusi alku ja uusi loppu, uusi historiallinen kohtalo. Tuo raja määrittää samalla luonnosmaisena piirroksena ääriviivat – äärirajat – ja siten hahmon kamppailulle ja sen esiintuomalle todellisuudelle. Meille ihmisen ja luonnon, maailman ja maan kamppailu ilmenee ennen muuta menneisyyden ja nykyisyyden välisenä suhtena, historian rappeumana. Tällä tavoin olemisemme on historiallista, myös siten, että kulloisellakin historiallisella todellisuudella on aina rakenteellinen yhteys menneisyyteen. Oma todellisuutemme on aidosti ymmärrettävissä vain tässä ajallisessa ja *ajallisuuden* kontekstissa. Kansallismuseon näyttelypäällikkö Minerva Keltanen luonnehtiikin Bertin kuvanleen juuri maisemia, joille suomalaiset itse ovat tulleet sokeiksi (Heikkinen 2018) – kenties nämä maisemat ovat historiallisten maailmojen ylitsevuotanutta materiaa modernien maailmojemme perustassa.

Kuvissa ihmiset, rakennukset ja luonnonmuodostelmat näyttävät aluksi kuuluvan historiaan, ehkäpä sadan vuoden takaiseen Suomeen, mutta silti ne kuvaavat nykyaikaa. Lundberg kirjoittaa: ”Nykyaikaisen, kaupungistuneen maailmamme teknologiavetoisten elämäntapojen rinnalla elää yhä esi-isiemme maailma, vaikkakin pirstaleisena ja pieniin osiin hajaantuneena” (Parvs 2018, 13). Lundberg ehdottaa, että kuvat muistuttavat meitä siitä, kuinka asumme yhtä aikaa kahdessa maailmassa, kuinka ”nykyaikamme” on maailma maailman sisässä.” Heidegger ehkä ilmaisisi tämän ajatuksen toisin. Emme ole kahden maailman asukkeja, vaan maailmamme on rakentunut edellisen raunioille. Myöhäismoder-

ni teknologisoitunut ja teollistunut, luonnon valjastamiseen pyrkivä maailma on syntynyt käsillä rakennetun ja raivatun maailman tuhkista; roomalaisen suihkukaivon ensimmäisestä altaasta ylitsevuotanut vesi on valunut toisen altaan pohjalle.

Juuri tässä ajatuksessa Bertin valokuvateokset toimivat mielestäni erityisen merkittävällä tavalla. Ne toimivat teoksina, jotka ilmaisevat jotakin olennaista olemisen totuudesta ajallisesti saumautuvana rakenteena, tehden samalla näkyväksi kahden eri ajan – kahden eri historiallisen maailman – välisen konkreettisen yhteyden. Teoksissa on pelissä sekä metaforinen että materiaallinen merkitys. Teokset kuvaavat maalaismaisemia tapaan, joka vihjaa menneestä ajasta. Saatamme ajatella esimerkiksi Suomen itsenäistymisen jälkeistä aikaa, jolloin maaseutuelämä vielä kukoisti ja kaupungistumisen trendi oli vasta alkamassa. Maaseutu on toiminut paitsi tärkeänä elinkeinoympäristönä, myös arkisena asuinympäristönä suurimmalle osalle suomalaisia. Ympäristönä ja maisemana se on toiminut perustana, jonka varaan koko jokapäiväinen todellisuus on rakentunut. Se on kuin topografinen ilmaus aikansa mielekkäästi jäsenyvistä ja todellistuvasta todellisuudesta.

Kuitenkaan nämä kuvat eivät kuvaa tuota kuvittelemaamme aikaa, vaan ne tavallaan johtavat meitä harhaan. Kuvan totuus on monimutkaisempi: materiaalisesti ne käsittelevät nykyaikaa, mutta niiden viittauspiste on menneisyydessä. Samaan aikaan kun teos kuvaa nykyajan maalaismaisemia ja maaseudun ihmisiä vaikuttaa ilmeiseltä, että nuo maisemat ja ihmiset eivät kuulu tähän aikaan ja tähän maailmaan, jonka todellisuus ei enää jäsenny tuon saman, vaivihkaa hiipuneen maalaismaiseman horisontissa. Moderni todellisuutemme mielekkäästi todellistuu esimerkiksi kaupungeissa ja teknologiassa – maalaismaisema on kuolemassa. Minna Canthin tunnettu lause ”[v]anhon totuuksien täytyy väistyä uusien tieltä” voidaan konkreettisesti historiallisessa ja Heideggerin filosofisessa kontekstissa ajatella siten, että vanhan maailman ja sen totuuden on *välttämättä* väistyttävä uuden tieltä. Se ei tässä tarkoita, että maaseutua, maalaismaisemaa tai maaseudun ihmisiä ei enää olisi. Se tarkoittaa, että kokonaisvaltaisesti tuohon maisemaan perustunut todellisuus ja sen totuus ovat täysin materiaalisessa mielessä hiljalleen väistymässä uuden tieltä.

Samalla kun yksi maailma ja sen materia rappeutuu, katoaa kuitenkin myös se merkityksellisyys, jonka läsnäoloon kulloinkin pystytetty maailma on mahdollistanut. Kreikkalaisilla

temppele salli olevan loistaa läsnäolevuudessaan. Suomalaisen on kenties helppo ajatella saunaa samantyyppisenä historiallisesti merkityksellisenä rakennelmana, jossa yhdistyy täysin arkipäiväinen mutta myös pyhänä käsitetty toiminta. Sauna on edelleen suurelle osalle meistä aivan olennainen ja arkipäiväinen paikka, mutta lienee selvää, että se on menettänyt suurimmilta osin merkityksensä pyhänä, pyhiin ja juhlallisiin rituaaleihin liittyvänä paikkana, johon yhdistyisi lisäksi huomattava määrä myyttisiä uskomuksia. Mikään historia ei kuitenkaan koskaan muutu ”olemattomaksi”. Kukin aika ja siihen kietoutunut erityinen todellisuus valuvat ja vuodattavat jotakin seuraavaan aikaan ja seuraavaan todellisuuteen.

Nämä valokuvat toimivat siis monella tasolla, ja viimeisimpänä tasona on se, kuinka ne pystyvät merkityksellisesti ja konkreettisesti artikuloimaan kahden vielä elintilasta taistelevan todellisuuden rinnakkaiseloja. Maalaismaisema on vähitellen häviämässä taistelun: se ei kykene enää mielekkäästi jäsentämään todellisuutta. Jos ajatellaan, että yksi historiallinen todellisuus on kuin kaupunki, voidaan silloin tätä esimerkkiä hyödyntäen kuvitella, että kunkin häviävän kaupungin rauniot ovat vielä konkreettinen osa uudelleen rakennetun kaupungin topografiaa ja maisemaa. Niin myös maalaismaiseman artikuloima todellisuus vaikuttaa sen omalta ”kultakaudelta” jäljelle jääneiden raunioiden tapaan uuden todellisuuden maisemassa. Sen totuus ja mielekkyys ikään kuin ylitsevuotaa sen oman historiallisen horisontin reunoja yli, asettuen huomaamatta uuden maailman pohjalle sen perustukseksi.

4.4 Mitä sanottavaa jää itse taiteesta?

Olemme nyt tulkinneet kaikkia Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä* esille nostamia teoksia ja vähän enemmänkin. Maalauksen, temppelein, runon ja valokuvanäyttelyn kautta on osoitettu ensin maan ja maailman kiista mielekkyysrakenteena, sitten mielekkyyden rakentumisen historiallisuus, seuraavaksi historiallisten maailmojen rappeutuminen ja ylitsevuotavuus. Lopulta tämä merkityshorisontti kokonaisuudessaan tiivistyy (toivottavasti) omassa tulkinnassani Luca Bertin *Ihminen ja luonto* -valokuvanäyttelystä. Olen osoittanut, kuinka Heidegger taideteosten fenomenologisen tarkastelun avulla jäsentää olemisen mielen tapahtumaluontoista struktuuria maan ja maailman kiistassa. Taideteokset toimivat siis

tiettyinä fenomenologisen kuvauksen kehyksinä, joista voidaan osoittaa käsillä oleva ontologinen mielekkyyperiaate. Mutta mitä sanottavaa jää itse taiteesta?

Kuten jo työni alussa totesin, kyseessä ei ole taideteoreettinen tutkimus, eikä tulkintani mukaan Heideggerkaan suoranaisesti *Taideteoksen alkuperässä* (nimestään huolimatta) tutki juuri taiteen olemusta, vaikka näin saattaisi Heideggerin kysymyksenasettelusta (TA 13) kuvitella. Vaikka mainittu teos ennen muuta keskittyy pohtimaan mielekkyyden jäsentymisen ja jäsentymättömyyden suhdetta maan ja maailman kiistana ja toisaalta muotoaine-rakenteen uudelleenajatteluna, on ilmeistä, että samalla tullaan sanoneeksi jotakin myös taiteen ja mielekkyyden jäsentymisen tai jäsentymättä jäämisen suhteesta. Kuten olen jo osoittanut, juuri taideteoksen omaehtoisuus ja sen spontaani merkityksen paljastuminen itsessään vastustaa ajatusta siitä, että kaikki mielekkyys perustuisi ennalta määritettyyn ideaan, merkitykseen, tarkoitukseen tai päämäärään. Niinpä on selvää, että taideteoksella voi todella olla erityisen merkittävä asema mielekkyyden jäsentymisen tapahtumassa – totuuden tekeille asettumisessa. Seuraavaksi tarkastelen vielä sitä, kuinka spesifisti taide-teos Heideggerin pohdinnassa voi teknisesti ottaen ilmaista maan ja maailman kiistan – tai miten maan ja maailman kiistan kiistely manifestoituu juuri taideteoksessa.

Samalla kun *Taideteoksen alkuperässä* hienovaraisesti jäsentyy olemisen mielen ilmaisu maan ja maailman kiistana saavutaan tilanteeseen, jossa olemme hylänneet perinteisen tavon kohdata taideteos esteettisen taideperinteen kohteena (TA 38). Oliomaisuuden mietiskely klassisten oliokäsitysten turvin johti meidät tarvikkeen olemukseen ja sen substanssin muotoaine-konstituutioon. Tarvikemaisuus paljastui teoksesta luotettavuutena. Teosmaisuudesta meitä kuitenkin lähes huomaamatta informoi tarvike teoksen sisältä käsin: ”Tällä tavoin tuli tavallaan vaivihkaa päivänvaloon se, mitä teoksessa on tekeillä, eli olevan avautuminen olemisessaan: totuuden tapahtuma.” (TA 37.) Mikä on teoksen varsinainen suhde tähän totuuden tapahtumaan? Heideggerin mukaan taideteos ei vain ilmaise olevan totuutta (TA 57). Teos itsessään pitää (*halten*) olevan kätkeytymättömyydessä, eli sanan alkuperäisen merkityksen mukaisesti *suojaa* (*hüten*) sitä (Backman 2009, 489). Tempeli esiintuoden kokoaa yhteen historiallisen maailman, ja varjelee sitä itsensä varassa. Samoin van Goghin maalauksessa ei pelkästään ”esitetä” kätkeytymättömyyden tapahtumaa, maan ja

maailman välistä kamppailua, vaan teos itsessään sallii kätkeytymättömyyden tapahtua (TA 57).

Tämä kätkeytymättömyyden tapahtuma voidaan ilmaista myös *esiintuomisena*. Heidegger luonnehtii taidetta ylipäättään myös ”runoudeksi” (saks. *Dichtung*, kreik. *poiēsis*), joka kreikankielisessä *poiēsis*-merkityksessä Heideggerin mukaan pohjimmiltaan tarkoittaa esiintuomista (*Hervorbringen*) (Luoto 2002, 196; PLT 49). Heideggerin mukaan kaikki aito ja suuri taide on olemukseltaan runoutta, ja runous taas on laajassa mielessä jonkin uuden ja ennennäkemättömän artikuloimista olevaksi eli *olevaksi tuomista*. Tällä tavoin taide ja taiteellinen luovuus tulevat ymmärretyksi päättymättömänä ja koskaan tyhjenty-mättömänä luovana kamppailuna, jonka tavoitteena on ilmaista sitä mikä ehdollistaa ja in-formoi merkityksellisiä maailmojamme ja samaan aikaan vastustaa tulemista koskaan täy-sin ymmärryksemme valoon (Thomson 2015). Tämä konflikti maan ja maailman, valoon nousemisen ja pimeyteen vetäytymisen, paljastumisen ja kätkeytymisen, mielekkään jäsen-tymisen ja pelkän materiaalisuuden sekä esiintulemisen ja piiloonjäämisen välillä on näh-tävissä esimerkiksi van Goghin maalauksissa, ja siten ne toimivat aktuaalisen kätkeytymät-tömyyden tapahtumakenttänä: maan ja maailman välinen jännite – itse jäsentymisprosessi – nousee kätkeytymättömyyteensä.

Taideteoksen teosmaisuuuden suhteen totuus ei ole jotakin teoksesta itsestään irrotettavaa tai siihen liittyvää ja kiinnittyvää *ylimäärää* vaan ”[t]otuus ei ole mitään muuta kuin sen ta-pahtuminen teoksena” (Luoto 2002, 196). Esimerkiksi tarvikkeen – kenkäparin – luotetta-vuuden paljastuminen van Goghin teoksessa toteutuu vain teoksen varassa. ”Totuuden jär-jestyminen teokseen on sellaisen olevan esiintuomista, jota ei aikaisemmin vielä ollut eikä sittemmin koskaan enää ole.” (TA 65.) Totuuden olemus on maan ja maailman välisen kiis-tan kiistelyä, ja siten teos avaa tuon kiistan ja ylläpitää sitä. Aivan yksinkertaistetusti ajatus voidaan ilmaista seuraavasti:

Maan ja maailman kiistely = totuuden tekeille asettuminen
Maan ja maailman kiistely → mielekkyyden jäsentymisprosessi
Teos = mielekkyyden jäsentyminen
Teos = maan ja maailman kiistan kiistely = totuus

Mutta mikä varsinaisessa mielessä on teoksen ja tuon kiistelyn suhde? Heidegger ajattelee, että totuus *suuntautuu* ja tuntee *vetoa* kohti teosta, sillä teos asettaa aidon ja korostuneen mahdollisuuden totuudelle ”olla olevana keskellä olevaa” (TA 65). Tämä tarkoittaa pohjimmiltaan sitä, että maan ja maailman kiistana totuus haluaa tulla suunnatuksi teokseen, sillä kun totuus aika ajoin tapahtuu taiteena eli teoksena *tekeytymisessä*, avautuu erityinen mahdollisuus olevan artikuloitumiselle mielekkäänä totena eli oikeastaan olevana yleensä. Siten myöskään ”teos” ei ehkä ole muuta kuin ei-esineellinen, ei-substantiaalinen *tekeytymisen* tapahtuma, jossa taide ja totuus jollain tapaa saumautuvat eli asettuvat yhteen *asentona* ja jossa tämän ”tekeytymistapahtuman” ulkoinen ilmentymä tai muoto toisaalta organisoituu vain viitteellisenä momenttina, jonka perusteella taiteen ja totuuden liitos tapahtumana voidaan kenties osoittaa.

Saumautumisessa tapahtuu tietty rakenne ja asento asettautumisena, mutta tätä ei tule ymmärtää perinteisenä muotona, jonka käsityöläinen tai taiteilija valmistus- tai luomistyössään antaa materiaalille. Maailmakaan ei ole muoto, joka määrää aineellista, materiaalista maata, vaan pikemminkin päinvastoin ”materiaalinen” maa kauttaaltaan ehdollistaa maailmaa sen perustana. Ilmenevä maailma vasta määrittäytyy määrittymättömän maan pohjalta. Maailman alku ja loppu lepää maassa: raja asettuu paikoilleen asentona maassa. Mielestäni asentokin näin ollen tulee ymmärtää tapahtumana, jossa totuus vasta toteutuu kun kiista saumautuu rajana.

Kuten edellisessä luvussa jo totesin, asento on rajautumistapahtuma. Totuuden tietty asentoituminen liitoksessa osoittaa ja nimeää teoksen rakenteen: Juuri tätä tarkoitetaan, kun sanotaan, että teoksessa tapahtuu totuus, rajan saumautumisessa toteutuva liitos – totuus tapahtuu liimaavana liitoksena, joka syntyy vasta rajan yhteenkiinnittymisessä. Tämä voitaisiin ilmaista jopa siten, että ”liima”, joka kiinnittää rajan (osat) yhteen, syntyy vasta tämän nimenomaisen kiinnittämisen, liimaamisen jälkeen, ja vain ja ainoastaan tuossa tapahtumassa, ei koskaan ennen. Totuus ei siis toimi määrittävänä, jäsentävänä, mahdollistavana kattokonseptina tai ”osapuolena” todellisuuden todellistumisen kannalta: se toteutuu aina vasta ”jälkikäteen” suhteessa olemisen tiettyyn kiinnittymiseen.

Taideteoksen rakenne on totuuden asento, jolloin teos itsessään artikuloituu (maan ja maailman kiistan) rajan saumautumisen myötä toteutuvana, maailmassa ilmenevänä, mutta samalla maahan vetäytyvänä ainutlaatuisena hahmona. Juuri taide voi erityisellä, korostuneella tavalla omassa olemisessaan asettaa totuuden aukeamaan, valoon. Maan ja maailman kiista saumautuu korostuneesti ja tietyllä tavalla juuri teoksen ääriviivoissa, puitteissa, rajoissa, joiden mukaisesti rajautuu, kohoaa esiin ja ilmentyy teoksen hahmo (Luoto 2002, 205). Taide tuo olemuksensa mukaisesti esiin totuuden olemuksen, joka toteutuu kiistan saumaantumisen ääriviivoissa. Van Goghin *Kengissä* totuus tapahtuu maan ja maailman kamppailun kiinnittyessä teoksen ääriviivoihin. Temppele kommunikoivat totuuden olemuksen keräämällä saumaantuneelta rajalta alkaneen ja siihen loppuvan historiallisen maailman ympärilleen.

Jos ajatellaan teoksen varsinaista ”syntyprosessia”, on vielä tarkennettava teoksen ja totuuden erityistä suhdetta. Sanoessamme, että taideteoksessa totuus asettuu tekeille, tai että taideteoksen olemus on totuuden tapahtuma, emme tarkoita, että totuus olisi taideteoksen alkusyy, tai että teos olisi taideteos totuuden ansiosta. Totuus toteutuu ja on koettavissa teoksessa vasta ”jälkikäteen”, vasta kun teos jo on kehkeytynyt taideteoksena (Luoto 2002, 206), sillä totuus on vain sikäli kuin se järjestyy johonkin olevaan (tai olevaksi jäsentyneeseen olemiseen) (TA 72). Ja siltikin taideteos tulee ymmärrettäväksi – syntyy – taideteoksena vain siinä tapahtuvan totuuden ansiosta. Ajattelen tämän olevan mahdollista silloin, kun ajattelemme teoksen konkreettisesti kiistan keskiöön siten, että teos on kiista, jossa ratkeaa lopulta saumaantumisen toteutuessa teoksen olevaisuus ja sen totuus. Teos ei tietenkään vasta olemistapahtuman ei-olevaisella alueella ole vielä ”teos” tai varsinaisesti mikään muukaan ennen, kuin kiista saumautuu rajan asettuessa maahan, ja maailman näin rajautuessa. Kiistana teos on vain kiista, ei mitään muuta. Vasta saumautuessaan rajallaan teos-kiista asettuu paikalleen asentona, joka on tietty taiteellinen teos. Samalla tässä yhteenkiinnittymisessä ”syntyy”, toteutuu, tapahtuu totuus, joka vasta olennaisesti nimeää teoksen taideteoksena, viitaten totuutena teoksen syntyprosessiin, sen esiinmurtautumisen ja esiinmurtautumista edeltävään ”tapahtumaan”.

4.5 Taide luovana ammentamisena

Mikä on ihmisen sija tässä kompleksisessa taiteen totuustapahtumassa? Onhan täysin ilmeistä, että juuri me ihmisinä asetamme taiteen mielekkäästi ”taiteena” merkitykselliseen suhteeseen omaa ajatteluumme vasten. Tähän saakka ihmisen osallisuudesta taideteoksen syntymiseen on ei-esteettistä taidekäsitystä hahmoteltaessa viitattu vasta *tekhnēn* yhteydessä. Olemme alkuperäisen kreikkalaisen *tekhnē*-tietämisen ja siihen liittyvän kokemuksen myötä oppineet, että taideteos on *tekhnēn* mukaista valmistamista kuten käsityöläismäinen tarvikkeiden ja käyttöesineiden tuottaminenkin, mutta nykypäivänä taideteos mitä ilmeisimmin ajattelussamme eroaa tarvikkeesta. Toisin kuin tarvike, taideteos ei ole määrätty muoto–aine-kokonaisuus. Kuitenkin sekä teos että tarvike syntyvät *tekhnēn* mukaisen esiintuomisen tuloksena. Heideggerin mukaan olennainen ero tarvikkeen ja teoksen välillä on niiden synty tapa: tarvike *valmistetaan*, teos *luodaan*. Niinpä halutessamme tarkastella teosta luotuna oliona, on meidän käännettävä katsemme teoksen synnyttävään luomisprosessiin (TA 60).

Heidegger kysyy: ”Mutta miten esiintuominen eroaa luomisena valmistamisesta?” (TA 61). Teoksen luominen vaatii kyllä käsityötä siinä missä tarvikkeenkin. Näennäisesti vaikuttaa siltä, että taidemaalari, puuseppä, kuvanveistäjä ja saventalaja menettelevät kaikki työsäännän samalla tavalla materiaalia työstäen ja hyödyntäen. Käsityötaito on aivan olennainen osa teoksen luomisessa siinä missä tarvikkeenkin. Emme voi kuitenkaan perustaa teoksen luomisen ja tarvikkeen valmistamisen olemuksellista eroa tai samuutta tähän käsityötaitoon, sillä *tekhnē* ei tarkoita käsityömaista toimintaa, vaan se nimeää *myös* käsityöläismäistä toimintaa edeltävän tietämisen tavan (TA 61). Heideggerille tämä tietäminen on läsnäolevan näkemistä ja kuulemista läsnäolevana, ja siten *tekhnē* tietämisenä on ennen muuta kreikkalaisen ajattelun ilmaisevan *alētheian* eli olevan paljastumisen ja esiintulemisen, ilmentymisen ja ”näkyväksi” murtautuvan *fysiksen* mukaisesti toteutuvaa esiintuomista. Heidegger selittää tätä läsnäolevan ”näkyvyyttä” tarkemmin:

Se kannattelee ja ohjaa kaikkea suhtautumista olevaan. *Tekhnē* on kreikkalaisittain koettuna tietämisenä olevan esiintuomista [*Hervorbringen*], sikäli kuin se tuo [*bringt*] läsnäolevan sellaisenaan *esiin* [*her*], *etualalle* [*vor*] kätkeytyneisyydestä nimenomaan ulkonäkönsä kätkeytymättömyyteen. *Tekhnē* ei koskaan tarkoita mitään tekemistä. (TA 62.)

Tekhnē ei ole subjektiivisessa mielessä itsერიittoista tietämistä, jonka ohjaamana käsityöläinen tai taiteilija täysin spontaanisti, vain itseensä – omiin tunteisiinsa, kokemuksiinsa,

elämyksiinsä – tukeutuen, luo ja tuo esiin jotakin uutta ja ennennäkemätöntä. *Tekhnē* esiintuomisenä mahdollistuu vain, koska siinä tietäminen etenee *fysiksen* omaehtoista ilmene- mistä *vastaan*. Siten *tekhnē* on *vastaanottamista*, joka antaa olevan tulla esiin (*vor-kom- men*) läsnäoloonsa, vallitsevaksi maailmaan. Sanottaessa, että teos on ”luotu”, on tuo luotuna oleminen ymmärrettävä juuri *fysiksen* vastaanottamisen mielessä. Sen sijaan tämä ”luotuna oleminen” ei vähissäkään määrin tarkoita, että teoksesta luotuna pitäisi ajatella sen olevan jonkun suuren taiteilijan tekemä. Tällainen ajattelutapa sopii hyvin esteettiseen taidekäsitteeseen, jossa teoksen olemus ja merkitys määrittyy ennen muuta subjektin toiminnasta käsin (joko taiteilijan tai taide-elämyksen vastaanottajan kannalta).

Se, mitä Heidegger ”luovuudella” tarkoittaa, eroaa aivan olennaisesti modernista ”luovuuden” ideasta. Luovuuden käsite siinä mielessä, jossa se nykypäivänä ymmärretään, syntyy uudella ajalla: ihminen *keksitään* luovana olentona. Luovuuden idea keskeisenä arvona ja ihanteena liittyy erityisesti subjektimetafysiikkaan: Heideggerin mukaan länsimaista modernia aikaa määrittää Descartesista alkaen ihmisen asettuminen itsetietoisena minänä todellisuuden perimmäiseksi viitepisteeksi, subjektiksi. Subjektina ihminen emansipoituu itseriittoisena, itsetietoisena ja itseään tahtovana subjektiivisuutena kaikesta itselleen ulkoisesta asettuen siten suvereenin ”luojan” asemaan.²⁷ Puhe luovuudesta tuntuu olevan puhetta inhimillisesti erityislaatuisuudesta ja ainutkertaisuudesta juuri suvereeniuden ja spontaanin uuden ”luomisen”, tyhjistä synnyttämisen, mielessä. Näin taideteos ja taiteilijuus luovana toimintana on jotakin ”elämää suurempaa” – vain ihminen (luova taiteilija) voi luovalla toiminnallaan saavuttaa ja saada aikaiseksi jotakin tällaista.²⁸ Heideggerille ”luomi-

²⁷ Tällaisen suvereenin luomisen ja luovuuden kautta on helppo huomata kreikkalaisen ajattelun horisontaalinen rajautuminen suhteessa sitä seuraavaan ja sen pohjalta ponnistavaan moderniin aikaan. Luominen paitsi ”taiteen” tuottamisena myös ylipäättään maailman todellistumisen aikaansaavana ontologisena periaatteena oli vieras antiikin ajattelijoille (toki pois lukien myöhäisantiikin kristityt ajattelijat), kun uudella ajalla siitä tulee subjektimetafyysisen ajattelun mahdollistamana aivan perustavanlaatuinen metafyyminen periaate.

²⁸ Samaan aikaan, kun taide luovuuden ilmentymänä näyttäytyy suorastaan jonkin transsendentaalisen olemuksen materialisoituneena muotona joka konkretisoituu ihmisen toiminnan tuloksena, luovuus aikanamme tavataan liittää mitä arkipäiväisimpiin aktiviteetteihin. Esimerkiksi ruoanlaitosta puhutaan usein ”taiteena”. Kulinaristinen elämys aistimusten moninaisuutena on taidetta, ja huipukokki työssään on ”taiteilija”. Tämä ilmaisutapa näyttäisi viittaavan siihen, että mikä tahansa taidolla valmistettu on ”taidetta”. Päädymme estetiikan teorian historiallisessa muotoutumisessa tapahtuneeseen tulkintaan, jossa käsityömäinen – taidokas – valmistaminen samaistetaan taiteelliseen esiintuomiseen. Tässä vain tapahtuu nurinkurinen käännös: taideteoksina pidettyjä teoksia ei tulkita käsityöläismäisen muoto–aine–valmistamisen viitekehyksestä, vaan kaikki *valmistaminen* tulkitaan taiteelliseksi luomiseksi.

nen” ei ole luomista lainkaan juutalaiskristilliseen luomisoppiin samaistuvan käsitteen (lat. *creatio*) mielessä, vaan termi viittaa ennen kaikkea esiintulemiseen, synty miseen, kasvatamiseen, kohoamiseen ja kasvamiseen.²⁹ Luominen onkin näin nimenomaan *tekhnēn* ja *fysiksen* mukaista toimintaa. Luominen on *vastaanottamista* ja *ammentamista* kätkeytymätömyydestä – itse asiassa ”ammentaminen” on juuri suomen kielen luoda-verbin kanta-merkitys.

Teos ei synny ”tyhj ästä” taiteellisen subjektiivisuuden toiminnan tuloksena. Teos *on jo* luonnossa, ennen kuin se ottaa taiteellisen hahmonsa. Albrecht Düreria siteeraten Heidegger kirjoittaa: ”Taide on todellakin luonnossa, se joka voi rep äistä sen ulos saa sen haltuunsa” (TA 73). Tulkitsen tämän niin, että ”rep äiseminen” (*reissen*) viittaa repe ämän (*Riss*) eli ääri viivojen esiin vetämiseen tai muodostumiseen (maa ja maailma tulevat niiden yhteisiin ääri viivoihin), jolloin syntyy luonnos. Lisäksi rep äisy voidaan ajatella tiettyinä äkkinäisenä liikkeenä, jossa ”viiva rep äist ään” luonnokseen (kenties tämä ilmaisu ei suomen kielellä täsmällisesti avaudu, mutta ajateltaessa esimerkiksi englannin *draw*-sanaa merkitys täsmentyy) (TA 73.) Tässä repe ämä on jälleen ajateltava luonnosmaisen rajaamisen ja ääri viivojen mielessä.

Taitelijan toiminnassa ”rep äisy” lienee er äänlaista riskialtista ja uhmakasta asettumista kohti (vasten) *fysiksen* omaehtoista tapahtumaa. Rep äisev ällä liikkeellä, joka itse asiassa onkin (ääri)viivan tai rajan piirtämistä ja asettamista, taiteilija asettuu ottamaan maan vastaan sen sulkeutuvassa kohoamisessa. ”Maa” itsess ään ei rinnastu kaottiseen luontoon, jossa ei ole mit ään järjestystä, vaan tarjoaa rajautuvia ja eriytyviä hahmoja, jotka ”kiinnittyvät” tullessaan esiin taiteilijan niin salliessa. Maa asettuu avoimeen, esille, teoksen asettuessa kiinnittyneenä rajana takaisin maahan. Heidegger kirjoittaa: ”Maan sulkeutuminen ei ole kuitenkaan mit ään yksioikoista, jäykk ää samennemista, vaan siit ä puhkeaa yksinkertaisten muotojen ja hahmojen ehtymätön täyteys.” Maa tulee esille teoksen avaamassa maailmassa kiistan rajalta käsin, jolloin maa rajautuu tiettyinä rajoina, ääri viivoina ja mää rä äv änä luonnoksena, jossa artikuloituu maailmamme olevat, oliot, ilmiöt ja niiden väliset erot tai suhteet. Taide *on jo* luonnossa, mutta se nousee esiin eli tulee ilmi vasta teoksessa

²⁹ Latinan *creatio* johtuu verbistä *creare* – tehdä, tuoda esiin, tuottaa, aiheuttaa. Sana on *Ceres*- ja *crescere*-sanojen sukulainen, joiden merkitys liittyy kohoamiseen, synty miseen, kasvamiseen ja nousemiseen.

ja teoksen ansiosta, sillä taide kuuluu teokseen yhtä varmasti kuin se kuuluu totuuden tahtumaankin (TA 74).

Taiteilijan kannalta tämä maan ehtymätön runsaus edustaa tyhjentyvätömiön, taiteellisten hahmojen ja muotojen mahdollisuuksia. Luonnon ”salaama” raja, repeämä maan ja maailman kiistan pohjalla ja keskiössä, on teoksen rakenteessa eli sen asennossa saumautessaan se, mistä taiteilija ammentaa. Saumautuminen ja rajautuminen voi joka kerta tapahtua uudella ja ainutkertaisella tavalla, ja taiteilijan työn mielekkyys piileekin kenties juuri siinä, ettei artikuloitava, työstettävä, esiintuotava maa koskaan lakkaa tarjoamasta uutta ”materiaa”, maa-ainesta. Kuitenkin ”maan rikkauksista” nauttiakseen taiteilijan on itse asetettava alttiiksi luonnon kauhistuttavalle voimalle, olemisen tapahtumalle, ottamalla se riski, ettei rajautumista tapahdukaan. Myös Hölderlin puhuu Heideggerin tavoin ”luonnon” (maan) vetäytymisestä (Niemi-Pynttäre 1988, 123). Tämän riskin vallitessa luovuus ei näyttäydy välttämättä ”hauskana” tai spontaanin iloisena, tiedottomana, alitajuisena tai huolettomana toimintana, sillä luovuus ja sen mukainen taiteilijuus ei ole turvallista, päinvastoin: ”Se järkyttää modernia arkipäiväistä turvallisuutta.” (Niemi-Pynttäre 1988, 117.)

Niemi-Pynttäre kirjoittaa teoksessaan *Luonto-fraasin radikalisoituminen Martin Heideggerin filosofiassa*, kuinka Hölderlinille – jonka runoudesta Heidegger itse ammensi valtavasti vaikutteita – luovuus merkitsi kykyä asettua tähän turvattomaan tilaan, luonnon tai *fysiksen* väsymättömän kamppailun vaihtelevien säätilojen armoille. Jos luovuus on luonnon armoilla pysyttelemistä, olemisen voimille alttiiksi heittäytymistä, maan vetäytymisen ja maailman kohoamiselle vastaantulemista, ”suotuisan sään” odottamista, sisältyy tähän ajatukseen tuolloin myös epäsuotuisten säätilojen, myrskyn, sateen, kylmyyden ja pimeyden sietäminen sekä tietyn traagisen lopun hyväksyminen. Vetäytymisessään maa on ikään kuin nukkava luonto, talvi ja pimeys, ja tullessaan maailmana esiin valoon se on kohoava kevät ja aurinko. Taiteilijan on kuitenkin aavistettava *fysiksen* kohoava maa, joka voi murtautua esiin maailmana taiteilijan tullessa sitä vastaan. Tällä tavoin aavistavana, ikään kuin maan heikkoa kutsua, sen kuiskaten tarjoamia vihjeitä kuunnellen taiteilija pysyttelee luontoon – maahan – kuuluvana. ”Ilman surua siitä, että ’luonto’ vetäytyy ja nukkuu ei voi olla iloa

siitä, että luonto herää. Siksi runoilija pysyy 'luonnon' armoilla." (Niemi-Pynttari 1988, 121.)³⁰

4.6 Taide, joka vastustaa täyttä tulkintaa

Taiteen ontologinen mielekkyys voidaan näiden pohdintojen myötä tiivistää yleisesti näin: taideteos luo aina uutta merkitystä ja mielekkyyttä maailmaan (samalla kun Heidegger tuntuu ajattelevan, että kaikki taide tuo esiin maan ja maailman kiistan). Iain D. Thomsonin mukaan tällä nimenomaisella taiteen "tavalla" on myös vieläkin syvempi merkitys: taide ei koskaan lakkaa tuottamasta uutta merkitystä maailmaan, ja siten se taistelee *nihilismia* vastaan.

Palaamme Heideggerin ajatteluun mielekkyuden jäsentymisprosessin historiallisuudesta Thomsonin teoksen *Heidegger, Art and Postmodernity* ensimmäisessä luvussa (2011, 7–39), jossa Thomson esittelee Heideggerin *ontoteologian* käsitteen, joka tiivistetysti merkitsee Heideggerille "historiaa joka me olemme" (2011, 7). Heideggerin mukaan jokainen filosofian historian aikakausi omaa tietyn ymmärryksen siitä, mitä oleminen merkitsee – olemisen mieli siis kiinnittyy tietyllä tavalla, kuten Heidegger esittää jo *Olemisessa ja ajassa*. Nämä historialliset peruseriaatteet tai peruskäsitteet informoivat edelleen aikansa muita näkökulmia tai toiminnan alueita. Thomson muotoilee *ontologisen holismin* periaatteen edellä mainitussa teoksessaan: "Kaikki on, joten muuttamalla ymmärrystämme siitä

³⁰ Heidegger käsittelee tätä aihetta teoksessa tutkielmassa "'Wie wenn am Feiertage'..." (Kuten juhlapäivänä; EHP 68–69) samannimisestä Hölderlinin elegiasta (suomentanut Johan L. Pii 2012):

*Samoin seisovat suotuisan sään alla
Nuo, joita yksin ei kukaan mestari kasvata, vaan ne
Kasvattaa keveästi kietoen kaikkialla olevainen
Mahtava tuo, jumalallisen kaunis luonto.
Jos se siis näyttää nukkuvan vuosien kaudet
Taivaalla, kasveissa, tai keskellä kansojen joukon,
Silloin käy suru ylle runoilijan kasvon;
Vaikka ovat näöltään yksinäiset, he aavistavat.
Aavistuksissahan lepää myös luonto itse.*

Alkukielinen versio:

*So stehn sie unter günstiger Witterung
Sie die kein Meister allein, die wunderbar Allgegenwärtig erziehet in leichtem Umfangen
Die mächtige, die göttlichschöne Natur.
Drum wenn zu schlafen sie scheint zu Zeiten des Jahrs Am Himmel oder unter den Pflanzen oder
den Völkern, So trauert der Dichter Angesicht auch,
Sie scheinen allein zu seyn, doch ahnen sie immer. Denn ahnend ruhet sie selbst auch.*

mitä 'on' (oleminen) itsessään merkitsee, metafysiikka voi muuttaa ymmärrystämme kaikesta.” (Emt.)

Esimerkiksi kreikkalaisessa filosofiassa oleminen tai olevuus määrittyi muuttumattomien, täydellisten kaikkein ”olevimpien” olevien kautta, eli platonilaisessa metafysiikassa esimerkiksi ideoina, jotka ilmentyivät epätäydellisissä olioissa tai niiden olemuksissa (Braver 2011). Nämä täydelliset ideat tai esimerkiksi Aristoteleen alkusyy tai päämäärä käsitteellisenä identiteettinä samaistuvat muotoihin, joista vasta aine määrittyi. Kaikki olevat, kaikki oliot voitiin ilmaista pohjimmiltaan muoto–aine-konstituutiona, ja niinpä olevuus määrittyi käsitteellisen merkityksen ja muoto–aine-käsiteparin kautta. Modernina aikana taas olemismieli kiinnittyy subjektiivisuuteen, ja tämä ajattelu radikalisoituu Heideggerille erityisesti Nietzschen filosofiassa. Oleva käsitetään kokonaisuudessaan objektien todellisuutena, joka on erityisesti kehittyneen teknologian myötä subjektien käytettävissä, hallittavissa ja hyödynnettävissä oman subjektiivisuutemme vahvistamiseksi (emt.). Oleva siis määrittyy objektina subjektille. Subjektimetafysiikka kiinnittyy länsimaisen filosofian hallitsevana todellisuuden käsitystapana, kun tietoisuuteen, mieleen, henkeen ja järkeen samaistuva *subjekti* ottaa ensisijaisen, korkeimman tai viimekätisen substanssin paikan metafysisessä teoriassa tai traditiossa. Kaikki muut substanssit ja oliot ovat alisteisia subjektiivisuudelle ja kaikki todellisuuden ilmiöt käsitetään subjektiivisuuden puitteissa – myös taide.

Luentosarjassa ”Der Wille zur Macht als Kunst” (Valtaantahto taiteena) Heidegger kuvaa taideteoksen ymmärtämistä tunteiden ja aistimusten kohteena ja jopa välineenä. Modernina aikana taide ja taideteokset eivät ainoastaan tule tulkituiksi sikäli kuin ne representoivat subjektille eli taideteoksen kokijan tietoisuudelle aistimusten ja tunteiden sisältönä, vaan taideteokset yhä useammin ymmärretään sikäli kun ne aiheuttavat ja herättävät voimakkaita tuntemuksia tai saavat aikaan aistireaktioita.³¹

³¹ Heidegger kuvailee (N1 86) Richard Wagnerin 1800-luvun lopulla suunnittelemaa absoluuttista, kollektiivista taide-elämystä, jossa yhdistyvät kaikki suuren taiteen lajit. Tämä tapahtuma kietoutuu konsertin ympärille, ja siinä liittoutuvat kirjallisuus tai runoustaide oopperan muodossa, sävellystyö eli musiikki, arkkitehtuuri konserttisalin kautta, maalaustaide, veistokset, teatteri ja niin edelleen. Koko tämä kokonaisuus saa musiikin johdolla aikaan puhtaan ja voimakkaan tunnetilan sen koki-jassa.

Samalla taiteen merkitys ja olemus palautuu aistimusten ja tunteiden moninaisuudessa syntyneeseen kokemukseen. Taide esteettisesti kohdattuna on äärimmilleen vietyä viime kädessä tietoisuudelle – ennen muuta aistimuksille ja tuntemiselle tietoisuuden muotoina – alistettu objekti, jonka merkitys ja arvo määräytyy sen mukaan, miten voimakkaita elämyksen kokemuksia se aiheuttaa sen kokevalle subjektille. Taiteilijan näkökulmasta taiteen arvo taas määräytyy sen mukaan, kuinka hyvin se ilmaisee taiteilijan sisintä. Näin estetiikka valjastaa taideteokset subjektin oman sisäisen maailman ja sisäänpäin kääntyneen egon rikastamiseen ja vahvistamiseen, oli kyse taiteen suhteen sitten taiteilijasta taikka taiteen kokijasta. Tämä ”valjastamisen” prosessi etenee Heideggerin mukaan (N1 89) jopa niin pitkälle, että kykenemättömyydessään aidon metafysisen tiedon paljastamiseen, uusintamiseen ja mietiskelyyn (sikäli kun estetiikka suhteessa taiteeseen on jähmettynyt kreikkalaisen ontologian raunioille uusiutumattomaksi opinkappaleeksi) estetiikka tarkentuu paitsi taiteen tutkimisen tapana myös koko inhimillisen kokemuksen tunnemaailman käsittävänä tieteen lajina. Estetiikasta tulee psykologiaa, joka kehittyy luonnontieteiden osoittamaan suuntaan. Tunnetilat ymmärretään nyt tosiasioina eli faktoina, jotka voidaan altistaa kokeille, havainnoinnille ja mittaamiselle (N1 89).³²

Äärimmilleen vietyä estetiikka menettää alkuperäisen tarkoituksensa taiteen tulkitsijana ja syntyy uudelleen elämysten, tunnekuohujen ja ekstaattisten aistivirtojen sanansaattajana ja tulkitsijana. Nietzscheäisessä estetiikassa taidetta tulkitaan sen ”aikaansaamien” tunteusten ja aistiärsykkeiden – esimerkiksi neurologisten tilojen – näkökulmasta, myös vahvistaa samalla ideaa siitä, että taide *todellakin* määräytyy sikäli kuin se on aistittava ja tunnettava kohde, elämyksiä aikaansaava väline subjektiivisen tietoisuuden ja ruumiin fyysisten tilojen muutoksille. Esimerkiksi juuri Nietzscheelle taide näyttäytyi ”elämän voimakaimpana kiihokkeena” ja siten jopa arvokkaampana kuin totuus, joka asettui metafysi-

³² Tällä tavoin juuri Heideggerin mukaan estetiikassa sen äärimmilleen viedyssä muodossa toteutuu ilmiö, jota Heidegger kutsuu subjektin objektivoinniksi: ensin subjektiivisuuteen perustuva ajattelutapa käsitteellisesti erottaa toisistaan subjektin ja objektin, ja tähän erotukseen liittyvän tietoisuuden ja ei-tietoisien olemuksellisen erottamisen myötä syntyy subjektiivinen tietoisuus, jolle koko muu todellisuus on eteen asetettuna objektien todellisuutena, valmiina mitattavaksi, havaittavaksi, manipuloitavaksi, jäsennettäväksi, tarkasteltavaksi, käsitettäväksi. Kuitenkin asettaessaan esimerkiksi juuri oman tietoisuutensa tunnetilat ja aistimukset tuon saman itsetietoisien tietoisuuden kohteiksi, tulee subjekti palanneeksi oman tietoisuutensa alkulähteelle: subjekti objektivoi itsensä. Tietoisuuden alkuperäinen ja ensisijainen objekti eli tietoisuus itse asetetaan tietoisuuden vääjäämättömän ja itseään ikuisesti tahtovan prosessin armoille, loputtoman subjektiivista tietoisuutta vahvistamaan ja ylläpitämään pyrkivän ikiliikkujan koneistoon.

sessä perinteessä aistisen, ruumiillisen ja materiaalisen todellisuuden yläpuolelle (Luoto 2002, 147).³³

Esitelmässään ”Maailmankuvan aika” (”Die Zeit des Weltbildes”, 1938) Heidegger tarjoaa ytimekkään muotoilun siitä, mitä tarkoittaa lähestyä taidetta estetiikan näkökulmasta: kun taide pakotetaan estetiikan horisonttiin, se tarkoittaa sitä että ”taideteos muuttuu elämyksen kohteeksi, ja vastaavasti taidetta pidetään ihmiselämän ilmaisuna” (KM 10). Esteettinen kokemus on Heideggerille enemmän ”elämys” (saks. *Erlebnis*) – intensiivinen aistivaikutelma, joka aktiivisesti hankitaan – kuin kokemus (saks. *Erfahrung*) (TA 83). Eroa voidaan havainnollistaa esimerkiksi siten, että ”kokemus” tulee Heideggerille ymmärretyksi tapahtuman läsnäolevuuden kautta ollen jotakin, jolle altistutaan, kun taas ”elämys” on päämäärätietoisesti hankittu tunne. Siinä missä kokemuksen voidaan ajatella olevan kokonaisvaltainen ajatteluumme ja olemistapaamme muuttava tapahtuma, on elämys yksittäinen ja erityinen aktiviteetti, joka ymmärretään juuri sen tietoisuudellemme ja ruumiillemme aiheuttamien tunnetilojen tai aistimusten, erityisen suorastaan päihdyttävän, nykykielessä käsitetyin ekstaattisen huumaantumisen tai haltioitumisen kautta (Luoto 2002, 149–150).³⁴

Kun taideteoksista modernin subjektivismiin aikana tulee objekteja, joista subjektit voivat löytää tai hankkia itselleen erityisen merkityksellisiä elämyksiä, tulevat taideteokset itsessään ymmärretyksi taiteilijoiden tapoina ilmaista omia subjektiivisia elämäkokemuksiaan, joista taas taideteoksen kokija voi ammentaa itselleen täysin subjektiivisesti tulkittuja merkityksiä. Taiteen merkitys palautuu tällöin a) taiteilijan itseilmaisuvoimaan sekä b) taideteoksen kokijan kykyyn tehdä taideteos merkitykselliseksi tämän oman elämän kontekstissa. Kun subjekti sisäistää ja hyväksyy esteettisen näkökulman taiteeseen, ilmaisevat ja vahvistavat taideteokset tällöin ihmisyyksilön kokemuksia elämästä: useimmille meistä voi

³³ Tällaisessa subjektiivisesti määräytyvässä taiteen tulkinnessa esimerkiksi taideteokset tunnustetaan sen perusteella, kuinka hyvin ne onnistuvat aiheuttamaan aisteissamme reaktioita ja kuinka voimakkaita tunnetiloja ne meissä herättävät. Heidegger esittää, kuinka Nietzschen mietiskelyt taiteesta muodostuvat ”taiteen fysiologiaksi” (N1 91). Heidegger viittaa *Nietzsche*-luennoissaan Nietzschen teokseen *Nietzsche contra Wagner* (1888), jossa tämä lausuu: ”Tietenkään estetiikka ei ole mitään muuta kuin sovellettua fysiologiaa” (Nietzsche 1911, 59; N1 91, vapaa suomennokseni). Heidegger jatkaa omaa tulkintaansa tästä ajatuksesta: estetiikka (taiteen ymmärtämisen tapana) ei ole tässä ”huipentumassa” enää edes ”psykologiaa” – kuten se Heideggerin mukaan useimmiten 1800-luvulla on – vaan tutkimusta ruumiillisiin tiloihin ja prosesseihin ja nuo tilat tai prosessit synnyttäviin syihin – tietenkin luonnontieteen keinoin (N1 91).

³⁴ Kuten Nietzschenkin sekä taiteen tekemisen että kokemisen käsittää.

olla vaikeaa edes yrittää ymmärtää taidetta millään muulla tavalla. Subjektivistisesti latautuneen esteettisen näkökulman kannalta taideteos saa näin viime kädessä arvonsa ja merkityksensä ihmissubjektin jopa mahdollisesti mielivaltaisen tulkintaprosessin tuloksena. Subjektin elämyksellinen kokemus teoksesta määrittelee sen, mitä taideteos on (tai onko kulloinkin annettu esteettisen arvioinnin kohde ylipäänsä taideteos vai jotain muuta). Samalla taideteos saa merkityksen vain yhtenä välineenä subjektiivisen projektin vahvistamisessa, esimerkiksi itsetuntemuksen, aistimaailman rikastuttamisen tai tunne-elämän säätelyn (vaikkapa taideterapian yhteydessä) muodossa.

Heideggerin mukaan subjektivismi ja sen myötä myös esteettinen tapa käsittää taide ovat tulleet valmiiksi ja loppuunsa länsimaisen metafysiikan tavoitettua horisonttinsa rajat Hegelin ja Nietzschen filosofiassa, aivan kuin kreikkalainen ontologiakin saavutti rajansa Aristoteleen metafysiikassa. Estetiikan suhteen Heidegger päätyy ankaraan tuomioon:

Melkein siitä lähtien kun taidetta ja taiteilijoita alettiin tarkastella erityisesti, tätä tarkastelua on kutsuttu esteettiseksi. Estetiikka pitää taideteosta tiettyä kohteena, nimenomaan laajassa mielessä ymmärrettynä aistimisen, *aisthēsis*, kohteena. Tätä aistimista kutsutaan nykyään elämykselliseksi kokemiseksi [*das Erleben*]. Tavan, jolla ihminen kokee taiteen, on määrä antaa tietoa taiteen olemuksesta. Elämys on määräävä lähde sekä taidenautinnolle että myös taiteen luomiselle. Kaikki on elämystä. Kenties elämys on kuitenkin se elementti, jossa taide kuolee. Kuoleminen käy niin hitaasti, että se kestää muutamia vuosisatoja. (TA 83.)

Heidegger ei kuitenkaan tarkoita, että taide olisi peruuttamattomasti kohdannut loppunsa. Näin tulee tapahtumaan ainoastaan mikäli esteettisestä kokemuksesta tulee taiteen ainut jäsenyystapa, jolloin voidaan ajatella, että taide *sinänsä* katoaa. Taiteen merkityksellisyyden kannalta kaikki riippuu siitä, kykeneekö moderni länsimainen kulttuuri irrottautumaan aikaamme hallitsevasta subjektivistisesti määräytyvästä ajattelu- ja kokemustavasta, jossa myös taidetta lähestytään estetiikan ja esteettisen kokemuksen kautta, sekä siitä, onnistummeko siirtymään ”aidosti” modernin jälkeiseen aikaan, jossa taide tulisi ymmärretyksi toisin.

Heideggerille juuri Nietzschen filosofia edustaa tällaista myös esteettisen taideperinteen ilmentämää absoluuttisen subjektiivisuuden filosofiaa. Jumalan kuolema merkitsee sitä, että nyt itseriittoinen ja suvereeni subjekti voi itse täyttää maailman subjektiivisella merkityksellä – kaikki todellisuuden mielekkyys ja merkityksellisyys määrittyy siis subjektin

oman subjektiivisuuden vahvistamisesta käsin: ”Minä itse ja minun tilani ovat ensimmäinen ja varsinaisesti oleva; tässä tällä tavoin varmassa olevassa ja sen mukaan mitataan kaikki se, mitä sen lisäksi voidaan pitää olevana.” (Luoto 2002, 48.) Subjektiivisuus kulminoituu Heideggerille modernin länsimaisen kulttuurin pyrkimyksenä ”totalisoida” oleva kokonaisuudessaan (Thomson 2011, 75). Tämä johtaa kuitenkin viime kädessä myös subjektin itsensä objektivointiin ja haltuunottoon, kun subjektiivisuudesta tulee todellisuuden merkittävin viitepiste ja arvo, jolloin subjektiivisuus muuttuu itsearvoiseksi absoluuttisen subjektiivisuuden tavoitteluksi ja vahvistamiseksi – saman ikuisiksi paluuksi. Nietzschen ”tahto valtaan” näyttäytyykin Heideggerille lopulta vain subjektiivisuuden oman itsensä tahtomisena, joka lopulta johtaa sekä subjektin että objektin katoamiseen, ja koko todellisuuden resursoitumiseen. (Emt.) Kaikki merkitys ja mielekkyys katoaa, kun ainoaksi näennäismerkitykseksi nousee resursoituneen, itseään tahtovan todellisuuden (tai subjektin) zombimainen aktiivisuus. Jos jo elämme tätä modernia subjektiivisesti määräytynyttä aikakautta, miten voimme taistella tällaista nihilismiä – merkityksettömyyttä – vastaan?

Heideggerin mukaan keino taistella tällaista ontologista nihilismiä vastaan on löytää ”merkitystä”, joka ylittää käsityskykymme, joka ei täysin avaudu – tai jäseny – ajattelullemme. Jos absoluuttinen subjektiivisuus fenomenologisesti tulkittuna perustuu mielekkäästi jäsenyvän todellisuuden totaaliseen haltuunottoon, silloin tällaista ”prosessia” on mahdollista vastustaa sellaisin mielekkyysrakenteen momenteissa, joissa todellisuuden jäsentyminen jää osin ”ratkaisematta”. Juuri taide voi toimia tällaisena momenttina: taideteokset voivat parhaimmillaan toimia jatkuvasti uutta merkitystä, uusia tulkintoja, uutta mielekkyyttä ja ajattelun sisältöä tuottavina lähteinä. Tämä on mahdollista, koska tällaiset teokset eivät voi koskaan tulla *täysin* tyhjentävästi käsitetyiksi, ymmärretyiksi tai tulkituiksi. Tiedämme kokemuksesta, että monet taideteokset tuottavat loputtomasti uusia tulkintoja ja uusia näkökulmia jopa siinä määrin että on liki mahdotonta sanoa, mitä *taide* edes on tai kuinka tunnistaa aidot taideteokset ei-teoksista. (Thomson 2011, 76.)

Mielekkyyden jäsentymisprosessi strukturoituu maana, joka kohoaa maailmana. Kaikki uusi mielekkäästi jäsenyvä todellisuus syntyy varsinaisesti vasta, kun maailma asettuu takaisin maahan – niinpä elämiemme merkityksellisyydskin lopulta perustuu siihen tuntemattomaan, määrittymättömään taustaan, jolle ei voida säätää valmista muotoa, mutta joka itse

vaivihkaa tarjoaa uusia hahmoja, muotoja ja merkityksiä. Tällä tavoin todellisuus ei koskaan voi ehtyä merkityksestä, eikä todellisuuden jäsentymisprosessi tai olemistapahtuma voi koskaan tulla täysin kontrolloiduksi. Itse asiassa *kuolema* näyttäisi Heideggerille edustavan samanlaista täyttä tulkintaa vastustavaa ilmiötä kuin taide. Thomson kirjoittaa (2011, 76), että Heideggerille kuoleman ajattelu avaa meille kauhistuttavan ja kunnioitusta herättävän näkymän siihen, kuinka kaikki tuntemamme todellisuus, meille mielekkäästi jäsentynyt maailma lepää tuntemattoman, hallitsemattoman ja epävarmaksi jäävän ”ulottuvuuden” varassa ”kuin pieni alus joka kelluu syvän ja myrskyisän ’meren’ pinnalla” (emt., oma suomennokseni).

4.7 Yhteenveto

Tämän luvun tarkoituksena oli konkretisoida aluksi *Kengät*-maalauksesta johdettu fenomenologinen manifestaatio eli maan ja maailman kiista historiallisesti määrittävänä tilanteena sekä näiden tilanteiden suhteina, ja toisaalta vielä tarkastella itse taideteoksen olemuksellista merkitystä mielekkyyden jäsentymisprosessissa. Luvun lopuksi nämä kaksi aihiota tulivat yhteen: mielekkyydysprosessissa – maan ja maailman kiistan kiistelyssä – toteutuu aina kulloinkin tietty asento maan ja maailman yhteisinä ääriävinä, joiden pohjalta kohoaa lopulta pystyvirroksena maan ja maailman suhde ja maailma jäsentyy mielekkäänä totena. Historiallisuuden näkökulmasta Heidegger vaikuttaa ajatelleen, että tämä jäsentymisen havaitaan erityisesti ajallisesti määrittävissä (filosofisissa) peruskäsitteissä, jotka edelleen vaikuttavat kaikkeen muuhun kulloisenkin historiallisen tilanteen näkökulmiin – esimerkiksi siten, että esteettinen ajatteluperinne omaksuu tietyt metafysiset periaatteet, ja edelleen arkipäiväinen tapa käsittää aistisuus, kauneus, elämys ja havaintokokemus johtuvat (ainakin osittain) esteettisestä ajattelusta. Modernin länsimaisen aikamme olevuutta ja ajattelua määrittävä peruspiirre on subjektiivinen tietoisuus, joka subjekti metafysiikkana saa alkunsa Descartesista ja Heideggerille huipentuu Nietzschen ajatteluun. Absoluuttinen subjektiivisuus näyttäytyy ainakin varhais-Heideggerille erityisenä inhimillisen olemisen uhkana: radikalisoituessaan se voi johtaa kaiken merkityksen ja mielekkyyden ehtymiseen, nihilismiin.

Kuitenkin juuri taide aina olemuksellisesti uutta mielekkyyttä ja merkitystä synnyttävänä ja toisaalta täyttä tulkintaa pakenevana vastustaa elämän merkityksellisyyden tyhjenemistä. Kun taide asettuu tekeille, silloin maan ja maailman kiista kiistellään uudelleen, ja ääriviivat rajautuvat myös uudella, ainutkertaisella tavalla: syntyy uutta, ennennäkemätöntä jäsenytyneisyyttä todellisuuteen – totuus asettuu tekeille, ja oleva paljastuu ajattelulle jälleen uudessa merkityksessä. Tällaiset ilmiöt siis toisaalta mahdollistavat myös uusien historiallisten maailmojen synnyn – jatkotutkimuksen pohdittavaksi jää, mitkä muut asiat tai ilmiöt voisivat toimia samalla tavoin. Tässä työssä on esimerkkeinä maan ja maailman kiistan erityisesti näyttävinä ilmiöinä mainittu taideteos ja kuolema. Kenties uskonnolliset ja myyttiset kertomukset voisivat toimia samalla tavoin?

Heidegger päätyykin *Taideteoksen alkuperän* viimeisillä sivuilla yhtäkkiä päätelmään: taiteen olemuksena on runous. Tämä tarkoittaa kuitenkin ainoastaan sitä, että taiteen olemus on itse asiassa nimeämistapahtuma, jossa totuus säädetään paikoilleen eli oikeastaan asentoon ja ääriviivoihin (TA 75, 78.) Heidegger viittaa siihen, että runous sanataiteena on kielellistä nimeämistä. Kieli on ensisijaisesti olevan tuomista olevana avoimeen: ilman kieltä mikään ei todella jäsenny olevaksi eikä niin muodoin ei-olevaksikaan. Kun kieli ensimmäistä kertaa nimeää olevan, vasta tällöin nimeäminen strukturoi olevan sanana ja saa sen ilmenemään (TA 76). Nimeämisen myötä oleva vasta tulee ymmärryksen horisonttiin merkityksellisenä, mielekkäänä olevana – siten, että ennen kaikkea kiinteä nimi antaa pysyvyyden ja samuuden tai identiteetin olevalle joksikin jäsenytyneenä olevana. Näin nimeäminen myös mielekkäästi jäsentää historiallisia todellisuuksiamme, ja tässä mielessä todellisuuden jäsentymistä mielekkäänä totena voidaan ajatella suorastaan kauttaaltaan ”runollisena” tapahtumana.

Nimeäminen avaa tilan maan ja maailman väliselle kamppailulle, ja varsinaisessa mielessä vasta se antaa kiistan saumautumisen rajalla toteutua. Totuus, teos ja taide ovat vain sikäli kun ne osallistuvat ja kuuluvat nimeämiseen. ”Nimeäminen nimeää olevan olemisesta olemiseensa. Tällainen sanominen on sen aukeneman luonnostelua, jossa ilmoitetaan minä oleva tulee avoimeen.” (TA 77.) Nimeäminen toteutuu siis tässä mielessä juuri saumautumisessa, sillä juuri sen pohjalta, rajalta käsin ja luonnoksena määrittyy se, miten ja minkälaisena oleva murtautuu esiin maailmana. Nimeämistapahtumassa syntyy historiallinen to-

dellisuus samaan aikaan, kun jokin toinen peittyi ja kiinnittymättömät, todellistumattomat todellisuudet jäävät määrittymättöminä mahdollisuuksina maan uumeniin.

Tällainen luonnosteleva sanominen, nimeäminen, on Heideggerille runoutta (TA 77). Se on ”sanontaa maailmasta ja maasta, niiden kiistan liikkumatilasta ja siten jumalten asuinsijan läheisyydestä ja kaukaisuudesta” (TA 77). Runous sanontana ja nimeämisenä on olevan kätkeytymättömyyden artikulointia, ja kulloinenkin kieli operoi eräänlaisena tapahtumakenttänä, jossa ja jonka ilmaisemana historialliselle kansalle todellistuu ja kohoaa sen maailma, jolloin maa myös säilyy sulkeutuneena. Tietyn maailman säilyminen ja pysyminen edellyttää, että maa säilyy sulkeutuneena, eikä sauma repeä, jolloin uusi maailma valtaisi edellisen tilan. Historiallisen maailman jäsentyessä ja kiinnittyessä paikoilleen määrittyvät myös tämän erityisen todellisuuden olennaiset ja perustavanlaatuiset käsitteet, joiden myötä sen olemisen mieli kiinnittyy, halliten aivan olemuksellisesti koko historiallisen horisontin tapahtumakenttää.

Temppeli kokosi aikanaan ympärilleen merkityksellisen historiallisen maailman (huomiota herättämättömästi keskittämällä ja valaisemalla tuon maailman ihmisten tajua siitä mitä on ja millä on merkitystä) (Thomson 2015), ja Heideggerin mukaan ei-esteettinen kohtaaminen taiteen kanssa saattaisi tehdä saman vielä uudelleen. Kenties Heidegger ajatteli, että Meyerin runon suihkuava ja ylitsevuotava alkulähde voisi kirkastaa ajatuksen uudesta kytköksestä historiallisen ymmärrettävyyden lähteeseen, alkuperään, jonka ”olemassaolo” nimeää. Tämä on jotain, minkä taide voi meille edelleen opettaa. Taide voisi siis toimia tienviittana sille, kuinka voimme siirtyä myöhäismodernin maailman rajalta eteenpäin ”jälkimoderniin” ajattelutapaan – tai kuinka ehkä olemme jo siirtyneetkin. Taide voi näyttää, ettei yksi maailma ja yksi totuus ole ainut ja ehdoton, vaan yhden ajallisesti, hetkellisesti läsnäolevana paljastuneen todellisuuden taustalla on ehtymätön määrä vielä määrittymättömiä muotoja ja hahmoja (jotka van Goghin *Kengät* tai Kleen *Pyhimys* artikuloivat), jotka voivat vielä syntyä ja paljastua täysin uudenlaisiksi maailmoiksi ainutkertaisine totuuksineen.

5. Päätäntö

Olemme viimein saaneet kokonaiskuvan siitä, kuinka Heidegger *Taideteoksen alkuperässä* muodostaa taideteosten fenomenologisella tulkinnalla uuden jäsennyksen mielekkyysrakenteesta. Alun perin tarkastelimme tuota rakennetta muoto–aine-käsiteparina, joka Vincent van Goghin *Kengät*-teoksen avaamasta tarvikkeen olemuksesta kuin varkain sai uuden jäsennyksen maan ja maailman kiistana. Maailma jäsenyi nyt mielekkyytenä, jota tarvike luotettavuudessaan suojaa vasten määrittymättömäksi taustaksi jäävän maan myrskyisiä voimia. Paitsi että tarvike itsessään on suojaava, voi sen suojaavuus kuitenkin mahdollistua vasta luotettavuuden myötä.

Ilman spesifiä taideteosta tarkastelin seuraavaksi taideteoksen omaehtoisuutta. Vaikka antiikin Kreikassa taide samaistettiin käsityöläismäisiin valmistamisen tuotteisiin, joiden rakenne oli muoto–aine-konstituutio, ei modernin aikamme käsitys taideteoksesta vastaa mitä tahansa tarviketta. Klassisessa muoto–aine-tulkinnassa tietty ennalta nähty idea, tarkoitus tai päämäärä ohjaa muotoa siihen tavallisesti samaistuen, ja muoto taas määrittää aineen. Mutta taideteoksen olemukseen sisältyy erityinen omaehtoisuus ja ennaltamäärittämättömyys. Taideteoksessa ei lopullinen idea tai merkitys ole välttämättä ennalta suunniteltu, eikä muoto välttämättä tyhjentävästi määrää ainetta – vaan voi olla, että aine vasta määrittää muodon.

Taideteoksen mielekkyyden rakentumista ei siis voida *mielekkäästi* selittää perinteisellä muoto–aine-tulkinnalla. Teoksessa jotakin uutta ja ainutkertaista ensimmäistä kertaa paljastuu, teos siis aina avaa itsessään (uuden) maailman ja siinä toteutuu omaehtoinen mielekkyys – ja toisaalta suhde jäsentymättä jäävään ei-mihinkään. Vaikuttaakin siltä, että aine ja muoto – maa ja maailma – toimivat tällaisessa mielekkyyden jäsentymisessä yhteispelissä, jossa näennäiset vastavoimat ikään kuin hermeneuttisena prosessina muodostavat toisiinsa. Maa ja maailma tulevat tässä dynaamisessa tapahtumassa niiden yhteisiin ääriviivoihin, jonka pohjalta (pohjapiirroksesta) määrittyy maan ja maailman varsinainen suhde tai rakenne pystypiirroksena.

Heideggerin temppeli-esimerkin myötä tämä mielekkyys lopulta konkretisoituu historiallisena tilanteena, jossa maan ja maailman kiistan kiistely manifestoituu historiallisen kansan kohtalona, sen elämänpiirin mielekkäänä merkityshorisonttina. Samalla myös määrittyy tietty tuntemattomaksi jäävän määrittämättömyyden, kätkeytyneisyyden, outouden ja jäsentymättömyyden raja, jonka pohjalta on toisaalta mahdollista syntyä uutta merkitystä todellisuuteen – pelkästään jo siinä mielessä että tiedostamme, etteivät maailmamme voi koskaan tyhjentyä merkityksestä ja uusista muodoista, sillä elämme ”äärettömän tuntemattoman äärellä”.

Olemishistoriallinen, fenomenologinen mielekkyysrakenteen ilmaisu havaitaan myös aivan konkreettisesti mielekkyyden rappeumana historiallisten maailmojen välisessä strukturoitumisessa. Tämä ”rappeuman historia” artikuloituu Heideggerille Meyerin ”Roomalainen kaivo” -runon myötä. On selvää, etteivät esimerkiksi keskiaikaiset uskonnolliset ja mystiset kirjoitukset avaudu meille modernina aikanamme samassa merkityksessä kuin ennen. Meillä ei aivan konkreettisesti mielessä ole enää jäljellä ja osoitettavissa sitä merkitysrakennetta tai viitepisteiden kontekstia, josta tietty arvo, merkitys, sanoma tai ilmaisu on aiemmin mielekkäästi jäsentynyt. Jotain kuitenkin jo kokonaisuudessaan menetetyistä mielekkäästi jäsentyneestä todellisuudesta ylitsevuotaa tai valuu aina edelleen seuraavaan historialliseen maailmaan.

Kenties tämä historiallisen ylitsevuotamisen tai rappeuman tapahtuma voidaan tulkita maan ja maailman kiistassa eräänlaisena maailman ”tahdon” osoituksena: maa vetää maailmaa puoleensa, jotta toisaalta uusi maailma ja mielekkyys voisi syntyä – silti maailma ei suostu jäännöksettä luopumaan asemastaan jäsentyneenä todellisuutena, eikä maa vastavasti suostu muotoutumaan tyhjentävästi maailman ”ehdottamalla” tavalla. Niinpä lopulta kiistan kiistely asettuu ääriviivoina, luonnoksena, jossa maa ja maailma tekevät hetkellisen ”sovinnon”, eräänlaisen kompromissin. Kompromissiin sisältyy kuitenkin kenties ajatus siitä, että osapuolten jännite tietyllä tapaa säilyy aina, sillä kumpikaan ei tyhjentävästi saa haluamaansa. Niinpä lopulta maan ja maailman ”sovinto” taas ratkeaa kiistaan, jossa ääriviivat ”sovitellaan” (aina) uudelleen. Konkreettisesti tuo maailman tahdonosoitus näyttäytyy meille historiallisena ylitsevuotamisena, jossa jotakin historiallista mielekkyyttä tai mielekkyyteen *viittaavaa* säilyy seuraaville sukupolville.

Olemisen mielen jäsentymisprosessi konkretisoituu lopulta tämän työn puitteissa oman historiallisen tilanteemme tiiviinä analyysinä sekä pohdintana siitä, mikä omassa ajassamme voi toimia uutta mielekkyyttä tuottavana asiana. Analyysi kärjistyy kauhukuvaan, jossa koko todellisuus kokonaisuudessaan määrittyy absoluuttisen subjektiivisuuden ilmentäjänä ja sitä palvelevana itsessään merkityksettömänä resurssina. Vaikka tulkintani mukaan *Taideteoksen alkuperä* ei lähtökohtaisesti ole erityisesti taiteen olemusta tarkasteleva tutkimus – kuten ei tämä työkään – niin siltikin kuin sivutuotteena sen sivuilta huomiota herättämättömällä tavalla paljastuu jotakin taiteen olemuksesta ja erityisesti taiteen mahdollisuudesta toimia vastarintana tällaiselle edellä kuvatulle nihilismille.

Tämän työn lopputuloksena tiivistän nyt tulkintani Heideggerin taidekäsitteestä. 1) Taide tuo tavalla tai toisella esiin maan ja maailman kiistan kiistelyn. 2) Taide ei koskaan tyhjene merkityksestä, vaan taideteos samanaikaisesti vastustaa tiettyä määritelmää ja tarjoaa useita erilaisia merkityksiä ja määritelmiä (tämä voidaan johtaa kenties myös edellisestä kohdasta). 3) Taide tuottaa aina uutta merkitystä todellisuuteen; sillä on maailman pystyttävä luonne ja taiteessa totuus asettuu tekeille. Jo taiteen syntyprosessi toimii edellytyksenä tälle, sillä taideteos ei ole vain ennalta nähdyn idean muotoilemaa ainetta, vaan teoksen varsinainen hahmo, merkitys ja rakenne määrittyy vasta aineen ja muodon – maan ja maailman – dynaamisessa yhteispelissä.

Tämän yhteispelin ja varsinaisen mielekkyyden aktualisoitumisen jäsentäminen on ollut tämän työn vaikein tehtävä. Maa ja maailma eivät Heideggerin jäsentämässä mielekkyyden todellistumisprosessissa ole varsinaisesti kaksi erillistä fenomenologisen manifestaation ”piirrettä”, vaikka ne käsitteellisesti erillisinä ja itsenäisinä näin jäsennetäänkin, vaan kuten useaan otteeseen on tämänkin työn varrella todettu, *maa kohoaa maailmana*. Lisäksi Heideggerin *Riss*-tematiikan käsitteellinen ilmaisu on asettanut omat haasteensa projektilleni. Maan ja maailman kiista ei mielestäni ole kokonaisena ajatusmallina ymmärrettävissä ilman tätä tematiikkaa, sillä juuri ”ääriviivoihin” liittyvä merkityshorisontti vasta mahdollistaa sen hahmottamisen, kuinka mielekkyyttä ylipäänsä voi maan ja maailman kiistelystä koskaan muodostua. Uskon kuitenkin onnistuneeni varsin hyvin asettamassani tehtävässä.

Työni lähestyessä loppuaan haluan vielä kertaalleen tiivistää käsitykseni maan ja maailman kiistasta ja kiistelevien tulemisesta yhteen niiden yhteisille ääriviivoille. Maa ja maailma eivät varsinaisessa mielessä ole kaksi aivan erillistä tapahtumaa, jotka vastakkaisina vuoroin vastustaisivat ja vetäisivät puoleensa toisiaan. Heidegger toteaa useaan otteeseen joko suorasti tai epäsuorasti, että maailma kohoaa *maasta*, sen perustalta ja siitä käsin, ja että maailma, oliot ja olevaiset kuuluvat maahan. Maailma, esiintuova voi avautua *vain* sikäli kuin se uskoo itsensä sulkeutuvan eli maan huomaan (TA 66). Toisaalta maa myös kohoaa *maailmana*. Maa ja maailma kuuluvat yhteen jo ilman repeämän, rajan, ääriviivojen tai luonnoksen käsitettä. Ne eivät voi ajautua toisistaan erilleen, sillä maailma on maan kohoava muoto. Ilman ääriviivojen käsitettä vajaaksi jää vain tieto siitä, miten mielekkyyttä koskaan syntyy aina kiistelevien voimien ”kamppailussa”.

Mielestäni maa ja maailma on ymmärrettävä juuri näin: maa ja maailma ovat samaa ”ainesta”, ja maailma syntyy, kehkeytyy tai nousee eli kohoaa esiin tuon aineksen oman itsensä vastustuksessa. Se on kuin omaan painovoimaansa romahtava tähti, itseään vastustava voima, jonka kamppailussa muotoutuu jotakin uutta. Voimme ajatella esimerkiksi tektonista liikettä, jossa mannerlaatat liikkuvat aiheuttaen maanpinnalla olevia muodostelmia kuten vuoristoja. Mannerlaatat itsessään tarjoavat luonnosmaisien pohjapiirrustuksen muodon ja aineen taistelulle, joka pystyipiirroksena strukturoituu ja lopulta näyttäytyy maasta esiin kohoavana *vuorimuodostelmana*. Maaperän syvässä liikkeessä maanpinnan muodot vuoroin painuvat alas, kohoavat, laskeutuvat, nousevat, litistyvät ja laajenevat pysähtymättömänä – joskin yleensä varsin hitaasti havaittavana – liikkeenä. Samaan tapaan voisimme ehkä ajatella maan liikkeessä kohoavan ja painuvan maailman erinäiset muodot ja sen, kuinka historialliset todellisuutemmekin muuttuvat epätäydellisenä rappeuman ja nousun jatkumona.

Maan ja maailman samanaikaisen erillisyyden (kiistelyn) ja ykseyden (yhteenkuulumisen) hahmottamisessa on mielestäni hyödyllistä ajatella myös mitä tahansa geometrasta muotoa, yksinkertaisimmillaan ympyrää, joka piirtyy tietynä hahmona nimenomaan ääriviivoissaan. Ympyrän rajoissa samanaikaisesti sekä avautuu tietty muoto – maailma – että toisaalta rajautumisessa muoto sulkeutuu (maana). Vasta ääriviivoissa, rajautumisen tapahtumassa, maa ja maailma jäsentyvät samanaikaisesti sulkeutuvana mutta myös avautuvana koko-

naisuutena. Ympyrä voidaan ajatella myös manifestaationa, joka muodostuu sen sisäosasta ja ulkopuolelle jäävästä määrittymättömästä tilasta. Tällöin ympyrän ääriviivat sulkevat sisäänsä tiettyyn muotoon määritetyn maailman, ja ulkopuolelle piirtyvä raja taas jättää määrittymättömän ei-minkään.

Riss-termin samoin kuin maan ja maailman kamppailun tulkinta ja jäsentäminen jäänee kuitenkin edelleen tarkennusta vaativaksi jatkotutkimuksen aiheeksi. Toinen jatkotutkimuksen mahdollisuus itää mielestäni erityisesti estetiikan, subjektivismin ja subjektimetafyysiikan toisiinsa kytkeytyvässä tematiikassa. Kiinnostavaa olisi lähestyä taidetta ja estetiikkaa erityisesti luovuuden ja itseilmaisun näkökulmista: Nietzschen estetiikan kriittisessä arvioinnissa Heidegger käsittää estetiikan subjektivistisena ja modernin subjektivistisen kulttuurin ilmiönä, ja uskon että luovuuden käsitteen, itseilmaisun ja elämyksellisyyden tarkempi analyysi juuri Heideggerin asettamassa kriittisessä viitekehyksessä olisi hedelmällinen lähtökohta myös ajankohtaiselle, filosofiselle kulttuurintutkimukselle. Nietzschen esteettisessä taidekäsityksessä taiteen merkityksellisyys palautuu subjektiiviseen kokemukseen ja intensiiviseen aistielämykseen. Taide on stimulantti, valtaantahdon konfiguraatio. Valtaantahto taas määrittyy absoluuttisena subjektiivisuutena, joka tahtoo ikuisesti omaa subjektiivisuuttaan. Tätä tematiikkaa haluaisin syvällisemmin pohtia juuri nykyaikaisen elämyksellisyyden mutta myös neurologiaan redusoidun aistikokemuksen perspektiivistä. Millä tavalla esteettinen tapa ymmärtää ja kokea paitsi estetiikan määrittämä ”taide” myös muut aistimellisuuteen liittyvät kohteet – kuten luonnonkauneus – ja kokemukset ylipäättään – esimerkiksi tunteet – vahvistavat subjektivistista maailmankuvaa ja toisaalta toteuttavat sitä myöhäismodernissa maailmassa?

Moderni estetiikka esiolettaa ulkoisen objektin kohtaavan subjektin perspektiivin, ja rajaamalla näin taiteen merkityksen tällaiseen perin suppeaan kokemisen ja ilmenemiseen muotoon jää paitsi tavasta, jolla taide huomaamattomasti toimii meille mielekkäästi jäsentävän todellisuuden taustalla muokaten ja tarkentaen ymmärrystämme siitä mitä on ja millä on merkitystä. Heidegger uskoo, että taide parhaimmillaan luo perustan historialle mahdollistamalla totuuden esiintulemisen. Taideteokset toimivat historiallisten maailmojemme taustana ruumiillistaen ja vahvistaen historiallisen kansan implisiittistä ymmärrystä ja kokemusta mielekkäästi organisoituvasta olevasta, siitä mitä oleva on ja mitä olevat ovat,

mikä todella merkitsee elämässä ja minkälaiset elämät ovat elämisen arvoisia, mitkä teot ja asiat ovat hyviä ja yleviä, mitkä mielekkäitä ja mitkä yhteisön perinteet ja tavat ovat säilyttämisen ja suojelemisen arvoisia. Esimerkiksi antiikin kreikkalaisessa maailmassa jyrkänä ja horjumattomana kohoavaa temppeliä ajatellessamme on helppo ymmärtää tämä tapa, jolla totuus asettuu teoksessa (temppelissä) tekeille pystyttäen siinä koko maailman.

Sen sijaan että taiteen tulisi subjektivistisen estetiikan näkökulmaa mukaillen toimia subjektin oman sisäisen maailman ja kokemusten heijastajana, tulkitsijana ja vahvistajana, Heideggerille taideteos (kuten aiemmin mainittu temppeli tai vaikkapa Hölderlinin runous) voi toimia lukuisin tavoin myös historiallisen rajautumisen ylittävänä välineenä. Taide voi tehdä meidät tietoisiksi omasta historiallisesta tilanteestamme, mutta auttaa meitä katsomaan myös menneisyyteen. Näin syntyy mahdollisuus myös ylittää subjektivistisesti määrittyneet, temporaalisen olemisen näköpiiri. Taideteos voi toimia merkkitulena, joka kokoaa yhteen sen mikä meidän historiallisessa todellisuudessamme on meille merkityksellistä ja mitä fundamentaalilla tasolla pidämme maailmamme totuutena. Taide toimii näin tienviittana, joka paljastaa maailmamme perustan ja lähteen auttaen meitä siirtymään yhdestä ajasta ja tavasta ymmärtää todellisuus toiseen – tässä tapauksessa subjektivismiin ja esteettisen jälkeiseen maailmaan, jota kaiketi voisi kutsua myös jälkimoderniksi.

Teos voi saada maailman pystyttävän aseman, kun siinä lukkiutuu ja asettuu paikoilleen ja maailman erityinen kiista olemisen ääri rajoissa. Fundamentaalisesta kokemuksemme todellisuudesta muuttuu näin ajan myötä. Missä määrin olemme samoja ja samanlaisia ihmisiä tänä päivänä kuin ihminen oli olemukseltaan ja olemisessaan antiikin Kreikassa tai keskiajalla? Perustava kokemuksemme todellisuudesta ja siten totuus on ajallisesti määritettyä eli historiallista ja siten aina myös kontekstuaalista. Taideteokset toimivat ontologisina viitekehyksinä, jotka palvelevat yhteisöjään, kulttuureitaan ja aikaansa. Ne voivat eri tavoin manifestoida, artikuloida ja jopa muotoilla uudelleen niitä ympäröivien ja niihin sitoutuneiden kulttuuristen maailmojen historiallista ontologiaa eli sitä, mikä kussakin historiallisessa maailmassa fundamentaalilla tasolla koetaan totuutena ja nähdään totena tai olevana, ja mitkä asiat mielletään merkityksellisiksi ja mielekkäiksi. Taide voi siis osoittaa sen, mitä on ja millä on merkitystä, ja siten taideteokset toimivat erityisen merkittävänä puitteina tarkastellessamme sitä, miten todellisuus mielekkäästi jäsentyy todeksi, kuinka

maan ja maailman kiista kiistellään – miten aine ja muoto strukturoituvat fenomenologisesti manifestaationa, josta vasta oleva määrittyy erityisenä historiallisena tilanteena:

”Aina kun taide tapahtuu eli kun on alku, historia saa sysäyksen ja silloin se vasta alkaa tai alkaa uudelleen. [...] Historia on tietyn kansan tempautumista sille määrättyyn tehtävään, siirtymistä perimäänsä.” (TA 80.)

Lähdeluettelo

Primäärilähteet

Heidegger, Martin. 2000. ”As When On a Holiday...” Teoksessa *Elucidations of Hölderlin's Poetry*. Saksasta englantiin kääntänyt Keith Hoeller. New York: Prometheus.

Heidegger, Martin. 2000. *Introduction to Metaphysics*. Kääntänyt Gregory Fried ja Richard Polt. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.

Heidegger, Martin. 2010. *Johdatus metafysiikkaan*. Suomentanut Jussi Backman. Tampere: Tutkijaliitto.

Heidegger, Martin. 2000. *Kirje Humanismista ja Maailmankuvan Aika*. Suomentanut Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto.

Heidegger, Martin. 1991. *Nietzsche, 1: The Will to Power as Art*. 2. painos. Saksasta englantiin kääntänyt David Farrell Krell. New York: HarperOne.

Heidegger, Martin & del Rosario Acosta López, María & Keiling, Tobias & Alexander Moore, Ian & Aleksandrovna Tsutserova, Yuliya. 2017. ”Notizen zu Klee / Notes on Klee in advance.” *Philosophy Today*. Vol. 61, No. 1 (Talvi 2017): 7–17, muistiinpanot 1 & 29.

Heidegger, Martin. 2000. *Oleminen ja aika*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.

Heidegger, Martin. 1995. *Taideteoksen alkuperä*. Suomentanut Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Heidegger, Martin. 2007. *Tekniikka ja käänne*. Suomentanut Vesa Jaaksi. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Heidegger, Martin. 1971. ”The Origin of the Work of Art.” Teoksessa *Poetry, Language, Thought*. Kääntänyt Albert Hofstadter. New York: Harper & Row.

Sekundäärilähteet

Aristoteles. 2012. *Metafysiikka (Teokset VI)*. Suomentanut Simo Knuuttila. Helsinki: Gaudeamus.

Backman, Jussi. 2005. *Omaisuus ja elämä: Heidegger ja Aristoteles kreikkalaisen ontologian rajalla*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

Backman, Jussi. 2009. *Complicated Presence: The Unity of Being in Parmenides and Heidegger*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Berti, Luca. 2018. *Ihminen ja luonto*. Luca Bertin valokuvia 2000-luvun suomalaisesta maaseudusta. Helsinki: Suomen kansallismuseo 8.6. – 2.9.2018.

Berti, Luca ja Lundberg, Jon Eirik. 2018. *Ihminen ja luonto. Valokuvia Suomen maaseudulta*. Helsinki: Parvs.

Braver, Lee. 2011. ”Heidegger, Art, and Postmodernity.” Arvio teoksesta *Heidegger, Art, and Postmodernity*, tekijä Iain D. Thomson. *Notre Dame Philosophical Reviews: An Electronic Journal*, 8.7.2011. <https://ndpr.nd.edu/news/heidegger-art-and-postmodernity/>

Dürer, Albrecht. 1969. ”Die Lehre von menschlicher Proportion” (1528). Teoksessa *Schriftlicher Nachlass*. Berliini: Dt. Verl. für Kunstwiss.

Friedrich Nietzsche. 1911. *The Case Of Wagner, Nietzsche Contra Wagner, and Selected Aphorisms*. Edinburgh ja Lontoo: T. N. Foulis. <https://archive.org/details/thecaseofwagnern25012gut/page/n1>

Heikkinen, Mikko-Pekka. 2018. ”Pyörällä Suomea kiertänyt italialaiskuvaaja löysi varautuneita ihmisiä ja ikuisti kuihtuvan maaseudun rippeet – ’Ei ole varmaa, millä vuosisadalla ollaan.’” *Helsingin Sanomat*, 13.6.2018. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005717748.html>

Kakkori, Leena. 2001. ”Tahto valtaan – metafysiikka nihilisminä – Martin Heideggerin tulkinta Nietzschen filosofiasta.” *niin & näin* (3/01). <https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn013-08.pdf>

Luoto, Miika. 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Meyer, C.F. 1936. ”Roomalainen kaivo”. Teoksessa *Laulujen virta: saksalaista lyriikkaa seitsemänsadan vuoden varrelta*. Toimittanut ja suomentanut Ari Kivimaa. Porvoo: WSOY.

Niemi-Pynttäri, Risto. 1988. *Luonto-fraasin radikalisoituminen Martin Heideggerin filosofiassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.

Onions, C.T., toim. 1966. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.

Hölderlin, Friedrich. 2012. Kuten juhlapäivänä.” Suomentanut Johan L. Pii. *niin & näin*, (4/12). <http://netn.fi/artikkeli/kuten-juhlapaivana>

Platon. 1979. *Pidot*. Teoksessa: *Teokset III*. Suomentanut Marianna Tyni. Helsinki: Otava.

Platon. 1982. *Timaios*. Teoksessa: *Teokset V*. Suomentanut Marianna Tyni. Helsinki: Otava.

Sheehan, Thomas. 2014. ”Krzysztof Ziarek: Language after Heidegger”. Arvio teoksesta *Language After Heidegger*, tekijä Krzysztof Ziarek. *Notre Dame Philosophical Reviews*, 13.12.2014. <https://ndpr.nd.edu/news/language-after-heidegger>.

Thomson, Iain D. 2011. *Heidegger, Art, and Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Thomson, Iain D. 2015. ”Heidegger’s Aesthetics”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edit. 2015 syksy. Toimittanut Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/heidegger-aesthetics>

Van Gogh Museum. 2019. Vincent van Gogh Foundation: Shoes. (3.1.2019). [https://
www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962?v=1](https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962?v=1)