

Olevan varjosta eettiseen sanomiseen

Emmanuel Levinasin taidefilosofia

Jussi Pentikäinen

Maisterintutkielma

Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma

Estetiikka

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

5/2021

Tiivistelmä

Tiedekunta: Humanistinen tiedekunta

Koulutusohjelma: Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma

Opintosuunta: Estetiikka

Tekijä: Jussi Pentikäinen

Työn nimi: Olevan varjosta eettiseen sanomiseen: Emmanuel Levinasin taidefilosofia

Työn laji: Maisterintutkielma

Kuukausi ja vuosi: 5/2021

Sivumäärä: 84

Avainsanat: Emmanuel Levinas; estetiikka; kirjallisuus; etiikka; fenomenologia.

Ohjaaja tai ohjaajat: Arto Haapala

Säilytyspaikka: E-thesis

Muita tietoja:

Tiivistelmä: Tutkielmassa perehdytään Emmanuel Levinasin (1906–1995) taidefilosofiaan fenomenologisen filosofian kontekstissa. Levinas on tunnettu erityisesti etiikastaan sekä ”toiseuden” ja ”kasvojen” käsitteistään. Tässä tutkielmassa osoitetaan, että Levinasin vähemmälle huomiolle jäänyt taidefilosofia tarjoaa sekin mielekkään tutkimuskohteen, jonka kautta voidaan lähestyä keskeisiä modernin estetiikan ongelmia.

Ennen siirtymistä taidetta käsitteleviin kirjoituksiin, tutkielmassa käydään lävitse Levinasin filosofian keskeisimmät käsitteet ja vaikutteet. Esille nostetaan Levinasin yhteys 1900-luvun alkupuoliskon fenomenologiseen filosofiaan. Keskeisimmät hahmot tässä perinteessä ovat Edmund Husserl (1859–1938) ja Martin Heidegger (1889–1976). Fenomenologisen filosofian lisäksi Levinasin ajattelua tutkitaan modernin taiteen ja etenkin kirjallisuuden näkökulmasta.

Tutkielman lopussa käsitellään Levinasin taidefilosofian yhteyttä moderniin taiteeseen ja estetiikkaan. Esille nostetaan kysymys taiteen eettisestä potentiaalista Levinasin etiikassa, jossa kyseessä on ensimmäinen filosofia.

Sisällys

Sisällys	1
Tutkielmassa hyödynnetyt lyhenteet	2
Johdanto	4
1.1 Etiikan alku ja etiikka alkuna	6
1.2 Levinasin destruktio	10
1.2.1 Levinas ja Husserl	10
1.2.2 Levinas ja Heidegger	13
1.3 Vastuu	16
1.4 Mihin kysymykseen Toinen on vastaus?	18
2 Työ ja kieli	22
2.1 Työ	23
2.2 Kieli	26
2.2.1 Keerygma ja läheisyys: sanottu ja sanominen	28
2.2.2 Eettisen kielen mahdollisuus	31
3 Varhainen taidefilosofia	33
3.1 Taiteen totuus ja rytmi	34
3.2 Varjo ja kuvan fenomenologia	39
3.3 Aika ja kohtalo	43
3.4 Kirjallisuus varhaisessa taidefilosofiassa	49
3.5 Taiteen etiikan mahdottomuus	51
4 Taide ja etiikka: Kohti Toista	53
4.1 Kirjallisuus ja Toinen	54
4.2 Taiteen etiikan mahdollisuus	57
4.3 Kuvataiteiden etiikka	63
5 Levinas ja moderni estetiikka	66
5.1 Levinas oman aikansa kontekstissa	67
5.2 Moderni taide ja olemus	70
5.3 Kirjallisuuden läheisyys	73
5.4 Maa, täyteydet, elementaalinen	77
Lopuksi	80
Lähteet	82

Tutkielmassa hyödynnetyt lyhenteet

Emmanuel Levinasin teokset:

AE	<i>Autrement qu'être: Ou, au-delà de l'essence.</i>
AT	<i>Alterity and Transcendence</i>
BPW	<i>Basic Philosophical Writings.</i>
CPP	<i>Collected Philosophical Papers.</i>
DE	<i>De l'évasion.</i>
DEE	<i>De l'existence à l'existant.</i>
DEH	<i>Discovering Existence with Husserl</i>
LR	<i>The Levinas Reader.</i>
OO	<i>On Obliteration</i>
PN	<i>Proper Names.</i>
TeI	<i>Totalité et infini.</i>
TA	<i>Temps et l'Autre.</i>

Martin Heideggerin teokset:

BW	<i>Basic Writings.</i>
H	<i>Holzwege.</i>
PLT	<i>Poetry Language Thought.</i>
SZ	<i>Sein und Zeit.</i>

Edmund Husserlin teokset:

CM	<i>Cartesianische Meditationen</i>
DIP	<i>Die Idee der Phänomenologie.</i>
Ideen I	<i>Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie</i>

*Krisis Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente
Phänomenologie*

Johdanto

Emmanuel Levinasia (1906–1995) ei tunneta hänen taidefilosofiastaan. Fenomenologiasta ja taiteesta puhuttaessa useammin esiin nousevat Levinasin kollegat ja aikalaiset, kun taas hänen vaikutuksenansa tunnetaan vahvinten etiikan saralla. Levinas onkin kenties tunnetuin mannermaisen etiikan edustaja. Kuten Diane Perpich kirjoittaa, ”toiseudesta” on tullut erityisesti ranskalaisessa filosofiassa äärimmäisen muodikas käsite (Perpich 2008, 17) ja Levinasilla on eittämättä ollut tähän suuri vaikutus. Hänen filosofiastaan ei voida puhua nostamatta esille Toisen ja toiseuden kysymystä¹. Tämän lisäksi Levinasin vaikutus on ollut vahva myös juutalaisen ajattelun ja laajemminkin teologian alalla. Tästä kielii hänen filosofiansa varhainen lämmin vastaanotto katolisissa yliopistoissa².

Vaikka Levinasin puhtaasti taidetta koskevat kirjoitukset koostuvatkin suhteellisen harvalukuisesta joukosta artikkeleita, taiteella ja etenkin kirjallisuudella on ollut suuri vaikutus hänen työhönsä. Säännöstään Levinasin monografiat sisältävät lyhyitä, mutta syvällisiä viittauksia taiteisiin. Erityisesti hänen nuoruudessaan lukemat suuret venäläiset kirjailijat Shakespearen ohella nousevat Levinasin töissä esille yhä uudelleen. Kiinnostuksesta taidetta kohtaan kielii myös se, että tässä tutkielmassa käsiteltävät kirjoitukset kattavat lähestulkoon Levinasin koko filosofisen uran aina 1940-luvulta 80-luvulle saakka.

Kuten tämän tutkielman mittaan tulen osoittamaan, Levinasin taidefilosofiaa on tutkittu usein suhteessa hänen etiikkaansa. Etiikka on hänelle ensimmäisen filosofia, jonka pohjalta kaikki muut filosofian alat, estetiikka mukaan lukien, voidaan johtaa. Toisaalta taidetta käsittelevien kirjoitusten paikoittain poleeminenkin sävy vaikuttaa siihen, miksi Levinasin on tulkittu väittävän taiteen olevan luonteeltaan moraalitonta. Tunnetusti hän kirjoittaa taiteen olevan ”juhlimista ruton aikaan” (*feasting during a plague*) (CPP, 12). Tällaisia väitteitä lukiessa on helppo olla samaa mieltä Françoise Armengaudin kanssa hänen kuvaillessaan Levinasin kirjoitusta ”töykeäksi ja ankaraksi” (*rude et sévère*) (Armengaud 1993, 605).

Ankaruus ja töykeys ei kuitenkaan kuvaa Levinasin taidefilosofiaa kokonaisuudessaan. Tutkielmani mittaan haluan osoittaa, että Levinasin suhde taiteeseen on huomattavasti monipuolisempi ja syvällisempi kuin hänen ajoittaisesta polemiikistaan voitaisiin päätellä. Väitän, että Levinasin filosofia tarjoaa mahdollisuuden analysoida taiteen ja estetiikan

¹ Tässä seuran yleistä englanninkielisen Levinas-tutkimuksen käytäntöä, missä toiseen ihmiseen viittaava termi ”Autrui” kirjoitetaan käännöksessään isolla alkukirjaimella (*Other*). Yleisemmin viittaus toiseuteen (*alterité*) tai toiseen erotettuna toisesta ihmisestä (*autre*) kirjoitetaan pienellä alkukirjaimella (*other*).

² Tarinan mukaan Levinasin teosten ystäviin lukeutui myös nuorena fenomenologiaa opiskellut paavi Johannes Paavali II.

kysymyksiä syvällisellä tasolla ja että hänen ajattelunsa on yhdistettävissä modernin taidefilosofian perinteeseen, jossa korostuvat taiteen materiaalisuus ja itsearvoisuus. Väitteeni tueksi käänny tutkielmassani myös Levinasin vähemmän tunnettujen taidefilosofisten kirjoitusten puoleen. Pyrkimykseni on parhaani mukaan paikata Levinasin taidesuhdetta käsittelevien laajempien tutkimusten puutetta.

Koska Levinasille kaikki filosofia rakentuu etiikalle, esitän tässä myös lyhyesti hänen etiikkansa perusajatukset. Keskityn yhtäältä keskeisiin käsitteisiin, joiden ymmärtäminen on välttämätöntä Levinasin intention ymmärtämiseksi ja toisaalta ”kielen” ja ”työn” kaltaisiin kategorioihin, jotka ovat olennaisia tämän tutkielman kannalta. Levinasin ajattelun perusteita ei voida kuitenkaan käsitellä ilman viittausta hänen suurimpiin vaikuttajiinsa Edmund Husserliin (1859–1938) ja Martin Heideggeriin (1889–1976). Levinasin filosofia toimii vastauksena juuri edellä mainittujen vakiinnuttamalle fenomenologian perinteelle. Ajoittain myös kyseenalaistan Levinasin edeltäjiään kohtaan suuntaaman kritiikin oikeutuksen.

Esiteltyäni Levinasin taidefilosofian perusajatukset osoitan, että hänen ajatuksensa voidaan yhdistää laajemmin modernin taiteen ja estetiikan kehitykseen. Levinas itse osoittaa modernin taiteen vaikutuksen etenkin 1960- ja 70-luvun kirjoituksissaan käsitellessään esimerkiksi Samuel Josef Agnonin (1887–1970) ja Paul Celanin (1920–70) työtä. Maineestaan huolimatta Levinas osoittaa suurta herkkyyttä modernin taiteen ilmiölle ja erityisesti sen aistimellisuutta ja autonomisuutta korostaville momenteille. Tulen tutkielmani mittaam korostamaan, että hänen filosofiaansa voidaan hyödyntää mielekkäällä tavalla myös sellaisten taideteosten analyysissa, joista Levinas ei itse kirjoittanut.

Korostan työssäni aistimellisuuden ja materiaalisuuden merkitystä Levinasin filosofiassa, mitkä jäävät usein ”transsendenssin” ja ”toiseuden” kaltaisten käsitteiden varjoon. Aistimellisuuden ja materiaalisuuden kategoriat ovat kuitenkin keskeisiä Levinasin ajattelussa aina 1940-luvulta alkaen. Juuri näiden kategorioiden myötä hänen filosofiansa voidaan yhdistää etenkin 1900-luvun mannermaisen ajattelun kehitykseen. Levinas osoittaa Heideggerin ja Theodor W. Adornon (1903–1969) tavoin miten taide pyrkii raivaamaan tilaa teoreettisen tietoisuuden toiselle, kutsuttiin tätä sitten maaksi (*Erde*) tai luonnoksi. Kuitenkin vain hän yhdistää tämän taiteen ominaisuuden etiikan kysymykseen, missä piilee hänen filosofiansa toistaiseksi vielä perusteellisesta analyysistä vaille jäänyt arvo.

1 Levinasin etiikka

Jos taide on ristiriidassa etiikan kanssa, jos se on ”juhlamista ruton aikaan”, tulee määritellä tarkkaan mitä ”etiikalla” tässä yhteydessä tarkoitetaan. Levinasin filosofiassa termin merkitys poikkeaa suuresti sen klassisista määritelmistä. Kyse ei ole deontologiasta, hyve-etiikasta tai utilitarismista, vaan ”ensimmäisestä filosofiasta”, siitä filosofian osa-alueesta, joka pohjalta muut ovat johdettavissa. Tästä johtuen etiikan luonnetta on mahdoton käsitellä ilman, että samalla viitataan Levinasin filosofian kokonaisuuteen, jonka mahdollisuuden ehto etiikka on. Seuraavassa käsitelen tätä filosofian kokonaisuutta tutkielmani kannalta olennaisten kysymysten näkökulmasta.

1.1 Etiikan alku ja etiikka alkuna

Aristoteleen perintönä länsimaisessa filosofiassa metafysiikka edustaa filosofian perustavinta tasoa. Ensimmäisenä filosofiana se etsii tietoa ensimmäisistä syistä (*Metafysiikka*, 983a, 24–25). Metafysiikka etsii ensimmäistä olemista, *prote ousia*, ja on siten ensimmäinen tiede, *prote episteme*. Muut filosofian haarat, kuten etiikka, seuraavat vasta tämän jälkeen. Tämän perinteen jatkajaksi voidaan lukea myös yksi Levinasin suurimmista vaikutteista, Martin Heidegger, joka esittää etiikan juurisanan ”ethos” tarkoittavan juuri olemisen (*Sein*) totuuden ajattelua (BW, 258–9). Toisaalla hän kirjoittaa: ”Se, joka todella tietää olevan, tietää myös mitä tahtoo keskellä olevaa” (H, 55)³. Siten ihmisen tahto, se miten hän haluaisi asioiden olevan, määrittyy olemisen pohjalta.

Levinas haluaa omassa filosofiassaan suorittaa analogisesti samanlaisen inversion kuin Marx suhteessa Hegeliin: ontologian ja etiikan suhde on käännettävä pääläelleen. Mutta mistä ajattelu voi lähteä liikkeelle, jos ei siitä, mitä on? Levinasin vastaus tähän kysymykseen on Toinen. ”Toinen” ja ”toiseus” ovat käsitteitä, joilla Levinas läpi uransa viittaa ulottuvuuteen, jota ei voida redusoida tietoisuuteen tai olemiseen. Kuten Jacques Derrida osoittaa, toiseuden merkitystä Levinasin filosofiassa on kuitenkin liki mahdotonta käsitellä muuten kuin negatioiden kautta: ”Äärettömästi-toista ei voida sitoa käsitteeseen tai ajatella horisontin

³ ”Wer wahrhaft das Seiende weiß, weiß, was er inmitten des Seienden will“. Käännös Sivenius (Heidegger 1998, 70).

pohjalta”⁴. Toisen negatiivisuus ei kuitenkaan osoita Levinasin huolimattomuutta suhteessa keskeisen käsitteeseensä. Pikemminkin kyseessä on luonnollinen seuraus määritelmästä ja roolista, jonka käsite saa hänen filosofiassaan. Tähän perehdyn seuraavaksi.

Levinasin johtomotiivina toimii ajatus länsimaisen ontologian ”väkivaltaisuudesta”. Väkivaltaa edustaa hänelle tapa, jolla tässä perinteessä kaiken olevan katsotaan lopulta olevan redusoitavissa johonkin perustavaan periaatteeseen, oli tämä sitten Aristoteleen *prote ousia* tai Heideggerin oleminen. Levinasille tällainen ajattelu on *totalisoivaa* ja sen väkivaltaisuus on seurausta kyvyttömyydestä ymmärtää erityistä olevaa, esimerkiksi yksittäistä ihmistä, muuten kuin suhteessa hänelle ulkopuoliseen kokonaisuuteen (BPW, 5). ”Totaliteetti” tarkoittaa puolestaan sitä periaatetta, joka ”tekee kokonaisuudesta kokonaisuuden” (AT, 39), länsimaisen ontologian perustana toimivaa periaatetta, joka – vähintään *in potentia* – ei hyväksy olevaksi mitään itsensä ulkopuolista. Levinasin filosofiassa totaliteetin tyypillisiä esimerkkitapauksia ovat juuri Heideggerin oleminen sekä Husserlin transsendentaalinen ego, ja hänen filosofiansa voidaan tulkita olevan pitkälti vastalause kahdelle viimeksi mainitulle filosofille.

Jos länsimaisen filosofian historiaa luonnehtii totalisoiva ajattelu, mitä tämä tarkalleen ottaen jättää ulkopuolelleen? Ensimmäisessä pääteoksessaan *Totalité et infini* (1961) Levinas esittää vastauksen tähän kysymykseen olevan ”Toinen”. Toiseus voidaan määritellä siis negaation kautta siksi, minkä totaliteetti, tai ”sama” (*le même*) jättää ulkopuolelleen. William Large kutsuu tapaa tulkita Levinasin ajattelua, jossa toiseutta käsitellään puhtaasti negatiivisesti ”teologiseksi luennaksi” (Large 2018, 749). Large huomauttaa kuitenkin heti, että teologinen luenta ei tee oikeutta Levinasin toiseuden olemukselle. Käsitteellä on myös positiivinen ulottuvuus, johon palaan myöhemmin tässä osiossa. Ensin kuvailen kuitenkin tarkemmin Levinasin etiikkaa hänen totalisoivan ajattelun kritiikkinsä kautta nostoen tästä malliesimerkiksi Husserlin fenomenologian.

Levinasin suuri ongelma Husserlin ajattelun kanssa on tapa, jolla jälkimmäinen Levinasin tulkinnan mukaan palauttaa kaiken olevan lopulta aina ymmärryksen ja transsendentaalisen egon liikkeeseen. Kuten Derridakin toteaa Husserlin filosofia on Levinasille liiaksi sidottu teoriaan, jossa on läsnä valon ja näkemisen kaiku (Derrida 1981, 85–6)⁵. Juuri valon metaforan kautta Levinas lähestyy Husserlin fenomenologian olemusta. Sen totaliteetissa ei ole enää jäljellä pimeitä nurkkia. Kaikki on valon läpätunkemaa eli intentionaalisen tietoisuuden saavutettavissa.

⁴ ”The infinitely-other cannot be bound by a concept, cannot be thought on the basis of a horizon” (Derrida 1981, 95).

⁵ Kreikan kielen sana ”theoria” pitää sisällään viittauksen näkemiseen ja katsomiseen.

Husserl itse antaa tukea Levinasin kritiikille kirjoittaessaan esimerkiksi ensimmäisessä ”kartesiolaisessa meditaatiossaan”: ”Toiset ihmiset ja eläimet ovat minulle annettu kokemuksessa ainoastaan niiden fyysikaalisten kehojen aistimellisen kokemuksen myötä”⁶. Hieman myöhemmin hän lisää:

Maailma ei ole minulle mitään muuta, kuin... tiedostuksellisessa *cogitossa* oleva ja minulle validi (*mir geltende*). Kokonaisuutensa, universaalien ja erityisen mielensä (*Sinn*) ja olemisen validiteettinsa (*Seinsgeltung*), maailma saa vain ja ainoastaan... *cogitationeissa*”.⁷

Edellisten lainauksien valossa voidaan paremmin ymmärtää, miksi Levinas kritisoi Husserlia jo vuonna 1940 siitä, että tämän filosofia on eräänlaista idealismia: ”mieli ei voi kohdata mitään ilman, että ymmärtäisi sen”⁸. Ja hieman myöhemmin: ”Objektin kaikki merkitys piilee sitä ajattelevassa henkisessä elämässä”⁹. Husserlilainen idealismi olisi siten valon ja teorian riemuvoittoa, jossa kaiken olevan merkitys on aina lopulta tietoisuuden konstituoiamaa. Hieman myöhemmin nostan esille, ettei Husserlin filosofian idealismiksi tuomitseminen ole välttämättä niin yksinkertaista kuin Levinas antaa ymmärtää.

Levinasin diagnoosin mukaan Husserlin filosofia ei jätä sijaa toiseudelle tai transsendenssille, joka on sekin hänen filosofiansa peruskäsitteitä. Mutta mitä tekemistä tällä on etiikan kanssa? ”Totaliteetin” tai ”saman” käsitteet ovat Levinasin filosofiassa keskeisiä, sillä hänelle etiikka on juuri toiseuden mahdollisuutta. Etiikka ei kuvaa siten tietynlaista imperatiivista tai aritmetiikkaa, jonka pohjalta teko voidaan määritellä hyväksi. Kyseessä on pikemminkin tietynlaisen kokemuksen mahdollisuus. Kokemuksen, jossa toiseuden ulottuvuus pidetään avoinna ja Toinen ei palaudu samaan.

Levinas ei ole ensimmäinen filosofi, joka on pohtinut toiseuden tai transsendenssin ongelmaa. Kuitenkin hän eroaa esimerkiksi Plotinoksen ja kristillisen filosofian perinteestä, koska lähestyy Toisen kysymystä *kokemuksen* kautta. Teoksessaan *Totalité et infini* Levinas vakuuttaa metodinsa ja hyödyntämiensä käsitteiden olevan ”kaiken velkaa” (*Doivent tout à...*) (TeI, 14) Husserlin fenomenologialle, vaikka henki onkin tyystin erilainen. Siten teos koostuu

⁶⁶ ”Die anderen Menschen und die Tiere sind für mich ja nur Erfahrungsgegebenheiten vermöge der sinnlichen Erfahrungen ihrer körperlichen Leiber...” (CM, 58).

⁷ ”Die Welt ist für mich überhaupt gar nichts anderes als die in... *cogito* bewusst seiende und mir geltende. Ihren ganzen, ihren universalen und speziellen Sinn und ihre Seinsgeltung hat sie ausschließlich aus... *cogitationes*.” (CM, 60).

⁸ ”... The mind can encounter nothing without comprehending it” (DEH. 68).

⁹ ”The object has all its significance in the mental life that thinks it” (DEH. 69).

omalaatuisesta fenomenologisesta analyysistä tai reduktiosta, jonka tuloksena Levinas esittää toiseuden ulottuvuuden avautuvan egolle toisen *kasvojen (visage)* myötä. Ego, jonka olemista Levinas lähestyy yksinäisyyden ja nautinnon kautta, kohtaa toisen kasvoissa jotakin sellaista, jota ei voida ymmärtää tietoisuuden valossa. Samalla tämä tarkoittaa nautinnon ja yksinäisyyden muuttumista *vastuiksi*.

”Kasvot” on yksi Levinasin tunnetuimmista käsitteistä ja samaan aikaan myös altis väärinymmärryksille. Levinas korostaa usein sitä, että kasvoja ei voida ymmärtää tietynlaiseksi plastiseksi muodoksi, vaan kyseessä on pikemminkin käsite, jolla kuvataan tiettyä kokemusta tai kokemuksen mahdottomuutta. Toisen ihmisen ollessa läsnä kasvot merkkäavat tietoisuuden ja valon ylivallan loppua. Tämä on seurausta siitä, että Levinasin mukaan Toisen kasvot edustavat jotain sellaista, jota ei voida tyystin ymmärtää, koska hän ei ole ”objekti” samalla tavalla kuin muut tietoisuuden kohteet. Levinas kirjoittaa: ”se, mitä *kohden tähdätään*, panee viralta tietoisuuden, joka tähtää sitä kohti”¹⁰ Kasvot ilmaisevat siten intentionaalisen tietoisuuden voiman (*pouvoir*) loppua (TeI, 28).

Kasvojen asema toimii sekin osoituksena Levinasin filosofialle ominaisesta negatiivisuudesta tai Largen termein ”teologisesta” momentista. ”Kasvojen” käsitteen kautta kuvataan sitä, mikä *ei* ole mahdollista, miten tietoisuus ja valo *eivät* voi saavuttaa niiden todellista merkitystä. Lähimmäs määriteltyä ominaisuutta Levinas pääsee, kun hän kirjoittaa kasvojen olevan tapa, jolla äärettömyyden ulottuvuus paljastuu kasvojen myötä, jotka pakenevat tietoisuuden representaatiota. Korostan taas, että käsitteellä Levinas ei viittaa konkreettisen ihmisen kasvojen plastiseen muotoon: kasvoja ei voida ”nähdä tai koskea” (*ni vu, ni touché*) vaan ne pysyvät aina ”äärettömän transsendenttina, äärettömän vieraina” (*infiniment transcendant, infiniment étranger*) (TeI, 211).

Kasvojen äärettömyys ja transsendenssi on Levinasille vastine totaliteetille. Filosofinen oikeutus äärettömyyden idealle piilee juuri siinä, että kasvot rikkovat totaliteetin rajat. Husserlin fenomenologia ei Levinasin tulkinnan mukaan tee oikeutta Toisen kasvojen olemukselle, jolloin sen totaliteetti halkeaa liitoksistaan. Tämä saman piiriin kuulumaton on transsendenssia, jotakin mikä ylittää transsendentaalisen ego rajat.

Levinasin äärettömyys on kuitenkin kaiken positiivisen teologian tuolla puolen. Toiseus on jotakin, jota ei voida koskaan palauttaa saman tai ontologian piiriin. Tämä luonnollisesti nostaa esille Levinasin etiikan keskeisen kipupisteen: jos etiikka on saman järjestyksen murtamista

¹⁰ ”That which is *aimed at* unseats the intentionality that which aims at it.” (BPW, 16). Kursiivit alkuperäisessä tekstissä.

Toisen kasvojen voimasta, mutta näiden kasvojen toiseutta ei voida palauttaa olemiseen tai logokseen, voidaanko etiikasta koskaan edes puhua? Ongelmaa ei voida käsitellä tässä yhteydessä tarkemmin, mutta Steven Crowell osoittaa tämän paradoksin itsessään oikeuttavan ajatuksen etiikasta ensimmäisenä filosofiana:

Fenomenologinen oikeutus väitteelle, että etiikka on ensimmäinen filosofia, piilee kokemuksen normatiivisuuden ontologisen ilmaisemisen mahdottomuudessa¹¹.

Jos ”kokemuksen normatiivisuus”, eli kokemuksen eettinen ulottuvuus, voitaisiin ilmaista ontologisesti, se ei enää olisi ensimmäistä filosofiaa. Siten Levinasin filosofian radikaali luonne piilee siinä, että sen perusta piilee filosofisen *logoksen* itsensä katveessa.

1.2 Levinasin destruktio

Heidegger kuvailee teoksessaan *Sein und Zeit* ontologian perinteen ”destruktiota” (*destruktion*), jossa hän olemiskysymys (*Seinsfrage*) johtolankanaan pyrkii siivoamaan tieltä tämän perinteen sedimentin saavuttaakseen ”alkuperäiset kokemukset, joissa saavutettiin ensimmäiset ja siten johtavat olemisen määritelmät”¹². Levinasin etiikkaan voidaan suhtautua siihenkin eräänlaisena destruktiona, jonka kohteena on fenomenologian perinne ja eritoten Husserl ja Heidegger. Hänen destruktionensa johtolankana ei toimi kuitenkaan olemiskysymys, vaan Toisen primäärisyys, jonka fenomenologia on Levinasin mukaan systemaattisesti sivuuttanut. Seuraavassa perehdyn lyhyesti siihen, kuinka oikeutettua tämä kritiikki on suhteessa Husserliin ja Heideggeriin.

1.2.1 Levinas ja Husserl

Edellä olen jo käsitellyt Levinasin Husserl-kritiikkiä pääpiirteissään. Karkeasti tämä voidaan tiivistää seuraavasti: Husserlin filosofia muodostaa totaliteetin eikä se tee oikeutta toisen ihmisen toiseudelle. Toisten ihmisten ongelmaa suhteessa transsendentaaliseen egoon Husserl

¹¹ “The phenomenological justification for the claim that ethics is first philosophy lies in the impossibility of clarifying the normative within experience ontologically.” (Crowell 2012, 579).

¹² “Die ursprünglichen Erfahrungen, in denen die ersten und fortan leitenden Bestimmungen des Seins gewonnen wurden.“ (SZ, 22).

käsittelee laajimmin teoksensa *Cartesianische meditationes* viidennessä meditaatiossa. Meditaation monimutkaisuudelle ei tässä voi tehdä oikeutta, mutta seuraavassa kuvailen sitä pääpiirteittäin tarkoituksenani selvittää, mikäli Levinasin kritiikki on oikeutettua.

Metodilleen uskollisesti Husserl lähtee liikkeelle transsendentaalisesta egosta. Käytännössä tämä tarkoittaa keskittymistä puhtaasti siihen, miten egon intentionaalisessa tietoisuudessa kohde konstituoidaan ilman, että otettaisiin kantaa kohteen olemiseen tietoisuudesta irrallisena. Prosessia, jossa ulkoisen olevan olemisen sulkeistetaan tai ”kytketään irti” – ja käännytään siis Descartesin mallin mukaisesti kohti ainoaa asiaa, jota ei voida epäillä (*ego cogito*) – Husserl kutsuu ”transsendentaalis-fenomenologiseksi reduktioksi”¹³ (*transzendental-phänomenologische Reduktion*) (CM, 61). Koska toinen ihminen on hänkin jotakin ulkoista, on intersubjektiivisuuden kysymystä lähestyttävä myös reduktion kautta.

Toisen ihmisen ja hänen kanssaan jaetun objektiivisen luonnon analyysin Husserl aloittaa paikantamalla ”puhtaasti omakohtaiseksi redusoidun” (*rein Eigentliche reduzierte*) egon alueen (CM, 130). Tämä egon puhtaan ”omuuden” paikantamisen myötä voidaan kysyä, miten toinen ilmenee hänelle tässä maailmassa, jossa egolla on Husserin ilmaisun mukaan ”oma universuminsa” (*ein Universum des Selbst-eigenen*) (CM, 135). Husserl kysyy, kuinka voidaan paikantaa jonkin sellaisen olevan olemisen, joka määritelmänsä mukaisesti ei voi olla egolle immanenttia, mutta jonka merkitys fenomenologisen metodin mukaisesti on pystyttävä palauttamaan egon tietoisuuteen. Tätä paradoksia Husserl nimittää ”immanentiksi transsendenssiksi” (mts. 136).

Vastaus immanentin transsendenssin ongelmaan löytyy puolestaan kahden lisäkäsitteen avulla. *Appresentatio* kuvaa Husserlilla sitä, miten jokin kohde havainnossa annetaan siten, että sen olemusta ei ole annettu suoraan. Tämä pätee kaikkiin ulkoisen havainnon kohteisiin, sillä esimerkiksi talosta ei havainnolle anneta kuin yksi tai kaksi seinää kerrallaan (CM, 138–9). *Analogisoiva siirron* merkitystä Husserl puolestaan kuvaa seuraavasti:

Jokapäiväinen kokemus pitää aina sisällään alkuperäisesti asetetun objektiivisen (*gegenständlichen*) merkityksen (*Sinn*) analogisoivan siirron (*Übertragung*)

¹³ Tarkemmin ilmaisten ”sulkeistaminen” viittaa *epokhen* prosessiin tai tilaan, jonka kanssa reduktio ei ole synonyymi. Ilmaisujen tarkkoja merkityksiä on kuitenkin hyvin vaikea määrittää. Termien eroista ja yhtäläisyyksistä ks. Butler, 2016. Husserlin omasta käsityksestä *epokhesta* ks. DIP, 29

uuteen tapaukseen käsityksessä, jossa ennakoidaan objektin omaavan samanlaisen merkityksen.¹⁴

Toisen ihmisen tapauksessa analogisoiva siirto tarkoittaa sitä, että egon oman psykofyysisen elollisen kehon (*leib-körper*) kokemuksen pohjalta voidaan analogian kautta appresentoida toinen ihminen *alter egona*, toisena egona eli samanlaisena olevana kuin minä. Jotta toinen ei olisi vain elollinen keho – Descartesin ”automaatti” (Descartes 2015, 43) – hänen sisäinen maailmansa tulee sekin appresentoida. Monimutkaisen argumentin tiivistäen tyydyn tässä toteamaan ainoastaan, että *alter egon* fenomenologisen analyysin jälkeen Husserl katsoo egon appresentoivan toisen ihmisen toiseksi monadiksi eli minun kaltaisekseni olevaksi (CM, 144).

Kuitenkin juuri Husserlin kyvyttömyys tunnistaa toista ihmistä muuten kuin *alter egona* on Levinasille paradigmaattinen esimerkki transsendentaalisen egon totalisoivasta taipumuksesta. Toisen lähestyminen *alter egona* on Levinasin mukaan lähtemistä liikkeelle egon voimasta, joka on juuri se ulottuvuus, jonka Toinen panee viralta. Hänen mielestään egon puhtaan omakohtaisuuden ”primordiaalinen sfääri, joka vastaa sitä, mitä kutsumme Samaksi, ei käänny absoluuttisesti toisen puoleen, kuin ainoastaan Toisen kutsun myötä”¹⁵. Absoluuttista toiseutta ei voida saavuttaa puhtaasti egon omasta sfääristä, sillä tässä Toisen kutsu on aina jo tuotu Saman piiriin.

Derrida kuitenkin kyseenalaistaa Levinasin luennan. Hän nostaa esille, miten Husserlin fenomenologia sisältää kuin sisältääkin omanlaisensa ”toiseuden” ulottuvuuden, joka ilmenee hänen filosofiansa avoimuutena äärettömyydelle. Tämä on ristiriidassa Levinasin kritiikin kanssa, jossa Husserlia syytetään kaiken palauttamisesta lopulta representaation ja merkityksenannon (*Sinngebung*) piiriin (TeI, 128). Derrida huomauttaa, että Husserl korostaa usein havainnon (*perzeption*) olemuksellisesti ”epäadekvaattia” luonnetta ja samalla osoittaa, ettei tämä ole jäänyt huomaamatta Levinasiltakaan (Derrida 1981, 120). Ulkoisen kohteen (puu, auto, rakennus) havainto ei koskaan kata tätä kohdetta kaikista kulmista samanaikaisesti vaan se joutuu jatkuvasti muodostamaan kokonaiskuvan näiden puutteellisten varjostumien (*Abschattung*) pohjalta¹⁶. Sama määrittämättömyys pätee Derridan mukaan myös itse maailman horisonttiin. Husserl on siten tietoinen siitä, että kaikki havainto ja representaatio on aina

¹⁴ ”Birgt jede Alltagserfahrung eine analogisierende Übertragung eines ursprünglich gestifteten gegenständlichen Sinnes auf den neuen Fall, in seiner antizipierenden Auffassung des Gegenstandes als den ähnlichen Sinnes.“ (CM, 141).

¹⁵ ”Primordiale qui correspond à ce que nous appelons le Même, ne se tourne vers l’absolument autre que sur l’appel d’Autrui.” (TeI, 63). ”Kutsusta” myöhemmin seuraavassa luvussa.

¹⁶ Ks. *Ideen I*, §41 ja CM, §17).

riippuvaista äärettömyydestä ja kuten Derrida kirjoittaa: ”Fenomenologiassa ei ole koskaan horisonttien konstituutiota, vaan konstituutioiden horisontteja”¹⁷.

Levinas on hyvin tietoinen Husserlin havainnon luonteesta. Hän nostaa sen epäadekvaatin olemuksen esille useammassa yhteydessä, esimerkiksi jo ensimmäisessä koskaan julkaistussa artikkelissaan vuodelta 1929 (DEH, 14). Kuitenkaan hän ei ole vakuuttunut Husserlin filosofian äärettömyydestä. Myöhemmissä teoksessaan *Alterité et Transcendance* hän esittää Husserlin maailman, horisonttien horisontin, muodostavan totaliteetin, sillä vaikka kokemuksen horisontti on potentiaalisuudessaan ääretön, sen äärettömyys on aina potentiaalista *kokemusta*, joka ei voi ihmisen rajallisen luonnon vuoksi koskaan täyttää kaikkia kokemismahdollisuuksiaan (AT, 73). Husserlin horisontti on siten määrittämätön, mutta se ei pidä sisällään absoluuttista toiseutta, eli jotakin sellaista, joka ei voi koskaan olla *potentiaalisesti* egon kokemuksen nykyisyyttä.

Levinasin ja Husserlin ero Derridan tulkinnan mukaan piileekin juuri ”absoluuttisen toiseuden” mahdollisuudessa. Husserl kyseenalaistaa sellaisen toiseuden olemassaolon, joka ei niin sanotusti kulkisi ”saman kautta” (Derrida 1981, 127–8). Siten Levinasin kritiikki nostaa esille jälleen tämän keskeisen ajatuksen: Voiko Toinen olla koskaan *absoluuttisesti* toinen vai onko toiseutta koskevan filosofisen *logoksen* aina välttämättä kuljettava saman (*le même*) kautta? Tätä ongelmaa en voi kuitenkaan käsitellä tarkemmin tämän tutkielman puitteissa.

1.2.2 Levinas ja Heidegger

Aluksi Levinas katsoi ulospääsyn Husserlin filosofian ongelmista piilevän Heideggerin ajattelussa. Tämä toivo ilmenee muun muassa hänen väitöskirjassaan (*thèse de doctorat*) *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* (1930), jossa jälkimmäisen katsotaan avaavan mahdollisuuden historialliselle ja faktisuuden huomioon ottavalle fenomenologialle. Tämä toivo oli kuitenkin lyhytkestoinen, sillä jo vuonna 1934 Levinas menetti uskonsa Heideggerin filosofian mahdollisuuksiin tämän natsiyhteyksien tullessa hänen tietoonsa.

Vuonna 1951 Levinas kritisoi Heideggeria siitä, että destruktiosta huolimatta hänen ajattelunsa ei kykene pakenemaan länsimaisen ontologian perinnettä. Samoin kuin Husserlin kohdalla, Heideggerin filosofiassa ”ymmärtämättömyys on vain ymmärtämisen puutteellinen

¹⁷ ”In phenomenology there is never a constitution of horizons, but horizons of constitution.” (Derrida 1981, 120).

muoto”¹⁸. Yllättävää Levinasin kritiikissä on se, että hän syyttää Heideggeria kyvyttömyydestä ylittää ulkoisuuden ja sisäisyyden, objektin ja subjektin, välinen dikotomia, joka on jälkimmäisen ajattelun keskeinen teesi. Artikkelissaan vuodelta 1959 Levinas kritisoi tapaa, jolla Heideggerin filosofiassa ulkoisuuden merkitys palaa aina subjektiin. Fenomenologian perinnettä ja nykytilaa kuvaillessaan hän kirjoittaa Heideggeriin viitaten, kuinka nykyfenomenologiassa paljastetaan: maan, taivaan, sillan ja temppelin olevan pääsyteitä olemiseen ja subjektiivisuuden momentteja.”¹⁹.

Samalla linjalla Levinas jatkaa myöhemmin kirjoittaessaan: ”*Oleminen ja aika* ei ehkä sisältänyt kuin yhden teesin: olemista ei voida erottaa olemisen ymmärtämisestä... oleminen on aina vetoamista subjektiviteettiin.”²⁰. Edellä esitetty kritiikki voidaan kyseenalaistaa osoittamalla, että Levinas ei välttämättä ymmärtänyt olemisen merkitystä siten, kuin Heidegger sen määrittää. Tämäkin kritiikki juontuu Derridalta, joka katsoo Levinasin syyllistyvän virheeseen muun muassa väittäessään olemisen olevan primääriä suhteessa olevaan. Derridan mukaan Heideggerin filosofia ei salli tällaista erottelua (Derrida 1981, 136). Derridan esimerkkiä noudattaen voidaan kysyä, jos Levinas tulkitsee olemisen merkityksen väärin ja tämän väärinymmärryksen pohjalta syyllistää Heideggeria subjektivismista.

Levinas esittää olemisen olevan ”anonyymi voima”, joka edustaa Heideggerin filosofiassa samaa (*le même*) (Tel, 38). Oleminen olisi siten *prote ousia*, mutta miten tämä voisi olla mahdollista, sillä Heidegger määrittää olemisen joksikin, mikä on kaiken predikoinnin tuolla puolen? Se ei voi olla ”fundamentaalista”, kuten Levinas toteaa artikkelissaan ”L’ontologie est-elle fondamentale?”, sillä oleminen ei voi edeltää tai seurata olevaa, koska on siihen väistämättä ”sidottu” (Derrida 1981, 121–2). Oleminen erotetaan juuri Aristoteleen metafysiikan perinteestä, jossa etsitään ensimmäistä olemista (*ousia*) tai yleisintä käsitettä. Siten Levinasin kritiikki vaikuttaa rakentuvan määritelmälle olemisen luonteesta, joka ei vastaa Heideggerin omaa käsitystä. Mahdollisesti Derridan kritiikin vuoksi Levinas muutti myöhemmin tulokulmaansa suhteessa Heideggeriin, mutta tämän työn puitteissa en voi lähestyä kyseistä muutosta sen tarkemmin.

Samoin Levinasin kritiikki vaikuttaa tyystin sivuuttavan Heideggerin ”kanssaolemisen” (*Mitsein*) käsitteen merkityksen. Heidegger korostaa jo teoksessaan *Sein und Zeit*, miten täällä

¹⁸ ”All incomprehension is only a deficient mode of comprehension.” (BPW, 5).

¹⁹ ”The earth, the sky, the bridge, and the temple, as ways of access to being and moments of subjectivity” (DEH, 102). Levinasin aikalaiset ymmärsivät varmasti tämän sitaatin viittaukset Heideggerin filosofiaan.

²⁰ ”*Sein und Zeit* n’a peut-être soutenu qu’une seule thèse : l’être est inséparable de compréhension de l’être... l’être est déjà appel à la subjectivité.” (Tel, 36).

oleminen²¹ on aina välttämättä kanssaoloa, olemista maailmassa, joka jaetaan toisten kanssa. Heidegger vaikuttaa asettuvan Husserlin myöhempää *alter egon* käsitystä vastaan kirjoittaessaan, että toisen ihmisen merkitystä ei paikanneta ”primäärissä katseen tarkennuksessa (*Hinsehen*) kohti itseä”²². Hän vaikuttaa olevan lähellä Levinasin ajatuksia kirjoittaessaan, että toisia ei kohdata ”esillä olevina ihmisasioina” (*Vorhandene Persondinge*) (SZ, 121) vaan, että kyseessä on täällä olemisen eksistentiaali, joka siis määrittää täällä olemisen luonnetta olemuksellisella tasolla: ”Kanssaolemisenä täällä oleminen ’on’ siten olemuksellisesti toisten vuoksi²³”.

Heidegger ei käsittele kanssaolemista perusteellisesti ja ”kääntein” jälkeen käsite siirtyy syrjemmälle. Tämä lyhytkin katsaus vaikuttaa silti asettavan Levinasin kritiikin kyseenalaiseen valoon. Heidegger vaikuttaa olevan hyvin tietoinen toisen ihmisen asemasta jonakin, jota ei voida redusoida käsillä- tai esilläolevaan ja toisaalta hän korostaa täällä olemisen olemuksen piilevän olemisesta maailmassa toisten kanssa. Levinas katsoo kuitenkin, että kanssaoleminen ei kykene tekemään sekään oikeutta toisen radikaalille toiseudelle. Heideggerille toisten kanssa oleminen on nimenomaan *täällä olemisen* eksistentiaali. Hän lähestyy ongelmaa juuri täällä olemisen – olevan, jonka olemisessa on kyseessä *sen omin olemisen* (SZ, 12) – kautta, jolloin toisen oleminen on aina suodatettu tämä olevan olemisen ”lävitse”. Tämä voidaan ymmärtää Levinasin aiemman subjektivismiin kritiikin valossa.

Kanssaoleminen on Levinasin filosofian kontekstissa ongelmallista myös sen vuoksi, että siinä toinen ihminen on aina niin sanotusti ”samalla viivalla” egon tai täällä olemisen kanssa. Tämä suhde ei pidä sisällään eettisen suhteen olemuksellisesta asymmetriasta²⁴, jossa Toinen ei ole minun ohellani vain yksi jäsen lisää jossakin suuremmissa kokonaisuudessa, kuten valtiossa. Ego ja Toinen seisovat Heideggerilla ”rinta rinnan” (TA, 19) ja tämän vuoksi hän ei tunnista eettisen suhteen asymmetriaa. Minä ja Toinen ovat aina alisteisia jollekin kolmannelle periaatteelle: kanssaolemiselle perustuva yhteisö on aina ”yhteisöllisyyttä, joka rakentuu jonkin

²¹ Käännän termin ”Dasein” muotoon ”täällä oleminen” esimerkiksi Reijo Kupiaisen suosiman ”täälläolon” sijaan. Suosimani käännös säilyttää alkuperäisen käsitteen ajallisen ja verbaalisen ulottuvuuden.

²² ”... in einem primären Hinsehen auf sich selbst“ (SZ, 119).

²³ ”Als Mitsein ’ist’ daher das Dasein wesentlich umwille Anderer“ (SZ, 123). ”Umwille” on yksi niistä monista Heideggerin käsitteistä, joiden merkityksestä ei ole olemassa konsensusta. Karkeasti ottaen se ilmaisee esimerkiksi jonkin asian ”x” tekemistä, *jotta* tai *koska* ”y”. Magid esimerkiksi esittää, että ihminen voi olla pesäpallovalmentaja *sen vuoksi, että (umwille)* on isä (Magid 2015, 452). Siten ”umwille” tarkoittaa tässä ”koska” tai ”sen vuoksi, että”. Mutta miten täällä oleminen siten ”on” ”koska” tai ”sen vuoksi, että” suhteessa toisiin? Onko täällä olemista koska toiset ovat?

²⁴ Asymmetriasta esim. Tel, 238.

yhteisen tekijän ympärille”²⁵. Oli tämä ”yhteinen tekijä” sitten olemisen totuus tai Hegelin hengen itsetietoisuus, siinä ontologia ottaa aina ensimmäisen filosofian paikan.

Tiivistäen voidaan todeta Levinasin kritiikin kohdistuvan yhtäältä siihen, että Heideggerilla Toinen jää täällä olemisen olemismahdollisuuksien varjoon ja toisaalta tapaan, jolla fundamentaaliontologiassa olemisen ottaa transsendentaalisen egon paikan totalisoivana periaatteena. Kritiikin pätevyydestä voidaan kiistellä. Kuitenkin on selvää, että Heideggerille etiikka on aina toissijainen huolenaihe. Tämä puolestaan mahdollisesti heijastuu siinä, että hänen ajattelussaan ei ole juurikaan tilaa konkreettiselle kuvauksella kahden välisestä suhteesta. *Sein und Zeit* kuvailee jokapäiväistä (*alltäglich*) kanssaolemista, jossa toiset ihmiset paljastuvat sen kautta mitä he ”puuhailevat” (*betreiben*), kun taas pykälässä 15 Heidegger kuvailee tapaa, jolla käsiteltävän tapauksessa näkyviin nousee välineen lisäksi myös ihminen, jonka olemisen tapaan (*Seinsart*) kuuluu käsiteltävän huomioiminen (*umsicht*) (SZ, 70–1)²⁶.

Heideggerin tapauksessa toiset ihmiset kohdataan siten useammin työn kautta kuin sosiaalisessa suhteessa, jota voisi hyvällä tahdolla kutsua eettiseksi. Voidaan ajatella, että Heideggerin tarkoituksena ei missään vaiheessa ollut kuvata täällä olemisen eettistä suhdetta toisiin ihmisiin, sillä hänen tarkoituksenaan oli analysoida sitä, miten täällä olemisen on ensisijaisesti ja enimmäkseen. Levinas puolestaan esittäisi tämän olevan juuri Heideggerin filosofian ongelma: etiikka on aina jotakin sekundääristä.

1.3 Vastuu

Edellä olen korostanut Levinasin etiikan positiivisen kuvauksen vaikeutta. Seuraavassa nostan kuitenkin esille joitakin keskeisiä seurauksia, joita absoluuttisella toiseudella on eettiseen ajatteluun. Etiikka ei ole Levinasille ainoastaan abstraktia ontologian primäärisyyden kieltämistä, vaan tämä kieltäminen ja toiseuden tunnistaminen itsessään kumpuavat toisen kasvojen voimasta, joka asettaa egon vastuuseen. Vastuu toisesta voidaan Levinasin mukaan aina kieltää – katsetta kääntämällä kärsimys voidaan sivuuttaa – mutta tämä kieltäminen itsessään todistaa vastuun olemassaolosta. Tätä vastuun totaalisen väistämisen mahdottomuutta Levinas kuvaa myöhemmässä filosofiassaan käsitteellä *non-indifférence*²⁷.

²⁵ ”...Collectivité autour de quelque chose de commun.” (TA, 89).

²⁶ Reijo Kupiaisen ratkaisusta poiketen käännetään käsitteen ”Zuhandenheit” tässä käsiteltävyydeksi. Tällä tavoin välttän käännökseen ”käsilläoleva” viittauksen Heideggerille keskeiseen olemisen tematiikkaan, joka ei sisälly saksankieliseen termiin.

²⁷ Indifférence viittaa toisaalta välinpitämättömyyteen, mutta myös eroon. Non-indifférence on siten välinpitämättömyyden negaatio, joka pitää samalla sisällään eron affirmaation sen ”kaksoisnegaation” kautta.

Heräämistä vastuuseen toisesta Levinas nimittää ”kutsuksi” tai ”valinnaksi” (*élection*) (TeI, 274). Simon Critchley korostaa, kuinka kutsu on juutalaisen uskon perusidea, mutta Levinas kääntää sen dynamiikan pääläelleen. Valinta ei kohdistu Jumalan valittuun kansaan tai heimon päämieheen vaan egoon, jolle valinta ei ole niinkään siunaus vaan kutsu työhön, joka ei ole koskaan valmis (Critchley 2015, 24). Levinasin radikaali väite onkin, että vastuu on *ääretöntä*. Tämä vastuun äärettömyys on puolestaan sidottu ajatukseen äärettömyyden ideasta yleensä, jonka aiemmin olen maininnut Toisen kasvojen yhteydessä. Kasvot mahdollistavat äärettömyyden idean tavoittamisen, jolloin ne rikkovat saman rajat (TeI, 48–52). Tämä saman järjestyksen häiritseminen on puolestaan samalla vastuun lähde ja se johtaa äärettömyytensä juuri Toisen kasvojen transsendenssista.

Miksi Toisen kasvot kutsuvat vastuuseen? Eikö yhtä hyvin voitaisi ajatella, että Toinen häiritsee sitä, mitä Levinas kutsuu jokapäiväisen olemisen *ekonomiaksi*, mutta tällä ei välttämättä ole minkäänlaisia normatiivisia seuraamuksia? Näihin kysymyksiin voidaan vastata esittämällä, että Levinasin näkemyksessä vastuu kutsun tai valinnan vastaanottamisena on yksinkertaisesti egon ja Toisen asymmetrisen suhteen olemuksellinen piirre. Siten vastuu kuvaa tilannetta, jossa Toisen kasvojen eettinen äärettömyys on egon asettamista vastuuseen, jostakin mikä aina ylittää sen voiman (*pouvoir*). Myöhemmissä teoksissaan Levinas kuvaa tätä käsitteellä ”gloire”, eli ”gloria”²⁸, jossa vastuu toisesta on ääretöntä juuri siksi, että *määritelmänsä mukaisesti* se ylittää ekonomian rajat. Vastuuta suhteessa äärettömyyteen ei voida täyttää, sillä muuten äärettömyys pitäisi tuoda takaisin maan pinnalle ja alistaa utilitaristisen moraalin aritmetiikalle.

Vastuun äärettömyys tarkoittaa samalla, että Levinasin etiikassa ei ole sijaa hyvälle omatunnolle. Mikään hyvien tekojen määrä ei koskaan tarkoita, että vastuu toisesta olisi edes hetkellisesti täytetty. Pikemminkin Spielbergin Oskar Schindlerin tavoin on aina kysyttävä, mitä olisi voitu tehdä enemmän. Mahdollisesti voidaan ajatella tässäkin näkyvän juutalaisuuden perinne, joka ei kristinuskon tavoin usko kaikkien velkojen maksamiseen Jeesuksen uhrauksen myötä tai toisaalta myöskään tuomiopäivän lopulliseen tilien selvittämiseen: ”Viimeinen tuomio ei ole tärkeä, vaan (sen sijaan) jatkuva tuomio ajassa, jossa elävät (*les vivants*) tuomitaan.”²⁹

²⁸ ”Gloire” viittaa juutalaisessa ja kristillisessä teologiassa Jumalan ilmenemiseen ihmiselle. Se toimii esimerkkinä tavasta, jolla Levinas hyödyntää uskonnollista terminologiaa filosofian kontekstissa. Critchleyn sanoin, hän ”kääntää Raamattua kreikaksi” (Critchley 2015, 7).

²⁹ ”Ce n’est pas le jugement dernier qui importe, mais le jugement des tous les instants dans le temps où l’on juge les vivants.” (TeI, 8).

Etenkin myöhemmissä teoksissaan Levinas vie vastuun jopa vielä radikaalimpaan suuntaan esittäessään, että egon tullessa tietoiseksi omasta *vastuustaan*, hän tulee samalla tietoiseksi juuri *omasta* vastustaan. Egon identiteetti paljastuu siten sen kautta, miten hän ymmärtää olevansa yksin vastuussa omasta vastuustaan (AE, 144–5; TeI, 274). Siten vastuu on egon *principium individuationis*, periaate, jonka mukaisesti ego on juuri ”hän itse”. Tätä ajatusta käsitellessään Levinas lainaa useammassakin yhteydessä *Karamazovin veljeksiä*: ”Jokainen meistä on syyllinen kaikesta kaikkien edessä ja minä enemmän kuin muut”³⁰. Tämän vuoksi toisessa pääteoksessaan *Autrement qu’être* Levinas kirjoittaa usein egon olevan olemista ”toiselle” tai ”toisen puolesta” (*pour-l’autre*)³¹.

1.4 Mihin kysymykseen Toinen on vastaus?

Nykylukijan voi olla vaikea ymmärtää, miksi Levinas yleensä koki toiseuden kysymyksen olevan ajattelemisen arvoinen. Kuten edellä olen pyrkinyt osoittamaan, tämä ongelma on tiiviisti yhteydessä 1900-luvun luvun filosofiseen ajatteluun ja etenkin fenomenologian perinteeseen. Husserlin ajattelu nostaa transsendenssin ja intersubjektiivisuuden kysymykset jälleen ajankohtaisiksi ja hänen seuraajansa Heideggerin johdolla johdattivat fenomenologiaa eksistenssifilosofian suuntaan, jonka keskeisiä ongelmia ovat muun muassa ihmisen vapaus sekä tämän suhde maailmaan ja yhteiskuntaan. Seuraavassa otan johtolangakseni Jacques Rollandin laajan esipuheen Levinasin esseeseen *De l’évasion* uudelleen julkaisuun vuodelta 1982 tarkoitukseni paikantaa Levinasin ajattelun juuret 1900-luvun alun eksistentiaalisessa fenomenologiassa. Rolland korostaa Levinasin ajattelun jatkuvuutta ja yhtenäisyyttä aina 1930-luvulta aina 1960- ja 70-lukujen pääteoksiin. Läpi vuosikymmenien Levinasin ajattelun keskipisteenä toimii kysymys paon (*évasion*) mahdollisuudesta.

Mitä Levinas tarkoittaa ”paolla”? Käsitteen merkitystä voidaan lähestyä perehtymällä siihen, mistä tarkalleen ottaen tulee paeta. Rolland antaa vihjeen esittäessään, että tämä ”mistä” voidaan yhdistää Heideggerin ”heitettyyden” (*Geworfenheit*) käsitteeseen (DE, 27). Heitettyyden käsitteellä Heidegger kuvaa olemisen faktisuutta. Sitä, että täällä oleminen ”on ja että sen on oltava”³². Levinas ei käytä kyseistä termiä, vaan kirjoittaa egon olevan sidottu

³⁰ ”Chacun de nous est coupable de tous pour tous et moi plus que les autres”, (AE, 228).

³¹ Esim. AE, 188. Mielenkiintoista on, että tämä muotoilu vastaa jo aiemmin lainattua Heideggerin ajatusta, jonka mukaan täällä oleminen on olemuksellisesti ”toisten vuoksi/puolesta” (*umwillen Anderer*) (SZ, 123). Heideggerin lause ei kuitenkaan pidä sisällään Levinasin ajatuksen vastuun ja uhrautumisen ulottuvuutta.

³² ”... 'Ist und zu sein hat“ (SZ, 135).

(*rivé*) olemiseensa (DE 95; TA, 38)³³. Molemmat käsitteet kuvaavat sitä, että täällä oleminen ei ole primäärästi niin sanotusti sopimuksenalaista. Ego *on* aina jo ennen kuin se voi kysyä olemisensa merkitystä.

Heideggerin analyysi olemisen faktisuudesta ja heitettyydestä kuvaa sitä, kuinka täällä oleminen ei voi koskaan tehdä selkoa oman olemisensa perustasta. Hän on aina jo olemassa ennen kuin voi pohtia tämän olemisen alkua. Henkilökohtainen menneisyys, kuten Maurice Merleau-Ponty esittää, on siten eräänlainen katvealue, johon subjektin tietoisuuden valo ei yllä (Merleau-Ponty 2002, 404). Täällä oleminen sisältää kuitenkin tulevaisuuden, joka toimii vastapainona menneisyyden pimeydelle. Heidegger kuvailee käsitteellä ”luonnos” (*Entwurf*) täällä olemisen kykyä projisoida, tai ”heittää”³⁴, olemismahdollisuutensa tulevaisuuteen. Vaikka täällä oleminen on heitetty maailmaan, hän voi silti löytää omaehtoisen (*eigentlich*) olemisen mahdollisuuden tulevaisuudesta³⁵.

Rollandin analyysin mukaan Levinas pyrkii varhaisessa esseessään suorittamaan ”faktisuuden hermeneutiikan” (DE, 27). Tässä hermeneutiikassa kuvataan egon kokemusta tämän omasta faktisuudesta eli heitettyyden sanelemasta olemisen pakosta. Inhon³⁶ ja pahoinvoinnin kuvausten kautta Levinas kuvaa tapauksia, joissa hänen mukaansa ”heitettynä-oleminen jollain tapaa lamaannuttaa kaikki mahdollisuutensa *projisoida itsensä*”³⁷. Olemassaolon itsensä väistämättömyys – se, ”että on” (*qu'il y a de l'être*) – paljastuu taakkana, johon ego on sidottu (DE, 94).

Jo vuonna 1935 Levinas käsittelee siis ensimmäisen kerran ajatusta olemisesta jonakin, joka koetaan itsessään ahdistavaksi ja raskaaksi, mutta jolta ei voida paeta. Sotavankeusvuosiensa jälkeen Levinas palaa samaan teemaan myöhemmin kirjana julkaistussa luentosarjassaan *Le temps et l'autre*. Mahdollisesti henkilökohtaisten kokemuksiansa inspiroimana Levinas kuvailee luennoissaan tilanteita, joissa egon voima ja toiminnan

³³ Samantapainen ilmaisu toistuu myös teoksessa *De l'existence à l'existant*: ego on kuin vanki, joka saa liikkua siteissään (*cordes*) pääsemättä kuitenkaan vapaaksi (DEE, 127). Vielä 1974 Levinas kirjoittaa, subjektin kahlitsemisesta itseensä (*l'enchaînement à lui-même*) (AE, 198). Siten tämä ”sidottuuden” tai ”kahlittuuden” tematiikka kulkee läpi Levinasin koko filosofisen uran.

³⁴ Termit ”projektiio”, ”Entwurf” sekä ”Geworfenheit” pitävät sisällään viittauksen heittämiseen. Sanan juuri pitää sisällään toiminnan aktiiviuuteen. Luonnostellessaan täällä oleminen aktiivisesti ottaa ohjat suhteessa tulevaisuutensa.

³⁵ Täällä olemisen omin mahdollisuus on kuolema, jolloin omakohtainen oleminen on olemista kohti kuolemaa (ks. SZ, §53).

³⁶ Inhoa (*la nausée*) Levinas käsittelee kolme vuotta ennen Sartren samannimistä romaania, joka paikoittain muistuttaa suuresti Levinasin ajatusta paon mahdottomuudesta. Minkäänlaisesta velasta voidaan tuskin puhua, sillä Sartre luultavasti ei ollut perehtynyt kyseiseen esseeseen. Levinas kertoo haastattelussa vuodelta 1986 lähettäneensä Sartrelle kirjeen tämän kieltäytyttyään Nobel-palkinnosta. Kirjeen luettuaan Sartre kertoman mukaan kysyi: ”kuka on tämä Levinas?” (”Who is this Levinas anyway?”, Levinas & Robbins 2001, 43)

³⁷ ”L'être-jeté paralyse en quelque sorte toute possibilité de se projeter.” (DE, 28).

mahdollisuus ovat pantu viralta. Nämä kuvaukset voidaan tulkita osaltaan vastaukseksi Husserlin ja Heideggerin käsitykselle tietoisuudesta tai täällä olemista, jotka harvoin kohtaavat vastoinkäymisiä. Levinasin myöhemmän kuuluisan muotoilun mukaan ”Heideggerin täällä oleminen” ja tähän voidaan myös lisätä Husserlin transsendentaalinen ego ”ei koskaan näe nälkää”³⁸.

Kuvaillessaan esimerkiksi fyysistä kärsimystä, Levinas pyrkii osoittamaan, että äärimmäisissä tapauksissa ego joutuu kohtaamaan kykenemättömyytensä väistämään olemisen raskautta. Tästä häntä ei vapauta - kuten Heideggerin tapauksessa - edes tulevaisuus, sillä fyysisessä kärsimyksessä paljastuu ainoastaan korostuneemmin se, että ego on ”sidottu” (*rivé*) ruumiillisen olemisensa väistämättömyyteen (TA, 73). Mikään luonnos tai projektio ei voi vapauttaa ihmistä hänen olemuksellisesta siteestänsä omaa olemiseensa, jota Levinas käsittelee juuri ruumiin materiaalisuuden kautta: ”Suhde egon (*Moi*) ja itsen (*Soi*) välillä... on ihmisen materiaalisuus kokonaisuudessaan”³⁹. Saman ajatuksen paon mahdottomuudesta asetti kirjalliseen muotoon myös Sartre romaanissaan *Inho*:

Minussa hailahti halu tappaa itseni; olisinhan siten tehnyt olemattomaksi ainakin yhden liian olion. Mutta kuolemanikin olisi ollut liikaa. Eloton ruumiini ja kiville puiden pimentoon räiskynyt vereni olisi ollut liikaa. Ja liikaa olisi ollut mätänevä, maaksi muuttuva lihani, niin myös lopulta puhtaiksi kolotut luuni (Sartre 1981, 186).

Tämän tutkielman kannalta on merkittävää, että Levinas katsoo taiteen onnistuvan kuvailemaan filosofiaa paremmin ruumiillisen olevan kyvyttömyyttä paeta omaa olemistaan. Shakespeare toimii tässä teoksessa, kuten usein myöhemminkin, Levinasille esimerkkinä tragiikasta *par excellence*. *Romeo ja Julia* ja *Macbeth* edustavat kohtalon voittoa yksilöstä, mutta esimerkiksi Julia valitessaan kuoleman vapaaehtoisesti voi paeta tätä kohtaloa (TA, 29). Mutta siinä missä Julia löytää tämän ”pakotien”, Hamlet on Levinasin tulkinnan mukaan ymmärtänyt jotakin syvällisempää olemisen luonteesta: ”Hän ymmärtää, että ’ei-oleminen’ on ehkä mahdotonta ja että hän ei kykene enää hallitsemaan absurdia, ei edes itsemurhan kautta”⁴⁰. Hamlet ylittää tragedian, mutta paljastaa samalla kaiken traagisuuden alkujuuren, paon mahdottomuuden.

³⁸ ”Le *Dasein* chez Heidegger n’a jamais faim” (Tel, 142).

³⁹ ”La relation entre Moi et Soi... C’est toute la matérialité de l’homme.” (TA, 38).

⁴⁰ ”Il comprend que le ’ne pas être’ est peut-être impossible et il ne peut plus maîtriser l’absurde, même par le suicide” (TA, 29).

Olemiseensa sidottu oleva ja tämän tragiikka johtavat Levinasin pohtimaan mahdollista ulospääsyä olemisen taakasta. Edes kuolema ei tunnu takaavan tätä poispääsyn mahdollisuutta, sillä kuolema ei salli ihmisen tarttua siihen omana mahdollisuutenaan. Kuolema ei olekaan Levinasin mukaan mahdottomuuden mahdollisuutta (SZ, 262), vaan mahdollisuuden mahdottomuutta (TA, 29–30)⁴¹. Siinä vaiheessa, kun Macbeth huomaa kaiken olevan menetetty, hän samalla huomaa, että ei voi lakata taistelemasta (TA, 60–1). Levinas asettaa implisiittisesti ajatuksensa Heideggerin filosofian kontekstiin kirjoittaessaan kuoleman olevan: ”mahdottomuutta omata projekti”⁴².

Mainittakoon ohimennen, että aiemmin samanlaisen ajatuksen on esittänyt Nietzsche, kuvaillessaan ”askeettisen ideaalin” kehitystä. Tämä ideaali on hänen mukaansa sellaisen tahdon ruumiillistuma, joka tahtoo selättää olemisen välttämättömyyden. Se tahtoo ”olla toisin” (*Anders-sein*)⁴³ ja ”olla toisaalla” (*Anderswo-sein*) (*Werke*, bd. VII, 430). Tämän mahdottomuuden Nietzsche tiivistää teoksensa *Zur Genealogie der Moral* viimeisessä lauseessa: ”Mieluummin kuin olisi vailla tahtoa, ihminen tahtoo ei-mitään”⁴⁴. Samoin Levinasin egon voidaan myös ajatella olevan kyvytön olemaan tahtomatta. Macbethin esimerkin mukaisesti ego ei voi ylittää olemista edes kuoleman edessä. Itsemurhan tai asketismin eksistentiaalinen merkitys olisi siten ”ei-minkään” tahtomista ylitse tahdon mahdottomuuden.

Jos kuolema ei mahdollista pakoa (*évation*), miten Levinasin mukaan oleva voi paeta olemisen pakon mielettömyyttä? Teoksessa *Le temps et l'autre* Levinas käsittelee laajemmin mahdollisuutta paeta siitä, mitä Levinas tässä teoksessa kutsuu yksinäisyydeksi⁴⁵. Levinas viittaa muun muassa sosiologi Lévy-Bruhlin ajatukseen osallistumisesta (*participation*), jossa primitiivinen ihminen kykenee sulautumaan osaksi kollektiivista representaatiota esimerkiksi maagisessa riitissä (TA, 21–2). Tämä pako yksinäisyydestä on kuitenkin kuoleman ohella ainoastaan illuusio. Ihminen voi siinä hetkellisen hurmion kautta ikään kuin irtaantua omasta

⁴¹ Sama ajatus esitetään myös (ja taas *contra* Heidegger) teoksessa *De l'existence à l'existant* (DEE, 88–9).

⁴² ”Impossibilité d'avoir un projet” (TA, 61-2).

⁴³ ”Anders-sein” muistuttaa suuresti Levinasin ilmaisu ”toisin kuin oleminen” (*autrement qu'être*), joka viittaa juuri mahdollisuuteen olemisen (*Sein*) piirin ulkopuolella. Siten voidaan ajatella Levinasin filosofian olevan osa ”askeettisen ideaalin” jatkumoa, jossa kuitenkin yritetään paikantaa toisin kuin olemisen mahdollisuus muuten kuin uskonnollisen asketismin kautta.

⁴⁴ ”Lieber will noch der Mensch das Nichts wollen, als nichts wollen...” (*Werke*, bd. VII, 484)

⁴⁵ Yksinäisyyden analyysin voidaan katsoa olevan jatkoa jo aiemmin esille nostamalleni Husserlin egon ”omuuden” sfäärin ajatukselle. Yksinäistä olevaa edustaa juuri ”monadi” (TA, 21). Samaa käsitettä hyödyntää myös Husserl ”Kartesiolaisissa meditaatioissaan”, olkoonkin että hänelle monadin yksinäisyys ei noussut teemaksi samalla tavalla kuin Levinasilla.

ruumiillisuudestaan, mutta tätä ei voida paeta lopullisesti. Tämän mahdollistaa ainoastaan suhde toiseen (DE, 17).

Varhaisissa teoksissa toiseus ei ole kuitenkaan saanut vielä myöhempää eettistä ulottuvuutta. Syistä, joihin tämä työn mittaan en voi perehtyä tarkemmin, Levinas tarjoaa varhaisessa teoksessaan omalaatuisen määritelmän kysymykseen olemisen tragiikan ja yksinäisyyden pakoon. Hänen mukaansa ainoa tapa pakoon, joka ei pidä sisällään egon kuolemaa, on isyys⁴⁶ (TA, 85). Isyyden tematiikka säilyy myöhemmissäkin teoksissa, mutta se jakaa paikkansa toisen kasvojen eettisen ulottuvuuden kanssa. Vasta 1951⁴⁷ Levinas yhdistää toiseuden eksplisiittisesti etiikkaan, mutta Rollandin esimerkin mukaisesti voidaan nähdä, miten varhaisten teosten eksistentiaalinen kysymys olemisen pakosta toimii motivaationa myöhemmälle toiseuden tematiikalle.

2 Työ ja kieli

Ennen kuin siirryn käsittelemään Levinasin taidefilosofiaa, tarkastelen vielä hänen filosofiansa kahta keskeistä kategoriaa. Työllä ja kielellä on tärkeä asema Levinasin ajattelussa ja niiden problematiikkaan hän palaa läpi uransa. Työstä Levinas kirjoittaa jo 40-luvulla käsitellessään olemisen materiaalisen todellisuuden avaamaa alttiutta kärsimykselle ja nautinnolle. Työ on Levinasille kipua ja tuskaa, sillä se vaatii ihmiseltä vaivaa, jotta ruumiin elon vaatimukset voitaisiin taata (TA, 55). Toisaalta se on Levinasin mukaan myös egon tapa kurottua kohti maailman ulkoisuutta ja muovata tätä todellisuutta omia tarpeitaan vastaavaksi (TeI, 170–2). Koska taide voidaan sekin mieltää työksi, tulee termin merkityksen Levinasin filosofiassa perehtyä tarkemmin.

Levinasin kielenfilosofiaa tulee puolestaan käsitellä jo senkin vuoksi, että hänelle kaikkea taidetta koskevat väitteet perustellaan usein kirjallisten esimerkkien avulla. Varhain hän toteaa humoristisesti kaiken filosofian olevan Shakespearen teosten meditaatiota (TA, 60). Kielen merkitys hänen ajattelussaan ei kuitenkaan pysähdy ainoastaan sanataiteiden ensisijaisuuteen. Kuten edellä tulen osoittamaan, Levinasille ajatusta tai tietoisuutta ei voida absoluuttisesti erottaa kielestä. Tämä radikaali väite perustuu toiselle, vähintään yhtä radikaalille ajatukselle. Levinas katsoo ihmisen identiteetin tai ”itseisyyden” (*ipséité*) olevan olemassaolonsa velkaa

⁴⁶ Levinasin patriarkaalinen kielenkäyttö viittaa nimenomaan ainoastaan isyyteen.

⁴⁷ Artikkelissa ”L’ontologie est-elle fondamentale?”.

toiselle⁴⁸. Koska hän katsoo suhteen Toiseen olevan myös keskustelua (BPW, 6), voidaan egon itsejden kysymyksen olevan olemuksellisesti sidottu kielenfilosofiaan.

2.1 Työ

Työn merkitystä Levinas lähestyy myös ”yksinäisen” egon näkökulmasta. Teoksessa *Totalité et infini* Levinas omaksuu Husserlin jo edellä kuvaillun metodin, jossa intersubjektivisuuden ja objektiivisen luonnon fenomenologinen analyysi lähtee liikkeelle egon puhtaasta ”omuuden” piiristä. Työn merkitys on paikannettavissa juuri tästä piiristä alkaen. Työtä tekevä ego kurottaa omuutensa piirin ulkopuolelle, jolloin kyse on transsendenssista, mutta ainoastaan termin husserlilaisessa mielessä. Transsendenssi tarkoittaa Husserlille immanenssin vastakohtana kaikkea sitä, mitä ei ole annettu ”tiedostuselämyksessä” suoraan egolle ja joka siten tulee sulkea ulos epokhessa (DIP, 35). Toisaalta tämä ulkoisuus annetaan egon tietoisuudelle juuri ulkoisuuden modaliteetissa, jolloin voidaan puhua transsendenssinkin kohdalla jostakin mikä aina palaa sisäisyyteen. Tämä on juuri jo aiemmin mainitsemani ”immanentia transsendenssia” (*Ideen I*, 110; CM, 136).

Työn voidaan katsoa muodostavan Levinasille juuri tällaisen immanentin transsendenssin muodon, sikäli kuin siinä ego on tekemisissä itsensä ulkopuolisen todellisuuden kanssa, mutta lopulta palaten aina oman olemisensa sfääriin. Työtä tekevä ego tarttuu ulkoiseen kohteeseen muovatakseen sitä tavalla, joka sopii hänen omiin päämääriinsä. Tällainen transsendenssi ei ole eettistä transsendenssia sillä ego ei ole koskaan tekemisissä minkään tyystin toisen kanssa (TeI, 172). Levinas vertaakin työtä idealistiseen filosofiaan, sikäli kuin molemmissa tapauksissa ulkoinen saa loppupeleissä merkityksensä aina suhteessa egoon (TA, 53). Mutta miten tämä ”immanentti transsendenssi” saa alkunsa egon puhtaasta oman sfääristä?

Esittäessäni vastauksen edellä esitettyyn kysymykseen, keskityn vain tämän tutkielman kannalta olennaisiin käsitteisiin. Karkeasti voidaan todeta Levinasin lähestyvän työn fenomenologiaa pyrkimyksenään yhdistellä ja ylittää Husserlin ja Heideggerin ajatukset koskien egon tai täällä olemisen maailmassa olemista. Toisin kuin Husserl Levinas kulkee Heideggerin viitoittamalla tiellä korostaessaan egon maailmassa olemisen praktista puolta. Heideggerille filosofia on Platonista alkaen erotettu puhtaasti teoreettiseksi toiminnaksi, minkä

⁴⁸ Esim. AE, 211–2. Voidaan spekuloida, jospa niin sanottujen ”susilasten” tapaukset tukevat Levinasin ajatusta. Nämä ihmiset omaavat luonnollisesti sisäisen sfäärin ja ihmisarvon, mutta heidän tietoisuutensa poikkeaa suuresti keskivertoihmisen tietoisuudesta.

myötä se on kärsinyt tarpeesta oikeuttaa itsensä praksiksen edessä (BW, 218–9). Pyrkimykseksi paikantaa tätä puutetta voidaan tulkita esimerkiksi täällä olemisen ”esiteoreettisen” maailmassa olemisen (*In-der-Welt-sein*) analyysi teoksessa *Sein und Zeit*, joka ottaa kohteekseen täällä olemisen suhteen välineisiin (*Zeuge*).

Heideggerille primääri praktinen maailmassa olemisen tapa on välineiden käsiteltävyys (*Zuhandenheit*), kun taas Levinas kuvailee vielä tätäkin perustavampaa tasoa. Hän katsoo egon ensisijaisen suhteen ympäröivään todellisuuteen olevan suhdetta siihen, mitä hän kutsuu ”elementaaliseksi”. Tämä viittaa siihen maailman materiaaliseen sfääriin, joka ei redusoidu miksiäkään staattiseksi kohteeksi. Elementaalinen on olemisen materiaalisuutta – ilmaa, merta ja valoa – joka ympäröi olevia, johon oleva on ”upotettu” (*on y baigne*) (TeI, 138).

Ego ”kylpee elementaalisisessa”⁴⁹. Hän on aina jo sen ympäröimänä sikäli kuin hän *on*. Elementaalisen voidaan katsoa vastaavan Husserlin *hyletä*, puhdasta aistimellisuutta, jota hän *Ideoissa* kutsuu myös ”sisällöksi” muodon vastakohtana (*Ideen I*, 172). Levinas viittaakin elementaaliseen ”sisältönä ilman muotoa” (*contenu sans forme*) (TeI, 138). Vaikka Husserl nostaa esille ”hyleettisen fenomenologian” mahdollisuuden, hän ei kuitenkaan palaa tähän sen tarkemmin. Saman voidaan katsoa koskevan Heideggeria, ainakin tämän uran varhaisemmassa vaiheessa. Välinekokonaisuus ei vastaa elementaalista, sillä jälkimmäinen ei omaa olemuksellisesti suhdetta täällä olemiseen. Elementaalisen voidaan sanoa olevan ”välinpitämätöntä” suhteessa olevaan ja tämä välinpitämättömyys on otettava huomioon elementaalisen fenomenologisessa analyysissä. Kuten tulen edellä osoittamaan, myöhemmin Heidegger kuitenkin ”maan” (*Erde*) käsitteen muodossa tekee oikeutta olemisen materiaalisuudelle ja aistimellisuudelle. Tanja Staehler korostaa maan ja elementaalisen yhteyttä (Staehler 2010, 129–30), mutta Levinas itse vaikuttaisi olevan sokea tälle sukulaisuudelle.

Elementaalinen mahdollistaa elämän, mutta samalla pakottaa ihmisen työhön. Sama aurinko, joka lämmittää pakottaa myös etsimään suojaa sen kuumuudelta. Tämä elementaalisen kaksoisluonne omalta osaltaan selittää sen, miksi Levinas kuvailee egon maailmassa olemista yhtäältä nautinnoksi (*jouissance*) ja toisaalta työn kärsimykseksi ja vaivaksi. Nautinnon korostaminen voidaan tulkita vastaukseksi ihmisen ruumiillisen ulottuvuuden puutteelle Heideggerin ja Husserlin filosofioissa. Onkin merkille pantavaa, kuinka esimerkiksi Heidegger pyrkii kuvailemaan sitä, miten ihminen on ensisijaisesti ja enimmäkseen (*zunächsts und zumeist*), mutta hänen ajattelussaan ei ole lainkaan sijaa ravinnon ongelmalle. Levinas pyrkii

⁴⁹ ”Baigner dans l’élément.” (TeI, 139).

korvaamaan tätä puutetta esittäessään, että primääristi ego elää välinekokonaisuuden (*Zeugganzheit*) sijasta ”ravintokokonaisuudessa” (*ensemble de nourritures*) (TA, 45).

On epäselvää, miksi Levinas ajattelee egon ensisijaisen ravintokokonaisuudessa olemisen olevan nautintoa. *Totalité et infinin* termein egon oleminen on primääristi elämistä (*vivre de...*) elementaalisesta, jonka työ tarpeiden täyttämisen vaatimuksena keskeyttää. Tapa, jolla Levinas yhdistää työn ”suruun” (*douleur*) ja ”kipuun” (*peine*) (TA, 54) antaa hänen filosofialleen jälleen hyvin uskonnollisen vivahteen. Työhön suhtaudutaan kuin lankeemuksen jälkeiseen rangaistukseen⁵⁰. Levinasille työ vaikuttaa siten olevan ikään kuin välttämätön paha, joka seuraa egon primääriä nautintoa. Tämä erottaa hänet marxilaisesta perinteestä, jossa työhön suhtaudutaan ihmiseläimen olemuksellisena tapana olla ja elää maailmassa, kuten Terry Eagleton osoittaa (Eagleton 2016, 68).

On selvää, että työtä ei voida redusoida pelkästään elossa pysymisen kamppailuun, kipuun ja suruun vastakohtana nautinnolle. Taide on työtä ja samoin Levinasin oma, filosofinen työ. Jo 1947 Levinas kuvailee taideteoksia tavalla, joka muistuttaa suuresti hänen myöhempää kuvaustaan työstä teoksessa *Totalité et infini*. Taideteos on sekin tarttumista elementaaliseen, puhtaaseen materiaan, josta teos saa aistimellisen hahmonsä (DEE, 75). Esteettisen asenteen Levinas puolestaan esittää olevan idean pukemista materiaaliseen asuun, sen palauttamista aistimellisen todellisuuden tasolle (TeI, 140). Siten kaikki työ ei selvästikään ole suorassa suhteessa elossapysymisen vaatimuksen kanssa, jos ei ajatella esimerkiksi taiteen olevan työtä vain silloin kuin sen kautta tienataan elanto. Työ voi olla myös nautintoa.

Vuonna 1972 Levinas osoittaa muuttaneen lähestymistapaansa kirjoittaessaan yllättäen: ”Työ ymmärrettynä radikaalisti on Saman liikettä kohti Toista, mikä ei koskaan palaakaan Samaan.”⁵¹ Tällainen radikaalisti ymmärretty työ on siten määritelmältään täysin päinvastainen kuin aikaisempi määritelmä. Siksi on kysyttävä, minkälaisesta työstä voi olla kyse. Radikaali työ ei saa alkuaan puutteesta (mts. 51). Siinä on siten jotakin täysin ”tarpeetonta”, jotakin mikä ei edes pyri täyttämään tarvetta. Toisaalta siinä työ ei myöskään kiitä tekijäänsä, sillä se on suunnattu kokonaisuudessaan kohti Toista. Toisin sanoen työssä ei ole kyse ikään kuin

⁵⁰ Luonnollisesti tämäkään ei jää huomaamatta Derridalta, joka nostaa esille ongelman koskien oman piiriin suljetun egon nautintoa. Jos egon intersubjektiivisuutta edeltävä oleminen voidaan käsittää nautinnoksi, eikä Toinen siten asetu aina häiritsemään tätä primääristä nautintoa? Siten Derridan mukaan etiikan mahdollisuus on samalla kaiken ei-eettisen, kivun ja surun, mahdollisuutta (Derrida 1981, 107). Tämä ei kuitenkaan ole välttämättä ajatuksena tyystin järjenvastainen. Voidaan helposti ajatella väkivallan mahdollisuuden kulkevan käsikädessä väkivallan normatiivisen kiellon kanssa.

⁵¹ ”*The Work conceived radically is a movement of the Same toward the Other which never returns to the Same.*” (BPW, 49). (Kursiivit alkuperäisessä tekstissä).

sijoituksesta kohti tulevaa, jos tämä tuleva on egon tulevaisuutta. Se on ”radikaalia anteliaisuutta” (mts. 49), jossa työntekijä ei pääse nauttimaan työnsä hedelmistä.

Vaikka käsittelen aihetta tarkemmin vasta myöhemmin, esitän jo tässä vaiheessa, että radikaalin työn voidaan ainakin joissakin tapauksissa mieltää olevan taidetta. Paul Celania käsitellessään Levinas kirjoittaa tämän runojen olevan puhdasta antamista (PN, 42–3). Runo annetaan radikaalissa anteliaisuudessa lukijalle ilman, että sen todellinen merkitys palaisi kirjoittajan intentioon. Samanlaisen ajatuksen esittää myös Levinasin ystävä ja kollega Maurice Blanchot. Hänen mukaansa kirjailija on aina välttämättä erotettu lopullisesta työstään eli kirjasta, sillä kirjaa ei hänen mukaansa ole olemassa ilman lukijaa: ”Työ (*oeuvre*) on työtä ainoastaan silloin, kun siitä tulee sen kirjoittajan ja sen lukijan avointa intimitteettiä”⁵² ”Avoin intimitteetti” puolestaan tuo taas mieleen Husserlin immanentin transsendenssin.

2.2 Kieli

Kielen merkitystä Levinasin filosofiassa on vaikea liioitella. Suhde Toiseen on ensisijaisesti juuri keskustelua, jossa toinen niin sanotusti seisoo puheensa takana. Hän ilmaisee itsensä ”kath’auto”, itsestään lähtien, kuten Levinas tapaa Platonia jäljitellen sanoa⁵³. Toisen mahdollisuus ilmaista itsensä (*s’exprimer*) erottaa hänet kaikista tietoisuuden kohteista, koska ilmaisu on välitöntä⁵⁴. Palatakseni edellisten osioiden valometaforaan, Toinen ilmaisee itsensä ilman, että egon intentionaalisen tietoisuuden valo toimisi ilmaisun mahdollisuuden ehtona.

Ilmaisun välittömyydellä on radikaaleja seurauksia. Ensinnäkin se tarkoittaa Levinasin mukaan sitä, että kielen ensisijainen ilmenemismuoto on diskurssia. Ennen kuin voidaan puhua kielestä merkitysijän ja merkityn systeeminä, Toinen on aina jo ilmaissut ja paljastanut itsensä: ”Vain tässä paljastumisessa (*révélation*), kieli merkkien systeeminä voidaan konstituoida”⁵⁵ (Tel, 70). Tämäkin väite tulee ymmärtää fenomenologisesti. Sillä kokemuksen tasolla, jota Levinas pyrkii kuvailemaan, kieli ilmenee ensisijaisesti ilmaisuna ja diskurssina. Toisin kuin Heidegger, jonka mukaan ”kieli puhuu” (PLT, 188), Levinas katsoo ensisijaisesti Toisen puhuvan.

⁵² ”L’oeuvre est oeuvre seulement quand elle devient l’intimité ouverte de quelqu’un qui l’écrit et de quelqu’un qui la lit...” (Blanchot 2018, 35).

⁵³ Esim. Tel, 60–1.

⁵⁴ Nimenomaan sanan filosofisessa merkityksessä, jossa se viittaa välittäjän tai ”medioijan” puutteeseen.

⁵⁵ ”C’est dans cette révélation que le langage, comme système de signes, peut seulement se constituer“.

Toinen radikaali seuraus on yhteydessä edelliseen. Koska kieli on ensisijaisesti diskurssia, joka on suhdetta Toiseen, ja koska Levinasin mukaan egon *principium individuationis* on sen vastuu Toisesta, on egon olemisen kysymys sidottu olemuksellisesti kieleen. Levinasille egon identiteetti etenkin hänen myöhäisessä filosofiassaan paljastuu juuri sen kautta, että hän on oleva, joka sanoo ”minä”. Tarkemmin ottaen ego sanoo ”me-voici”, eli arkikielessä ”tässä minä olen”⁵⁶. Simon Critchleyn tavoin tämä voidaan tulkita Levinasin vastauksena kantilaiseen ongelmaan. Subjektin sokea piste – katvealue, johon hänen intuiotensa ei yllä – perustuu sille, miten hän on aina jo suhteessa Toiseen. Tätä ei voida kuitenkaan palauttaa ontologian kieleen: ”Subjektin identiteetti ei paljastu tietoisuudelle tai reflektiolle ja on rakennettu intersubjektiiivisesti”⁵⁷. Tämä subjektin pimeä piste, jota Levinas kutsuu ”passiivisuudeksi kaiken passiivisuuden tuolla puolen”⁵⁸, voidaan tuoda esille ainoastaan eettisessä kielessä, ”me-voici”.

Kielen määrittäminen ensisijaisesti diskurssiksi johtaa kuitenkin suuriin ongelmiin. Näistä käsittelen seuraavaksi kahta. William Large nostaa esille ongelman koskien diskurssin *sisältöä*. Hän esittää, että *Totalité et infini* kuvailee diskurssia lopulta sellaiseksi keskusteluksi Toisen kanssa, jossa mitään ei voida sanoa kaikkien sanojen kuulussa aina saman piiriin (Large 2018, 750). Sanat ovat luonnostaan yleisiä, jolloin ne tapaavat kätkeä taakseen kaiken olevan yksityisyyden⁵⁹. Levinasin ajattelu tuntuu johtavan umpikujaan, jossa keskustelun *muoto* voi olla eettistä, mutta sen *sisältö* ei.

Maurice Blanchot nostaa esille toisen ongelman, joka on osittain yhteydessä edelliseen. Dialogimuotoisessa tekstissään Blanchot antaa yhden nimettömistä keskustelijoista todeta: ”puhutun kielen etuoikeus kuuluu *yhtä lailla Toiselle* ja Itselle ja siten tekee heistä yhdenvertaiset”⁶⁰. Blanchot katsoo, että ego tai ”Itse” on välttämättä samassa suhteessa Toiseen, kuin Toinen on egoon, jolloin tämä on niin sanotusti Toisen Toinen. Tämä korottaa

⁵⁶ Levinas hyödyntää ilmaisua ”me-voici” nimenomaan sen tavanomaisessa merkityksessä, jossa ego ilmaisee oman läsnäolonsa Toisen edessä. Hänen myöhäisessä filosofiassaan egon identiteetti paljastuu vastuussa Toisesta, jolloin egon ensimmäiset sanat ilmaisevat juuri tämän identiteetin (*me*) ja samalla valmiuden vastuuseen. Etymologisesti ”voici” sanoo ”vois ici” ja tätä etymologiaa hyödyntäen voidaan katsoa egon ensimmäisten sanojen Toiselle olevan ”näe minut tässä” (*me vois ici*).

⁵⁷ ”The identity of the subject is denied to consciousness, or to reflection, and is structured intersubjectively.” (Critchley 1996, 32).

⁵⁸ Passiivisuudesta ks. AE, 81; 174.

⁵⁹ On merkillepantavaa, kuinka Levinasin ajatukset muistuttavat tässä kohdin suuresti Friedrich Schillerin *Kallias-kirjeissä* esittämää teoriaa kielen luonteesta. C. G. Körnerille 28.2.1793 lähettämässään kirjeessä Schiller kirjoittaa, kuinka: ”Kieli (siten) ryövää objektilta, jonka kuvaaminen on laskettu sen tehtäväksi, sen aistimellisen luonnon, sen yksilöllisyyden ja pakottaa sen ylle oman ominaisuutensa (yleisyyden), joka on objektille vieras”. Tämä ryöväämisen sovittajana toimii runous. (Schiller 2003, 182).

⁶⁰ ”The privilege of spoken language belongs *equally* to *Autrui* and to the Self, and thus makes them equal” (Blanchot 1993, 56).

Largen edellä esille nostaman ongelman toiseen potenssiin. Jos ego ei voi Toisen edessä sanoa mitään palauttamatta häntä saman piiriin, mutta on aina Toisen Toinen, ei keskustelussa kummankaan osapuolen sanomisen *sisältö* voi olla eettistä. Tämä on suuri ongelma Levinasin kielen filosofiassa, johon hän myöhemmässä ajattelussaan etsii vastausta.

Toista ongelmaa voidaan Derridaa jäljitellen kutsua ”kontaminaation” ongelmaksi. Derrida käyttää termiä kuvaillessaan tapaa, jolla Levinas myöhemmissä kirjoituksissaan puhuu Toisesta aina äärimmäisen varovasti peläten filosofian kielen tuovan toiseuden väistämättä takaisin saman piiriin (Derrida 1991, 26). Large kuvailee samaa ongelmaa kirjoittaessaan Levinasin filosofian suuren ongelman olevan juuri tapa, jolla siinä ”sisältö uhkaa sen kuvailua”⁶¹. Levinas itse on tästä ongelmasta hyvin tietoinen. Hän katsoo sen olevan verrattavissa klassiseen Parmenideen ja Plotinoksen ongelmaan tiedon suhteesta täydelliseen tai ”yhteen” (AT, 6). Myöhemmissä teoksissaan Levinas itse puhuu paikoittain kontaminaation sijaan toiseuden ”pettämisestä” (*trahison*) (AE, 19). Tiivistäen siis Levinasin kielenfilosofian kaksi ongelmaa: Yhtäältä Diskurssin asymmetrisessä suhteessa olennaista on ainoastaan suhteen muoto ja sisältö uhkaa jäädä tyystin toissijaiseksi. Toisaalta kontaminaation tai petoksen uhan vuoksi filosofi itsekään ei voi edes kirjoittaa kohteestaan ilman, että se uhkaa kadota näkyvistä.

Vaikka olen edellä esittänyt kaksi kipupistettä toisistaan erillisinä, voidaan niiden katsoa olevan läheisessä yhteydessä toisiinsa. Yhdessä ne muistuttavat suuresti puheen ja kirjoituksen suhteen ongelmaa, siten kuin se nousee esille Platonin dialogissa *Faidros*. Tässä dialogissa Sokrates ja Faidros keskustelevat puheen ylivertaisuudesta suhteessa kirjoitukseen. Puhe on ”tiedostavan ihmisen elävää ja vireää puhetta” ja kirjoitus puolestaan sen ”varjokuva” (*Faidros*, 276a). Kuten Blanchot jo nostaa esille, Levinas suosii hänkin Platonin tavoin elävää puhetta eli puhetta, jossa puhuja itse seisoo sanojensa takana (Blanchot 1993, 56). Tämä ajaa molemmat filosofit kummalliseen tilanteeseen, sillä heidän osakseen jää elävän puheen primäärisyyden puolustaminen kirjoituksessa. Heidän kohtalonaan on kontaminaation väistämättömyys, puheen ja läsnäolon pettäminen kirjoituksessa.

2.2.1 Keerygma ja läheisyys: sanottu ja sanominen

Edellä esittämäni ei ole kuitenkaan Levinasin viimeinen sana kielen olemuksesta. Myöhemmissä kirjoituksissa kielen asema muuttuu, mikä voidaan nähdä osana laajempaa

⁶¹ ”The content defies its description” (Large 2018, 749).

muutosta koskien egon ja Toisen välistä suhdetta. Esimerkiksi teoksessa *Autrement qu'être* ajatus transsendentista toiseudesta loistaa miltei täysin poissaolollaan ja sen sijaan Levinas keskittyy kuvaamaan toiseutta, joka on aina jo ”häirinnyt” egon nautintoa. Tätä kutsun Largen ilmaisun mukaisesti ”immanentiksi toiseudeksi” (Large 2011, 243). Immanentti toiseus vaikuttaa tapaan, jolla Levinas ymmärtää egon suhteen Toiseen, ja siten myös kielen rooliin. Seuraavassa käyn lyhyesti lävitse muutoksen Levinasin kielenfilosofiassa, minkä jälkeen pyrin paikantamaan vastauksen edellisen alaluvun ongelmiin.

Artikkelissaan ”Language and Proximity” (*Langage et proximité*) vuodelta 1967 Levinas jakaa kielen kahteen ulottuvuuteen. Keerygmaattinen sanominen koskee sellaista kieltä, joka ”julistaa”⁶². Se esittää x:n olevan x ja julistaa olevaksi yksittäisen kohteen ajallisen identiteetin, joka ei kuitenkaan fenomenologian oppien mukaisesti koskaan itsessään ilmene havainnossa kuin osittain: ”Identiteetti on mahdollista ainoastaan väitettynä”⁶³. Se asettaa kohteen ilmenemisen moninaisuuden pysyvän ykseyden, *universaalin* ja *ideaalisen* sanan alaiseksi. John Llewelyn korostaa, että Levinas valitsee sanan ”keerygma” korostaakseen juuri sitä, miten tämän fenomenologiassa kielellinen ilmaisu ei ole ainoastaan passiivisesti vastaanotetun toisintamista foneettisessa asussa. Sanominen aktiivisesti julistaa jonkin joksikin (Llewelyn 2002, 134). Keerygma kuvaa kielen olemusta, mutta Levinas katsoo tämän ulottuvan tajuntaan itseensä, sikäli kuin tajunta ymmärretään egon voimaksi yhdistää erityinen yleiseksi tai ideaaliksi Husserlin terminologiaa hyödyntäen (CPP, 114). Siten kieltä ja tajuntaa ei voida absoluuttisesti erottaa toisistaan.

Keerygma ei kuitenkaan kata koko kielen olemusta. Julistaminen koskee vain sitä kielen osaa, joka voidaan yhdistää suoraan intentionaalisen tietoisuuden liikkeeseen. Se voi asettaa jonkin viestin sanalliseen muotoon ja jakaa sen toisten tietoisuuksien kanssa, mutta ”mikä tahansa onkaan kielen välittämä viesti, puhuminen on kontaktia”⁶⁴. Tämä kontakti on kielen ensisijainen olemus, jota Levinas kutsuu läheisyydeksi (*proximité*). Yllättäen Levinas käsittelee läheisyyden merkitystä aistimellisuuden kautta. Aistimellisuus on hänelle egon olemisen ulottuvuus, joka on sivuutettu fenomenologian perinteessä, jossa ”*kaikki transsendenssi käsitetään tiedoksi*”⁶⁵. Aistimellisuudessa aistittava on ”lähellä”, sillä aistimuksessa tietoisuus ei aseta kohdetta, joka aistittaisiin vasta tämän asettamisen myötä. Se on Levinasin mukaan

⁶² Termi on peräisin Raamatun kreikankielisestä painoksesta, jossa se viittaa ”sanomaan” tai ”julistukseen”.

⁶³ ”Identity is possible only as *claimed*” (CPP, 111). Kursiivi alkuperäisessä tekstissä.

⁶⁴ ”Whatever be the message transmitted by speech, the speaking is contact” (CPP, 115).

⁶⁵ ”*Every transcendence is conceived as a knowing*” (CPP, 117). Kursiivit alkuperäisessä tekstissä.

välitöntä (CPP, 118)⁶⁶. Aiemmin olen jo todennut, että Levinas hyödyntää samaa käsitettä kuvaillessaan Toisen läsnäoloa. Vähemmän yllättäen hän siis nostaa esimerkiksi läheisyydestä *par excellence* juuri toisen ihmisen (mts. 119). Siten ensisijaista kommunikaatiota, jota edustaa läheisyyden kontakti, on nimenomaan Toisen läsnäolo.

Tämän työn kannalta on merkittävää, että Levinas yhdistää olevan läheisyyden *runouteen* (CPP, 118). Jos keerygmaattinen on idealisaatiota ja yleistämistä, runouden voidaan tulkita olevan kieltä, joka tekee oikeutta olevalle sen erityisyydessä. Levinas tuskin olisi valmis hyväksymään seuraavaa vertausta, mutta hänen tapansa kuvailla runoutta muistuttaa suuresti Heideggerin ajatusta ”antamisesta olla”⁶⁷ (*Sein-lassen*). Kun olevan annetaan olla juuri se oleva, mikä se on, oleva kohdataan kätkeytymättömyydessään, jonka Heidegger määrittää totuudeksi (BW, 125). Voitaisiinko ajatella, että ”runous” on juuri antamista olla, koska siinä olevan annetaan olla lähellä siten, kuin se itse on?⁶⁸ Runouteen palaan pian uudemman kerran.

Teoksessaan *Autrement qu’être* Levinas siirtyy käyttämään käsiteparia ”sanottu” (*le dit*) ja ”sanominen” (*le dire*). Sanottu viittaa juuri siihen, mitä sanallisessa ilmaisussa on ilmaistu, jolloin se voidaan yhdistää keerygmaan. Läheisyyden vastine voidaan puolestaan löytää sanomisesta, sillä Levinas eksplisiittisesti esittää sen olevan toisen läheisyyttä ja ”merkityksen merkityksellisyyttä” (*signifiance de la signification*) (AE, 17). Käsite on kuitenkin kaikkea muuta kuin yksiselitteinen, sillä Levinas ei selvästikään viittaa sillä pelkästään kielen sanallisen ilmaisun tosiasiaan, kuten termistä itsestään voitaisiin päätellä.

Vaikeaa käsitettä voidaan selventää lainamaalla Llewelynin ajatusta Heideggerin ontologisen eron ja Levinasin ”diktiivisen eron” (*dictive difference*) analogisesta suhteesta (Llewelyn 2002, 135). Ontologinen ero viittaa eroon olevan ja olemisen välillä, joka ei kuitenkaan ole minkäänlainen spatiaalinen ero, jossa kolmas tekijä asettuisi sillaksi vastaparien välille. Sama pätee diktiiviseen eroon, jossa jatkuvan unohduksen uhriksi joutuu se, että kielen olemusta ei voida paikantaa sanottuun.

Edellä kielen systeemin nähtiin rakentuvan diskurssille. Myöhemmässä filosofiassaan Levinas kuitenkin paikantaa kielen perustavimman tason sanomiseen, joka viittaa siihen merkityksellisyyden ensisijaiseen sfääriin, joka edeltää minkäänlaista merkityksen

⁶⁶ Aistimellisuuden ja läheisyyden yhteys nousee teemaksi myös teoksessa *Autrement qu’être* (esim. 105–111). Aistimellisuuden ongelma ja sen suhde etiikkaan on yksi niistä Levinasin keskeisistä kysymyksistä, joita hänen filosofiaansa koskevissa kirjoituksessa harvemmin käsitellään.

⁶⁷ Tässä poikkean taas tavallisemmasta käännöksestä ”silleen jättäminen”. Mielestäni jonkin jättäminen silleen pitää sisällään välinpitämättömyyden konnotaation eikä se siten saavuta alkuperäisen ilmaisun todellista merkitystä.

⁶⁸ Kunnia tästä ajatuksesta kuuluu Derridalle. Hän katsoo Toisen kohtaamisen olevan ajateltavissa juuri tämän antamisena olla (Derrida 1981, 137–8).

välittämiseksi eli sanotuksi redusoitua kieltä ja toimii sen välttämättömänä ehtona (AE, 82). Samoin kuin ontologista eroa ei voida paikantaa mihinkään – ero ei kerran saanut alkuaan jossakin ajan pisteessä – ei diktiivistä eroa voidaan myöskään palauttaa mihinkään alkuräjähdyksen kaltaiseen (Llewelyn 2002, 135). Tämä tarkoittaa sitä, että kielen perusta läheisyytenä on Levinasin mukaan jossakin ikuisesti jo menneessä, jota hän kuvailee ”jäljen” (*trace*) käsitteen kautta (CPP, 121). Tämä ikuisesti mennyt, ei koskaan tietoisuuden nykyisyyteen palautettava, on puolestaan juuri edellä kuvattu egon ”pimeä kohta”, joka on Levinasin mukaan egon identiteetin lähde.

2.2.2 Eettisen kielen mahdollisuus

Miten keerygman ja läheisyyden tai sanotun ja sanomisen kautta voidaan vastata edellä esille nostamiini kysymyksiin? Large esittää, että niin sanotun eettisen kielen mahdollisuus voidaan paikantaa siinä, että sanomisen jäljen annetaan paljastua sanotussa (Large 2018, 758). Koska Levinas siirtyy myöhemmässä filosofiassaan käsittelemään toiseutta lähinnä juuri immanentin toiseuden kautta, hänen onnistuu väistää ensimmäinen edellä esitetyistä ongelmista eli asymmetrisen diskurssin ongelma. Eettinen kohtaaminen on aina jo mennyttä, mutta mennyttä diktiivisen eron mielessä, jossa termillä ei viitata johonkin tiettyyn ajalliseen hetkeen. Siten konkreettisen diskurssin hetkellä Toinen on jo tehnyt työnsä. Ego on jo vastuussa Toisestaja tämä vastuu kattaa myös hänen puheensa. Kuten Bernasconi esittää, ei ole yhdentekevää, mitä sanomisessa on sanottu (Bernasconi 2002, 248).

Jos eettisen kielen mahdollisuus on sanomisen paistamista lävitse sanotussa, silloin myös kontaminaation ongelmaan voidaan löytää ratkaisu. Tämä ratkaisu on kuitenkin kontaminaation välttämättömyyden hyväksymistä. Filosofisen logoksen kuuluessa aina sanotun piiriin, paljastuu Platonin *Faidroksessa* kuvailema ongelma pikemminkin filosofian itsensä olemukseksi ainakin siten kuin Levinas sen ymmärtää. Diktiivinen ero olisi siten analoginen ontologisen eron kanssa myös siksi, että molemmissa tapauksessa eron ylläpitäminen osoittautuu liki mahdottomaksi. Tämä voi osittain selittää miksi sekä Heidegger että Levinas kääntyvät myöhäisissä teoksissaan yhä ”runollisemman” ilmaisun suuntaan⁶⁹.

Kuten edellä radikaalin työn tapauksessa, myös tässä kohtaa voidaan nostaa esille taiteen ja eritoten runouden rooli. Runouden voidaan katsoa olevan sanottua, jossa sanomisen annetaan

⁶⁹ Samansuuntaisen ajatuksen esittää Llewelyn (Llewelyn 2002, 135).

loistaa lävitse, erityisesti kun muistetaan ”runouden” edeltäneen käsitteenä ”sanomista”. Runous ei-keerygmaattisena kielenä voi pyrkiä puhumaan tehden oikeutta läheisyydelle ja kontaktille. Mahdollisesti siinä voisi olla kyse kielestä, joka pyrkii paljastamaan sanotussa merkityksen ensisijaisen tason ”kaikkea objektifikaatiota edeltävänä” (*antérieurement à tout objectivation*) (AE, 81).

Esimerkiksi William Wordsworthin runon “Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” voidaan ajatella ottavan teemakseen läheisyyden, runouden ja aistimuksen primäärisen merkityksellisyyden. Runo käsittelee luontosuhteen välittömyyttä, joka Wordsworthin mukaan sävyttää lapsen elämää, mutta joka aikuisuuden myötä katoaa:

—But there's a Tree, of many, one
A single field which I have looked upon,
Both of them speak of something that is gone...⁷⁰

Pelto ja puu puhuvat vain jostain menneestä, osoittavat oman erityisen olemisensa ylitse. Wordsworth korostaa juuri näiden kohteiden partikulaarisuutta, joka ei näyttäydy enää aikuiselle. Sama ajatus toistuu myöhemmin, nyt kuitenkin kertojan hyväksyen tämän tosiasian:

Though nothing can bring back the hour
Of splendour in the grass, of glory in the flower;
We will grieve not, rather find
Strength in what remains behind;
In the primal sympathy
Which having been must ever be.⁷¹

Yhteys Levinasin ajatteluun voidaan paikantaa etenkin viimeisen parisäkeen kautta. ”Primaalisen sympatian” voidaan katsoa viittaavan juuri läheisyyden välittömyyteen, jonka

⁷⁰ Wordsworth 2009, 713. Yrjö Jylhän suomennos kuuluu: ”Kas tuolla näen vainion, /puu tuolla nousee yli puistikon/ajasta kertoin, joka mennyt on,” (Wordsworth 1949, 125).

⁷¹ Wordsworth 2009, 717. Suomeksi: ”Vaikk’ ei voi mikään eloon herättää/maan kimmellystä, kukkain säihkyntää, /murhetta ei kantaa saa:/siitä, mikä häipyi taa, /voimaa tulee etsiä, /ensi mieltymyksestä, /aatoksista, jotka on/löyenneet tyynen suvannon...” (Wordsworth 1949, 131). Tässä kohdin Jylhän suomennos eroaa tyystin alkuperäisestä tekstistä. ”Primaalisen sympatian” ajatus, joka on keskeinen tämän runon ja Wordsworthin filosofian kannalta, loistaa tyystin poissaolollaan. Tämän vuoksi olen suosinut leipätekstissä alkukielistä versiota.

perään romantikko Wordsworth haikailee⁷². Ylitulkinnan vaarallakin esitän, että tämä välittömyys ja olevan partikulaarisuus voidaan yhdistää – kuten edellä olen jo vihjannut – runouteen olevan antamisena olla. Lohdun Wordsworthin kertoja löytää kuitenkin siitä, että primaalinen sympatia on ollut kerran ja on siksi ikuisesti. Lapsi on kerran kokenut läheisyyden ja siten vakuuttunut sen mahdollisuudesta ja Wordsworthin ajatus on analoginen Levinasin ”jäljen” (*trace*) kanssa, joka on sekin jotakin aina jo mennyttä. Jälki eroaa primaalista sympatiasta kuitenkin siksi, että sitä ei voida paikantaa egon henkilöhistoriassa sen enempää kuin ontologista eroakaan, kun taas Wordsworth uskoo romanttisen luonnon ja yksilön yhteyden olevan mahdollista lapsuudessa.

3 Varhainen taidefilosofia

Edellä olen kuvaillut Levinasin etiikkaa ja tarkastellut alustavasti sitä, kuinka kielen ja työn kaltaiset filosofiset kategoriat ovat suhteessa etiikkaan ensimmäisenä filosofiana. Keskittymällä työhön ja kieleen olen samalla seurannut implisiittisesti Heideggerin *Taideteoksen alkuperän* esimerkkiä. Työn ja kielen voidaan katsoa muodostavan tärkeän sillan taiteen ja etiikan välille, sillä taide on yhtäältä aina teos (*Werk*) ja toisaalta kaikki taide on Heideggerin mukaan ensisijaisesti runoutta (*Dichtung*) (H, 59)⁷³. Kuten tulen osoittamaan, Levinasin taidefilosofia on paljon velkaa Heideggerille, vaikka tätä velkaa ei aina eksplisiittisesti tuodakaan esille. Jälkimmäisen tavoin Levinas asettaa sanataiteet ensisijaiseen asemaan ja korostaa taideteosten itsenäisyyttä suhteessa tekijäänsä.

Edellä olen vihjannut työn ja taiteen mahdolliseen suhteeseen etenkin runoudessa, mutta Levinas ei koskaan muodosta lopullista mielipidettä taiteen etiikasta. Erityisesti tunnetuimmassa ja laajimmassa taidetta käsittelevässä artikkelissaan ”La réalité et son ombre” (1948) Levinasin sävy on ajoittain hyvinkin pessimistinen. Kuten Richard A. Cohen esittää, Levinasin näkemys taiteesta ei ole kuitenkaan niin synkkä kuin yksittäiset lainaukset antavat ymmärtää (Cohen 2016, 150–1). Koska etiikka on ensimmäinen filosofia, on taidefilosofiankin rakennuttava etiikan valaman perustan varaan⁷⁴. Tämän vuoksi Levinas välistä alistaa taiteen ankarin sanankääntein etiikalle tavalla, joka nykylukijan korvaan kuulostaa anakronistiselta.

⁷² Ohimennen huomautettakoon, että Levinas eksplisiittisesti erottaa oman ajatuksensa Toisen läsnäolosta romanttisesta vastakohtien yhteen tuleminen ideaalista (esim. LR, 148).

⁷³ Runoudella Heidegger viittaa laajempaan kokonaisuuteen, kuin pelkkään yhteen sanataiteen muotoon (*Poesie*).

⁷⁴ Tässä tutkielmassa hyödynnän termiä ”taidefilosofia” ”estetiikan” sijasta, sillä Levinas itse käyttää jälkimmäistä lähestulkoon pelkästään negatiivisessa merkityksessä (esim. CPP, 5).

Tässä luvussa käsittelen Levinasin taidefilosofiaa jakaen sen kahteen aikakauteen. ”Varhaista taidefilosofiaa”⁷⁵ edustaa kaikki ennen teosta *Totalité et infini* (1961) kirjoitettu, kun taas ”myöhäisen” kauden kattaa kaikki vuodesta 1961 aina viimeisiin taidetta koskeviin kirjoituksiin saakka. Perustan jaon sille suurelle muutokselle, jonka Levinasin filosofia kävi läpi vuosien 1948 ja 1961 välisenä aikana, jolloin hän ei julkaissut ainoatakaan monografiaa⁷⁶. Tämä muutos koskee etiikkaa ja samalla siis väistämättä myös muita filosofian osa-alueita. Etenen karkeasti kronologisessa järjestyksessä, vaikka välillä joidenkin ongelmien selvittämiseksi on hyödyllistä käsitellä myöhäisempiä ja varhaisempia teoksia samaan aikaan.

3.1 Taiteen totuus ja rytmi

Levinas julkaisi laajimman taidetta käsittelevän kirjoituksensa (*La réalité et son ombre*) vuosi ensimmäinen monografiansa *De l'existence à l'existant* jälkeen. Samana vuonna (1948) hänen ajanfilosofiaa koskevat luentonsa julkaistiin kirjamuodossa nimellä *Le temps et l'autre*. Koska kaikissa näissä kahden vuoden sisään julkaistuissa teksteissä käsitellään jossakin määrin taidetta, esittelen ne seuraavassa kaikki yhdessä. Vuoden 1948 artikkeli on kirjoituksista ainoa, joka on omistettu puhtaasti taiteelle ja annan sille tästä syystä ensisijaisen aseman. Edellä mainittuihin monografioihin viitataan silloin, kun niiden kautta voin selventää Levinasin varhaisen taidefilosofian logiikkaa.

Levinas esittää aikansa vallitsevan taidefilosofian dogmaattisesti väittävän, että taiteessa on kyse totuuden paljastamisesta (CPP, 1). Hän ei kuitenkaan kerro tarkemmin, kuka tätä dogmia edustaa. Voidaan kuitenkin olettaa, että Levinas oli monen aikalaisensa tavoin tutustunut Heideggerin taidetta käsitteleviin luentoisiin, jotka myöhemmin julkaistiin kokonaisuutena *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Näissä luennoissa Heidegger esittää taideteoksessa olevan kyse ”totuuden asettumisesta teokseen tekeille”⁷⁷. Levinas kääntää Heideggerin teesin pääläelleen ja esittää taiteessa olevan kyse epätotuuden paljastamisesta

⁷⁵ Adjektiivista ”varhainen” huolimatta Levinas (s. 1906) oli tässä vaiheessa uraansa jo neljänkymmenen paremman puolella. Levinasin ”kypsän kauden” voidaankin katsoa alkaneen vasta 1961 ensimmäisen pääteoksen (*Totalité et infini*) julkaisun myötä. Akateemisen uran kehitystä myöhästytti etenkin sotavankeus, mutta mitä luultavammin myös antisemitismi ja ksenofobia.

⁷⁶ Kuriositeettina mainittakoon, että tänä aikana Levinas muun muassa opiskeli Talmudia enigmaattisen Monsieur Chouchanin (1895–1968) johdolla. Chouchani (tai Shushani) oli juutalaiseen uskoon perehtynyt autodidakti, joka kiersi ympäri maailmaa muun muassa juuri yksityistunteja antaen. Hänen henkilökohtaisesta elämänsä on hämärän peitossa, synnyinmaasta ja oikeasta nimestä alkaen.

⁷⁷ ”Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden.” (H, 21).

(CPP, 3). Koska Heideggeriin joudutaan viittamaan usein Levinasin taidefilosofiaa käsitellessä, on välttämättä selvitettävä, mitä totuuden asettuminen teokseen tekeille tarkoittaa.

Heidegger kuvailee tapaa, jolla taideteoksen totuus on erotettava kaikenlaisesta esittävydestä, eli kuvan ja kohteen adekvaatiosta. Totuus tulee ymmärtää olemisen itsensä paljastumisen primäärinä tosiasiana, joka mahdollistaa kaiken väittämän ja asianlaidan välisen yhteneväisyyden. Tätä Heidegger kuvailee kreikkalaisella termillä *aletheia*, joka hänen filosofiassaan tarkoittaa ”olevan kätkeytymättömyyttä” (*Unverborgenheit des Seienden*) (H, 21, 37). Taide on vain yksi tavoista, joilla oleva voi tulla kätkeytymättömyyteensä ja taideteoksessa tämä tapahtuu taideteoksen itsensä myötä, sen itse ikään kuin raivatessa tilaa, jossa oleva voi paljastua kätkeytymättömyydessään.

Siten taideteoksen totuus on jotain, mikä saa alkunsa siitä itsestään. Sen tehtävänä ei ole esittää jotakin ja tämän esittämisen uskollisuuden kautta olla totuudellisesta. Taideteos paljastaa itsessään olevan sen kätkeytymättömyydessä avaamalla maailman (*Welt*), kuten kreikkalainen temppli, joka: ”kohotessaan antaa olioille niiden näön ja ihmiselle näköalan itseensä”⁷⁸. Tällainen taideteos siis ikään kuin piirtää koordinaatit, joiden mukaan ihminen elää juuri siinä maailmassa, jonka temppli on pystyttänyt.

Myöhemmässä esitelmässään ”Vom Wesen des Wahrheits”, Heidegger esittää, että totuutta ajateltuna ajatuksen tai proposition adekvaationa kohteen olemuksen kanssa edeltää aina olevan paljastuminen, eli juuri sen kätkeytymättömyys (BW, 122). Tähän jo tuttuun määritelmään hän lisää vapauden ulottuvuuden, mutta vapautta ei tule ensisijaisesti ymmärtää ihmisen kykynä toteuttaa omaa tahtoaan. Täällä oleminen on Heideggerin termein aina heitettyä, jolloin se, mikä paljastuu kätkeytymättömyydessä ei ole ihmisen itsensä valittavissa. Totuus on olemisen (*Sein*) totuutta, johon täällä oleminen on ainoastaan heitetty, ikään kuin jo liikkuvalla juoksumatolle, jolloin Heideggerin mukaan ihminen ei omaa vapautta, vaan ”paljastuva täällä oleminen” pikemminkin omaa ihmisen (BW, 126–7). Kuitenkin täällä oleminen voi olla uskollinen olemisen totuudelle vain antamalla olevan paljastua itsessään siten kuin se on, eli antamalla sen olla (*Sein-lassen*). Juuri olemisen ”antaminen olla” on Heideggerin mukaan totuuden olemus (mts. 123).

Levinas viittaa edellä lainattuun Heideggerin määritelmään asettaessaan oman käsityksensä taideteosten olemuksellisesta epätotuudesta vastakkain käsitteen ”Sein-lassen” kanssa (CPP, 3). Taideteoksessa ei ole hänen mukaansa kysymys olevan antamisesta olla ja tätä

⁷⁸ ”Gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst.“
Suomennos Sivenius (Heidegger 1998, 42).

väitettä Levinas puolustaa kolmen uudiskäsitteen kautta. ”Rytmiä” ja ”musikaalisuutta” käsittelen seuraavaksi, kun taas ”varjon” puoleen käännyin myöhemmin.

Rytmi ja musikaalisuus ovat Levinasille yllättäen kuvien ominaisuuksia. Hän kuitenkin antaa myös ”kuvalla” uuden merkityksen, sillä hänen mukaansa ”taiteen elementaarisiin prosessi koostuu kohteen korvaamisesta sen kuvalla”⁷⁹. Saman ajatuksen Levinas esittää vuotta aiemmin (1947) lähestulkoon identtisesti muodossa teoksessaan *De l’existence à l’existant* (DEE, 73). Tämä ”kuvalla korvaaminen” viittaa prosessiin, jossa missä tahansa taiteessa oleva (*existant*) asetetaan esille siten, että ainoastaan sen aistimelliset ominaisuudet jäävät jäljelle (CPP, 4). Heideggerin esimerkkiä lainaten, Vincent van Goghin kenkiä esittävä maalaus eristää kohteesta – tässä tapauksessa ”maalaisnaisen kengistä”⁸⁰ – sen kuvan eli sen puhtaan ulkomuodon. Kengät ovat läsnä ainoastaan aistimellisissa kvaliteeteissaan, mutta Levinasin analyysin mukaan niiden välineluonteesta ei ole jäljellä enää mitään. Tiivistäen voidaan todeta, että *kuva* viittaa tähän korvaamiseen prosessiin, kun taas *musikaalisuus* viittaa tiettyyn kuvien ominaisuuteen. *Rytmi* puolestaan viittaa musikaalisten kuvien vaikutukseen, siihen miten ne koetaan egon toimesta.

Musikaalisuus kuvan ominaisuutena viittaa juuri siihen, kuinka kuvassa kohteen aistiset kvaliteetit ovat erotettu kohteesta. Tämä voi päteä mihin tahansa taiteeseen, koska Levinas katsoo taiteen olevan olemuksellisesti juuri aistimellisuuden (kuten muotokuvan värin ja muodon) ja itse kohteen (vaikkapa ihmisen) tilallista ja ajallista eroa suhteessa toisiinsa. Tätä Levinas nimittää ”esteettiseksi tapahtumaksi” (*l’événement esthétique*) (DEE, 75) ja käsite ”estetiikka” vihjaa itsessään juuri aistimellisuuden ensisijaisuudesta (CPP, 5). Kuuluisa kantilainen teesi erottaa nämä aistimelliset kvaliteetit jopa kohteen potentiaalisesta olemassaolosta ja Levinas itsekin nostaa esille ”pyyteettömyyden” käsitteen, jonka hän tulkitsee tarkoittavan ”toiminnan mahdollisuuksien neutralisoimista”⁸¹. Tähän määritelmään palaan pian.

”Musikaalisuuden” käsitteen merkitystä voidaan pyrkiä valaisemaan esimerkin avulla. Elliott Carterin sävellyksen ”kahdeksan etydia ja fantasia” puupuhallinkvartetille seitsemäs etydi koostuu yhdestä ainoasta sävelestä, joka toistetaan useiden eri instrumenttien toimesta. Muiden musiikin osatekijöiden, kuten melodian ja harmonian, puuttuessa ja yhteen säveleen

⁷⁹ “The most elementary procedure of art consists in substituting for the object its image.” (CPP, 2).

⁸⁰ Van Goghin maalaamien kenkien omistajasta on keskusteltu pitkään. Tunnetusti Meyer Schapiro kyseenalaisti Heideggerin tulkinnan maalaisnaisen kenkinä, kun taas toiset ovat esittäneet, ettei kenkien todellinen alkuperä ole olennainen kysymys (esim. Kockelmans 1985, 125–6. Thomson omistaa Schapiron tulkinnan kritiikille kokonaisen luvun teoksessaan *Heidegger, Art and Postmodernity* (Thomson 2011, 106–120).

⁸¹ “Neutralisation des possibilités d’agir” (DEE, 74).

sidottuna, nousee esille instrumenttien ominainen ”väri”. Voidaan sanoa, että Carter nostaa tässä sävellyksessä instrumenttien musikaalisuuden teoksen kantavaksi voimaksi. Musikaalisuus, eli kvaliteetin tilallinen ja/tai ajallinen ero lähteestään nousee korostetusti esille, kun muut musiikin osatekijät ovat pantu viralta.

Puhdas musiikki edustaakin musikaalisuutta *par excellence* ja tämän vuoksi Levinas päätyykin juuri kyseiseen sanavalintaan. Toisaalta ”musikaalisuudessa” korostuu myös muusien läsnäolo (CPP, 3). Muusat toimivat taiteilijan innoittajana, kuten Platonin dialogissa *Ion*, jossa Sokrates esittää runoilijoiden niiden vallassa menettävän ”järkensä ja ymmärryksensä” (*Ion*, 534b). Levinas kuvailee samanlaista järjen ja ymmärryksen menettämisen tilaa, mutta taiteen kokijan näkökulmasta. Tämän tilan mahdollistavaa taideteoksen vaikutusta Levinas kuvaa käsitteellä ”rytmi”.

Rytmi tarkoittaa Levinasille käsitteellisen ymmärryksen syrjäyttämistä osallistuvassa kokemuksessa taiteeseen, jota hän vertaa ”primitiivisten kansojen” riitteihin (CPP, 4). Kuten aiemmin olen jo esittänyt, osallistumista (*participation*) Levinas käsittelee myös teoksessaan *Le temps et l'autre*. Tässä teoksessa käsitteeseen vedotaan, kun kuvaillaan egon pyrkimystä paeta (*évasion*) olemista. Kun Levinas palaa osallistumisen kysymykseen taiteen rytmin kohdalla, voidaan hänen katsoa yhdistävän myös taiteen tällaiseen paon pyrkimykseen. Tämäkin pako on kuitenkin tuomittu epäonnistumaan, sillä hurmiollisessa taiteeseen osallistumisessa ei ole kyse todella eettisestä transsendenssista. Tämän vuoksi Levinas kirjoittaakin, että taideteokset vaikuttavat johdattavan kokijansa pikemminkin ”tämän puoliseen” (*en deçà*) (CPP, 2–3) kuin tuon puoliseen. Todellisen transsendenssin sijaan Levinas katsoo taideteosten rytmin johtavan kokijansa tilaan, jossa hän asettuu suhteeseen ympäröivän todellisuuden kanssa puhtaasti ekstaattisen osallistumisen eikä järjellisen tietoisuutensa kautta.

Koska ego ei asetu suhteeseen todellisuuden kanssa objektivoivan tietoisuuden välityksellä, ei Levinasin mukaan osallistumisen hetkellä voida enää puhua subjektista tai egosta (CPP, 4). Ego on puhtaasti olevan keskuudessa ja sanoilla leikkien Levinas kirjoittaa taiteen olevan rytmensä vuoksi juuri kiinnostavaa tai pyyteellistä (*inter-esse*) (mt.)⁸². Aiemmin nostin esille, että Levinas lähestyy *pyyteettömyyttä* (*désintéressement*) toiminnan mahdollisuuden kautta. Väitän tämän pyyteettömyyden toiminnan mahdottomuutena vuoden 1948 artikkelissa muuttuneen vastakohtakseen, ”pyyteellisyydeksi”. Samoin taiteen rytmi on korvannut lähes tyystin aiemmin laajemmin käytetyn taiteen ”eksotiikan” käsitteen.

⁸² Loistavana kuvauksena taideteoksen rytmistä voidaan pitää Harri Mäcklinin väitöskirjan alun kuvausta Théodore Géricault'n maalauksesta ”Meduusan lautta” (Mäcklin 2019, 12). Taideteoksen edessä intentionaalisen tietoisuuden valta omaksua kokemansa muuttuu osallistumiseksi.

Eksotiikalla Levinas viittaa siihen, miten kuvassa esitettyihin kohteisiin ei voida suhtautua intentionaalisen tietoisuuden tai praktisen toiminnan tasolla, sillä kuva kaappaa näistä kohteista vain niiden aistimellisuuden. Siten ”representoidut objektit ovat irrotettu meidän maailmastamme”⁸³. Tämä muistuttaa suuresti tapaa, jolla Levinas kuvailee musikaalisuutta ja rytmiä. Näidenkin tapauksessa kyse on passiivisuudesta, joka on seurausta objektien läsnäolosta, mutta vain aistimellisuudessaan, vailla toiminnan mahdollisuutta. Eksotiikan ja toiminnan mahdollisuuden sijaan Levinas puhuu nyt kuitenkin käsitteestä ja tietoisuuden toiminnasta (CPP, 3). Mielenkiintoista näissä kuvauksissa on se, että teoksessaan *Le temps et l'autre* Levinas kuvailee kuolemaan hyvin samankaltaisin sanankääntein juuri passiivisuudeksi ja tietoisuuden voiman lopuksi (TA, 62–3). Kuoleman ja taiteen suhteeseen palaan myöhemmin tässä luvussa.

Voidaan hyvällä syyllä kysyä, jos Levinasin kuvaukset pätevät tavanomaiseen taidekokemukseen. On helppo väittää vastaan toteamalla, että suurin osa ihmisistä kokee suurimman osan taiteesta tavalla, jota ei voida verrata Levinasin kuvailemaan rytmiin tai osallistumiseen. Mielestäni on intuitiivisempaa ajatella Levinasin kuvaavan vahvaa ”esteettistä kokemusta” – vaikka hän ei koskaan kyseistä muotoilua käyttäisikään – joka omalta osaltaan todistaa hänen olevan samassa veneessä Platonin kanssa. Molemmat puhuvat taiteen potentiaalisesti negatiivisesta vaikutuksesta tavalla, joka paljastaa heidän herkkyytensä suhteessa kyseiseen vaikutukseen.

Ennen kuin siirryn eteenpäin, haluan jo tässä vaiheessa nostaa esille argumentin Levinasin juutalaisuuden vaikutuksesta hänen taidefilosofiaansa. Toisin kuin monet kommentaarit esittävät⁸⁴, mielestäni Levinasin taidefilosofiaa ei voi tuomita suoralta kädeltä pelkästään abrahamilaisen kuvainkiellon siirtämiseksi filosofiseen sfääriin. Vaikka Levinas erottaa eettisen transsendenssin kuvien rytmistä ja tuomitsee ajoittain taiteen jyrkästi, hänen argumenttinsa on aina puhtaasti filosofisesti motivoitu. Jos Levinasin usko tai kulttuuri halutaan sitoa hänen taidefilosofiaansa, mielestäni parempi johtolanka löytyy Salomon Malkan kirjoittamasta elämäkerrasta.

Malka esittää Levinasin olevan ”mitdagmin”, joka viittaa juutalaisuuden haaraan, jossa kaikkeen mystismiin suhtaudutaan ehdottomalla varauksella (Malka 2006, 213). Tämä voi mahdollisesti selittää sen, miksi Levinas usein viittaa kaikkeen maagiseen ja irrationaaliseen negatiiviseen sävyyn⁸⁵. Levinasille uskonto ja eettinen transsendenssi tulee oikeuttaa

⁸³ ”Les choses représentées s’arrachent à notre monde”. (DEE, 74).

⁸⁴ Levinasin juutalaisuuden vaikutuksesta hänen taidefilosofiansa tulkintoihin ks. Cohen 2016, 152–4.

⁸⁵ Esim. CPP, 4; DEE, 40-1; Tel, 78.

rationaalisesti. Tämä uskonnollinen rationaalisuus voi auttaa selittämään sen, miksi Levinasille taideteosten rytmi on moraalisesti epäilyttävää ja miksi hän kirjoittaa taiteen avaavan ”aloitteellisuuden ja vastuun maailmassa paon ulottuvuuden”⁸⁶.

3.2 Varjo ja kuvan fenomenologia

Levinasin taidefilosofian pyrkimyksenä on tarjota vastaus Heideggerin ajatukselle taiteen ja totuuden elimellisestä yhteydestä. Sen sijaan, että taiteessa totuus asettuisi työhön, Levinas esittää siinä tietoisuuden liikkeen pysähtyvän teoksen puhtaaseen aistimellisuuteen: ”aistimellisuus ei ole havainnon materiaalia”⁸⁷. Väitän Levinasin aistimellisuudella viittaavaan samaan olemisen tasoon, mikä Husserlin filosofiassa on ”hylettisen fenomenologian” tutkimuksen kohteena (*Ideen I*, 175). Tällainen fenomenologia tutkisi kokemuksen aistimellista tai materiaalista momenttia, sen ”sisältöä” erotettuna sen muodosta, kuten Husserl asian ilmaisee (*Ideen I*, 172). Taidekokemus ei siten nouse hylettiseltä noettiselle tasolle, jolloin egon suhde taiteeseen ei ole primäärästi havaintoa (*Perzeption*).

Levinas haluaa myös tarjota vaihtoehtoisen näkemyksen kuvien fenomenologiasta. Näitä kahta pyrkimystä ei voida erottaa toisistaan absoluuttisesti johtuen tavasta, jolla Levinas esittää kaiken taiteen olevan tekemisissä kuvien kanssa. Tämä puolestaan mahdollistaa radikaalin väitteen: ”Jokainen kuva on viime kädessä plastinen ja jokainen taideteos on viime kädessä patsas”⁸⁸. Kuvien olemus on siten välttämättä yhteydessä argumenttiin taiteen epätotuudesta. Seuraavassa tehdään selkoa Levinasin kuvan fenomenologiasta, joka viittaa implisiittisesti ja kriittisesti Sartren filosofiaan ja etenkin tämän teokseen *L’imaginaire*⁸⁹.

Levinas nostaa esille perustavan fenomenologisen ongelman koskien kuvien olemusta. Miten kuvat ”esittävät”? ”Kuvaa kontemploivan intention oletetaan kulkevan suoraan kuvan lävitse, ikään kuin ikkunan lävitse maailmaan, jota kuva esittää”⁹⁰, mutta juuri tämä ”esittämisen” ongelma vaatii kipeimmin selitystä. Levinasin kritiikki koskee osaltaan juuri Sartren kuvan filosofiaa teoksessa *L’imaginaire*, jossa taiteen kuvia käsitellään kuvittelun

⁸⁶ ”... In a world of initiative and responsibility, a dimension of evasion” (CPP, 12). Huomionarvoista on, että Levinas viittaa jälleen *pakoon*.

⁸⁷ ”La sensation n’est pas le matériel de la perception” (DEE, 75).

⁸⁸ ”Every image is in the last analysis plastic, and that every artwork is in the end a statue” (CPP, 8).

⁸⁹ Levinasin kritiikki ei jäänyt huomaamatta lehden toimitukselta, joka liitti artikkelin alkuun lyhyen vastauksen Levinasin väitteisiin. Vastauksen arvo on kuitenkin kyseenalainen, joka saattaa osaltaan selittää miksi sitä ei ole julkaistu ”la réalité et son ombre” käännösten ohessa.

⁹⁰ ”The intention of one who contemplates an image is said to go directly through the image, as through a window, into the world it represents” CPP, 5.

(*imagination*) laajemmassa kontekstissa. Toisin kuin Levinasin artikkelissa, Sartre katsoo mentaalisten ja materiaalistien kuvien omaavan saman syvärakenteen. Siten Kaarle VIII muotokuvan näkeminen ja tämän hahmon esille nostaminen ”mentaalisisessa kuvassa” ovat molemmat tapoja, joilla jokin poissaoleva kohde asetetaan intuitiossa juuri poissaolevana. Sartre esittääkin, että kaikkien kuvien olemukseen kuuluu kuviteltavan kohteen poissaolo (Sartre 2010, 12)⁹¹.

Miten Sartren teoria siten vastaa kuvien fenomenologian perustavaan ongelmaan? Miten siinä ymmärretään kuvan ja sen kohteen välinen suhde? Sartren vastaus ongelmaan on *analogon*. Kuvan intentionaalinen rakenne koostuu intentionaalisesta aktista ja tämän aktin kohteesta, joka asetetaan ei-paikalla-olevaksi, mutta myös kolmannesta tekijästä, jonka kautta akti tähtää kohti kohdettaan. Tämä kolmas tekijä – oli kyseessä sitten valokuva, maalaus tai muisto – on ”havainnon vastine”, *analogon*, jonka myötä kohde voidaan saavuttaa intentionaalisessa aktissa (Sartre 2010, 18). Siten Sartren fenomenologiassa maalaus voi toimia materiaalisena analogonina, jolloin sen ontologinen status väistämättä muuttuu. Maalaus materiaalisena objektina tulee erottaa maalauksesta analogonina, sillä jälkimmäisessä tehtävässä toimiessaan sitä ei katsojan toimesta havaita primääristi tietynä aistimellisena objektina: ”Kuollut Kaarle VIII on siellä, meille läsnä olevana. Näemme juuri hänet, emme kuvaa...”⁹².

Edellisen kuvauksen kautta on helppo ymmärtää, miksi Sartre edustaa Levinasille ajattelijaa, jolle kuvat ovat kuin ikkunoita. Hänen mukaansa tämä ei kuitenkaan saavuta kuvien todellista olemusta. Sartren tarkoituksena ei ole hahmotella kuvataiteen fenomenologiaa, joka osaltaan selittää miksi esimerkiksi modernin, ei esittävän taiteen kannalta hänen teoriansa on helppo todeta köykäiseksi. Levinas puolestaan pyrkii juuri selittämään, miten taiteessa kuva on suhteessa todellisuuteen. Sen sijaan, että hän yhdistäisi kuvataiteen kuvitteluun yleensä, Levinas – kuten on jo osoitettu – pyrkii lähestymään ongelmaa puhtaasti taiteelle ominaisena prosessina, jossa oleva korvataan kuvallaan. Tämä korvaaminen puolestaan tapahtuu, kun taideteos kaappaa kohteesta sen ”varjon” (*ombre*).

Varjo viittaa siihen kuvien olemukseen, jonka nostin esille jo aiemmin. Olevan silkka aistimellisuus, sen ”esteettisyys”, on olevan varjoa. Käsitteen merkitys ei kuitenkaan tyhjenny tähän. Esimerkiksi ihmisen varjoa ei ole pelkästään hänen ”lihansa”, hänen materiaalisuutensa,

⁹¹ Tarkemmin ilmaisten kuva voi asettaa kohteen olemassa olemattomaksi, poissaolevaksi (*absent*) tai toisaalla olevaksi. Kohde voidaan myös ”neutralisoida”, eli olla ”ottamatta kantaa” sen olemassaoloon. Tämä tulee erottaa kohteen asettamisesta negatiivisesti ei-olevaksi.

⁹² ”The dead Charles VIII is there, present before us. It is he that we see, not the picture...” (Sartre 2010, 23).

vaan myös hänen ”eleensä, raajansa, katseensa, ajatuksensa, ihonsa, jotka karkaavat hänen substanssinsa identiteetin alaisuudesta”⁹³. On epäselvää, miten ihmisen ajatukset voivat ”karata” hänen identiteetiltään, mutta mahdollisesti voidaan ajatella tässäkin näkyvän platonilaisen läsnäolon ideaali, johon olen aiemmin viitannut *Faidroksen* yhteydessä. Egon varjoa olisi siten laajemmin kaikki se, joka on tilallisesti ja ajallisesti erotettu hänen läsnäolostaan, esimerkiksi hänen kuvansa tai hänen ylös kirjoittamansa ajatukset.

Sanavalinta ”varjo” tuo väistämättä mieleen Platonin ja hänen taidevastaisuutensa. Levinas itsekin viittaa viimeksi mainittuun ja tämän käsitykseen ”idean ja sielun samanaikaisuudesta”⁹⁴, joka puolestaan tukee ajatusta varjosta tämän samanaikaisuuden puutteena. Kahden filosofin ”varjoja” ei voida kuitenkaan suoraan verrata toisiinsa. *Valtiossa* ”varjon” käsite on sidottu Platonin epistemologian ja ontologian laajempaan kontekstiin. Luolavertauksessa se viittaa olemisen asteeseen, joka on erotettu yhtäältä ideasta ja toisaalta olevasta, siten kuin tämä oleva todella on. Filosofian korkein tavoite on juuri yhteys itse ideoiden kanssa⁹⁵ ja koska taide osoittaa juuri pois päin ideasta, se on vähintäänkin epistemologisesti epäilyttävää⁹⁶.

Levinas luonnollisesti ei seuraa ideaoppia, jolloin hänen ”varjon” käsitteensä ei ole suoraan verrattavissa Platoniin. Yhteys löytyy kuitenkin analogian tasolta. Siinä missä Platon esittää kuvan liikkeen olevan pois päin ideasta, Levinas katsoo varjon myötä kuvassa olevan kyse juuri kulkemista ”tänne puolen” (*en deçà*), eli pois päin olemuksesta kohti olevan puhdasta aistimellisuutta. Hän kirjoittaa: ”epätotuus ei ole olevan hämärää ylijäämää, vaan itse sen aistimellinen hahmo”⁹⁷. Siten kuvassa tietoisuuden liikkeen pysäyttävä varjo on olevan aistimellisuutta, joka puolestaan on olevan epätotuutta. Tämä epätotuus on puolestaan juuri Levinasin vastalause Heideggerin käsitykselle taiteen ja totuuden olemuksellisesta liitosta.

Edellä olen käyttänyt usein termejä ”käsite” sekä ”olemus”. Kun Levinas puhuu esimerkiksi olevan olemuksesta tai substanssista, hän ei pysähdy varhaisissa taidetta koskevissa kirjoituksissaan määrittelemään, mitä hän käsitteillä tarkoittaa. Käsitteen ”käsite” kohdalla tilanne on miltei sama, mutta tukea voidaan Levinasin omien kirjoitusten ohella paikantaa fenomenologian perinteestä. ”Käsitteen” voidaan mieltää viittaavan siihen, miten oleva on egon ”käytettävissä”. Käsittää, kuten suomenkielisen sanan juuri paljastaa, viittaa tarttumiseen. Tämä merkitys on läsnä myös ranskan- ja saksankielisissä vastineissa (*com-prendre*, *be-greifen*). Siten, kuten Levinas esittää teoksessaan *De l'existence à l'existant*, taiteen korvatessa

⁹³ ”His gestures, limbs, gaze, thought, skin, which escape from under the identity of his substance” (CPP, 6).

⁹⁴ ”Simultaneity of the idea and the soul” (CPP, 7).

⁹⁵ Ks. *Faidon*, 66e; *Faidros*, 247c-d.

⁹⁶ Taiteen moraalin Platon kyseenalaistaa varjon lisäksi muihin argumentteihin vedoten.

⁹⁷ ”Non-truth is not an obscure residue of being, but its sensible character itself” (CPP, 7).

kuvalla kohteen käsitteen, egon tavanomainen suhde olevaan häiriintyy (DEE, 76)⁹⁸. Vuonna 1949 Levinas nostaa esille saman ajatuksen kirjoittaessaan, että Charles Lapidquen maalaukset särkevät ”perspektiivin ja sen takaaman käytännöllisen yhteyden objekteihin”⁹⁹.

Basil Vassilicos käsittelee juuri sitä, kuinka kuva häiritsee tavanomaista maailmassa olemista asettamalla kuvan egon ja maailman ”väliin” (Vassilicos 2003, 173). Päinvastoin että toimisi ikkunana kuten Sartren fenomenologiassa, kuva asettuu esteeksi kohteen ja egon tietoisuuden väliin ja estää tietoisuutta käsittämästä (termin laajassa merkityksessä) kohdetta tavanomaisella tavalla. Vassilicos nostaa myös esille edellä kuvaillun fenomenologian radikaalin seurauksen. Kuva katkaisee tietoisuudelta pääsyn kohteen *olemuksen*, sillä Levinas vaikuttaa Vassilicosin tulkinnan mukaan mieltävän ”substanssin” tai ”olemuksen” vuoden 1948 artikkelissa kohteen ja sen varjon synkroniaksi¹⁰⁰. Kun kuva asettuu kohteen ja tietoisuuden väliin, se asettaa kohteen maailmasta irrallisena, puhtaasti aistimellisena. Koska kohde on irrotettu maailmasta, sen kautta ei mahdollistu intentionaalisen tietoisuuden olemuksellinen liike kohti maailman ulkoisuutta.

Siten *nature morte* koostuu olevien varjoista, jotka eivät kuulu maailmaan ja jotka tämän kuulumattomuuden myötä rikkovat tietoisuuden liikkeen, jonka Levinas fenomenologian perinteelle uskollisena määrittää sisäisyyden ja ulkoisuuden vastavuoroisuudeksi. Levinas esittääkin taideteosten edustavan olevaa ilman maailmaa (DEE, 74)¹⁰¹. Koska sisäisyyttä ei ole ilman ulkoisuutta, koska subjektia ei ole ilman maailmaa, tästä seuraa ego paneminen kuvan edessä viralta. Kyseessä on ”subjektin kitkeminen subjektiviteetistaan irrottamalla se vakaasta maailmastaan”.¹⁰²

Siten kuvan fenomenologiassa piilee selitys taideteoksen *rytmiin*. Kuvan musikaalisuus on kohteen irrottamista maailmasta ja samalla subjektin sysäämistä tilaan, jossa dialektisen vastaparin puuttuessa sen osana on tulla pannuksi viralta. Tämä selittää osaltaan myös sen, miksi taideteokset ovat mielenkiintoisia (*inter-esse*). Kuvan edessä subjekti on oleva tai asia (*esse*) muiden joukossa (*inter*), sillä varsinaisesta subjektiviteetista ei voi olla puhe.¹⁰³

⁹⁸ Saman seikan nostaa esille Staehler (Staehler 2010, 127).

⁹⁹ ” ... Perspective and the practical access it gives to objects” (LR, 146).

¹⁰⁰ Vassilicos kuvaa tätä termillä ”self-attachment” (Vassilicos 2003, 178).

¹⁰¹ Teoksessaan *De l’existence à l’existant* Levinas käsitteleeekin taidetta alaluvussa ”L’existence sans monde”.

¹⁰² ”An uprooting of the subject from its subjectivity by tearing it out of its stable world” (Vassilicos 2003, 174).

¹⁰³ Puhuttaessa subjektin poissaolosta tai viralta panosta, on jälleen syytä huomauttaa, että kyseiset väittämät tulee ymmärtää *fenomenologisessa* mielessä. Jos ”ei voida puhua subjektista” tai jos ”subjekti kitketään irti maailmastaan”, tällä ei tarkoiteta minkäänlaista ontologista teesiä tietyn ihmisolennon olemisesta. Ihminen ei katoa mihinkään. Se oleva, joka kävelee sisälle taidegalleriaan, kävelee sieltä myös ulos kaikkine raajoineen. Kun fenomenologisesti kuvaillaan subjektin olemassaoloa, tällä viitataan siihen, miten hän on maailmassa tavalla, joka voidaan mieltää tavanomaiseksi. Tällainen kuvaus pyrkii saavuttamaan tiedon siitä, mitkä ovat

Taideteos on kuitenkin kiinnostava myös sanan tavanomaisessa merkityksessä. Olevan varjo kutsuu ihmistä katsomaan ja kuuntelemaan, mutta siinä missä kohde on läsnä varjossaan, se on samalla poissa olemuksellisesti. Sartre vaikuttaa lopulta tulevan hyvin lähelle Levinasin kuvausta kuvien luonteesta, kun hän kirjoittaa Kaarle VIII muotokuvasta:

Kaarevat ja aistikkaat huulet, tuo kapea, itsepäinen otsa, ne herättävät minussa suoraan tietyn affektiivisen vaikutelman, ja tämä vaikutelma kohdistuu juuri näihin huuliin... Yhtäältä ne viittaavat todellisiin, kauan sitten tuhkaksi muuttuneisiin huuliin... mutta toisaalta ne vaikuttavat suoraan minun aistivuuteeni¹⁰⁴.

Olisiko liioittelua väittää Sartren tässä omalla tavallaan kiinnittävän huomiota kuvien ”kiinnostavuuteen”? Kaarle VIII varjo on läsnä maalauksessa, mutta hän itse on poissa. Myöhemmin Sartre esittää, että Kaarle VIII havaitseminen esteettisenä objektina vaatii ”radikaalin muutoksen, joka sisältää maailman tuhoamisen”¹⁰⁵. Siten Sartre ja Levinas molemmat omalla tavallaan katsovat kuvien kokemisen olevan erotettu maailmasta termin fenomenologisessa mielessä.

3.3 Aika ja kohtalo

Levinasin varhaisessa filosofiassa kysymys ajan luonteesta on keskeinen. Karkeasti ilmaisten aika on Levinasin 1940-luvun kirjoituksissa vastaus siihen, mitä aiemmin on kuvattu ”paon” toiveeksi. Fenomenologisen perinteen mukaisesti Levinas yrittää ajatella aikaa redusoimatta sitä matematiikan tai fysiikan aikaan, jossa siihen suhtaudutaan puhtaasti mitattavana suurena. Aika on olemuksellisesti kysymys egon tavasta olla maailmassa, eikä kukaan ensisijaisesti elä aikaa suurena, yksittäisten hetkien summana. Miten aika siten tulee ilmi egon suhteessa maailmaan? Levinasin filosofiasta voidaan eritellä kaksi vastausta tähän kysymykseen.

subjektin tai täällä olemisen, maailmassa olemisen perustavat ja välttämättömät muodot tai rakenteet. Samoin kuin Heideggerin kuvaus ajallisuuden ontologisesta perusrakenteesta ei tarkoita, etteikö aikaa voitaisi mitata sekuntikellolla, eivät Levinasin kuvaukset subjektin hypostaasista tai poissaolosta tarkoita, etteikö yksittäisen ihmisen olemista millä tahansa hetkellä voitaisi tulkita tämän aivotoiminnan tai biologisen konstituution kautta. Kuvaukset koskevat maailmassa olevaa egoa, eivät suvun *homo* ja lajin *sapiens* yksittäistä edustajaa.

¹⁰⁴ ”... Sinuous and sensual lips, that narrow, stubborn forehead, directly provokes in me a certain affective impression, and that impression directs itself to *these lips*... on the one hand they refer to the real lips, long since turned to dust... but, on the other hand, they act directly on my sensibility”. (Sartre 2010, 23).

¹⁰⁵ ”A radical conversion, that requires the nihilation of the world” (Sartre 2010, 189).

Yhtäältä hän puhuu ”ekonomisesta ajasta” ja toisaalta taas ”todellisesta” ajasta, jonka Toinen mahdollistaa.

Ekonominen aika viittaa tavanomaiseen egon maailmassa olemisen aikaan, joka kattaa myös työn ja siten taiteen. Sophie Galabru yhdistää tämän Heideggerin ei-omakohtaiseen (*uneigentlich*) aikaan, jolloin sen voidaan tulkita kuvaavan jokapäiväisen täällä olevan tavanomaisuuden ajallista luonnetta (Galabru 2020, 91). Työssä ego on suhteessa tulevaisuuteen sikäli, kuin kaikki työ vaatii nautinnon lykkäämistä tulevaan, mutta Levinasin mukaan tällainen suhde tulevaan ei kuitenkaan tavoita ajan todellista luonnetta. Työn ja ekonomian tulevaisuus ei ole todellista tulevaisuutta, sillä tulevan ei voida ajatella olevan millään tavalla riippuvaista egosta (TA, 73). Sen on siten Levinasin mukaan oltava jotakin tyystin toista, jotakin mitä ei voida määritellä vain ei-vielä-nykyiseksi hetkeksi. Jo varhaisessa filosofiassaan Levinas paikantaa vastauksen tulevaisuuden ongelmaan toiseudesta (mts. 74).

Taide on sidottu ekonomiseen aikaan, jos se ymmärretään puhtaasti työnä. Mielenkiintoista on kuitenkin se, että Levinas ei varhaisissa kirjoituksissaan käsittele taideteosten varsinaista luomista juuri lainkaan. Hän on enemmän kiinnostunut taideteoksen vaikutuksesta sen kokijaan. Siten taideteosten asema työnä ei nouse ongelmaksi vielä 40-luvulla ja seuraavan vuosikymmenen alussa. Tämä keskittyminen taideteoksen vaikutukseen ja sen kokijaan vaikuttaa myös siihen, miten Levinas lähestyy taiteen ajallisuutta. Hän kiinnittää erityisesti huomiota taideteosten kohteiden ajallisuuteen tavalla, joka voi vaikuttaa nykylukijasta anakronistiselta. Levinas esimerkiksi kirjoittaa: ”Ikuisesti Mona Lisan hymy on leviämäisillään. Ikuisesti lykätty tulevaisuus leijuu patsaan jähmettyneen asennon yllä ikuisesti tulevana”¹⁰⁶. Ikään kuin taideteosten kuvaavien ihmisten kärsimys olisi verrattavissa lihaa ja verta oleviin ihmisiin.

Edeltävän sitaatin merkitys voidaan paikantaa, kun sitä tulkitaan Levinasin varhaisen ajanfilosofian kontekstissa. Levinas jatkaa Heideggerin viitoittamalla tiellä pyrkiessään paikantamaan menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden fenomenologisen perustan. Hän kuitenkin poikkeaa entisestä mestaristaan suuresti. Eroja ja yhtäläisyyksiä en voi käsitellä sen tarkemmin¹⁰⁷, mutta tässä yhteydessä merkittävin niistä koskee tulevaisuutta. Tulevaisuuden ja ajallisuuden yleensäkin merkitystä Heidegger etsii kuoleman kautta. Kuolema on hänen

¹⁰⁶ ”Eternally, the smile of the Mona Lisa about to broaden will not broaden. An eternally suspended future floats around the congealed position of the statue like a future forever to come” (CPP, 9). Suomen kielen sana ”tulevaisuus” sisältää saman viittauksen siihen, mikä on ”tulossa” kuin ranskan ”avenir”. Siten voidaan sanoa, että Levinasin filosofiassa tulevaisuus on aina ”tulossa” (*à-venir*).

¹⁰⁷ Elegantin tiivistyksen Heideggerin ja Levinasin ajanfilosofioiden eroista ja yhtäläisyydestä tarjoaa Galabru teoksessaan *Le temps à l'oeuvre* (Galabru 2020, 141–5).

filosofiassaan ”olemista kohti mahdollisuutta” (*Sein zu einer Möglichkeit*) (SZ, 261). Koska kuolema on Heideggerille aina jotakin ”omaa”, paljastuu sen merkitys täällä olemisen omana mahdollisuutena. Myöhemmin Heidegger esittää, että oleminen kohti täällä olemisen ”ominta mahdollisuutta” (*eigenste Möglichkeit*) eli kuolemaa on *tulevaisuuden* eksistentiaalinen merkitys (SZ, 325).

Edellä olen osoittanut, että Levinas hylkää tämän käsityksen tulevaisuudesta, sillä hänen mukaansa kuolemalla ei voi olla mitään tekemistä täällä olemisen mahdollisuuksien tai mahtamisen kanssa. Kuolema paljastaa Levinasin mukaan olemisen ”pluralismin”, sillä mahdollisuuksien ja mahtamisen mahdottomuuden myötä ego tulee tietoiseksi jostakin, mikä ei määritelmänsä mukaan voi palautua egon tietoisuuden liikkeeseen (TA, 73–4). Siten Levinasin varhaisessa filosofiassa kuolema toimii johtolankana tulevaisuuden merkityksen paljastamisessa. Hän ei kuitenkaan pysähdy tähän.

Myöhemmin Levinas käsittelee aikaa vähemmän eksistentiaalisella otteella, sillä kuoleman kautta ei voida paikantaa tulevaisuuden todellista merkitystä. Galabru esittää, että varhaisessa filosofiassa aika on Levinasille synonyymi transsendenssille, sillä juuri ajan kautta voidaan paeta (*évasion*) olemista (Galabru 2020, 157). Siten todellinen tulevaisuus, joka ei ole ainoastaan kuolemista on tässä vaiheessa Levinasin uraa olemisen traagisuuden väistämistä. Tätä traagisuutta ei Hamletin esimerkin mukaisesti voida paeta edes kuolemassa ja juuri tästä syystä tulevaisuuden merkitystä on etsittävä muualta. Todellinen tulevaisuus löytyy lopulta Toisen kautta, mutta tätä en käsittele tällä kertaa enempää.

Jo kirjoittamisajankohtansa puolesta on selvää, että Levinasin varhainen taidefilosofia toimii edellä esitellyn varhaisen ajanfilosofian kontekstissa. Siten se taistelee myös Heideggerin filosofiaa vastaan kahdella rintamalla: Yhtäältä taide ei ole totuutta eikä toisaalta sen ajallisuutta tulee myöskään lähestyä ei-heideggerilaisen ajanfilosofian kautta. Ehkä parhaiten tämä ero Levinasin ja Heideggerin välillä tulee esille ”väliajan” käsitteessä¹⁰⁸. Siinä missä jälkimmäinen korostaa taideteosten ”tapahtumaluonnetta” (niissä totuus tekee työtään), edellinen katsoo taideteosten ajallisuutta luonnehtivan pysähtyneisyys. Väliaika on juuri edellä mainittua patsaan ajallisuutta, jonka yllä tulevaisuus roikkuu aina vain tulevana.

Väliajan merkitystä voidaan lähestyä edellä esiteltyjen käsitteiden kautta. Koska taiteen primäärisin prosessi on kohteen korvaamista sen kuvalla, eli kohteen varjon kaappaamista ja

¹⁰⁸ Termi suomennetaan tässä kirjaimellisesti muotoon ”väliaika”, olkoonkin että tämän kautta ei saavuteta alkuperäisen termin koko merkitystä. Ilmaisua ”entretemps” voidaan käyttää ranskan kielessä samassa merkityksessä, kuin suomen kielen ilmaisua ”sillä välin” (sillä välin, kun puhuimme, hän...). Toisaalta Levinas hyödyntää sanojen ”entre” (välissä, keskuudessa) ja ”temps” (aika) merkitystä, sillä *entretemps* viittaa juuri aikaan hetkien välissä.

esittämistä esteettisesti tai – Levinasin dikotomiaa mukaillen – *aistimuksen*, muttei *havainnon* materiaana (DEE, 75), ei kuva sisällä minkäänlaista tulemista. Kuvassa substanssistaan tai olemuksestaan erotettu varjo elää omaa ikuista nykyhetkeään, väliaikaansa. Helppointen tämä on todettavissa juuri esittävässä kuvataiteessa, jossa kohteen varjo on selkeästi erotettu olemuksestaan, sen ”yhteenkuuluvuudesta” (*self-attachment*) olevan kanssa, kuten Vassilicos asian esittää.

Väliajan merkitystä ei voida kuitenkaan redusoida ajatukseen taideteoksen maailman ”hahmojen” ajallisuuden puutteesta. Levinas itse ei helpota käsitteen ymmärtämistä hyödyntäen esimerkkeinään paikoittain dramaattisiakin kuvauksia esittävän kuvataiteen klassikoista, kuten Laokoon-ryhmästä sekä Mona Lisasta (CPP, 9). Esitän kuitenkin, että väliajan todellinen merkitys paljastuu ainoastaan, kun muistetaan edellisessä luvussa esitetty ajatus taiteesta kiinnostavana (*inter-esse*), joka kiinnostavuudessaan rikkoo rajan sisäisyyden ja ulkoisuuden välillä. Koska taide on kiinnostavaa, koska rytmissä ”ei ole enää itseä, vaan pikemminkin eräänlainen siirtymä itsestä anonymitettiin”¹⁰⁹, ei taideteoksen väliajan ja teosta tarkkailevan subjektiviteetin ajallisuutta voida erottaa toisistaan absoluuttisesti¹¹⁰.

Koska kuvan voimasta sisäisyyden ja ulkoisuuden välinen ero särkeytyy, koska ei voida puhua subjektista tai objektista (CPP, 4–5), egon tavanomainen ajallisuus häiriintyy. 40-luvun kirjoituksissaan Levinas kuvailee ”hypostaasin” käsitteen kautta tapaa, jolla egon nykyhetki voidaan ymmärtää hänen aktiivisen position ottamisensa kautta. Egon nykyhetki on siten Levinasin mukaan jotain, mitä sille ei ole suotu puhtaasti olemisensa vuoksi, vaan johon sen on tartuttava (TA, 31–2). Koska kuvan edessä ei ole kyse havainnosta vaan puhtaasta aistimuksesta, jossa egon tietoisuus ei saavuta tai *käsitä* kohdetta, ei voida enää puhua hypostaasin takaamasta nykyisyydestä. Luonnollisesti tämä ei tarkoita sitä, että matemaattis-fysikaalinen aika lakkaisi olemasta. Tässä viitataan puhtaasti aikaan fenomenologisessa mielessä egon aikatietoisuutena.

Galabru kutsuu tätä tilaa taideteoksen aikaansaamaksi ”desubjektivikaatioksi”, jonka hän rinnastaa Levinasin kuvaileman kuvan varjon aikaansaaman ”desobjektivikaation” kanssa

¹⁰⁹ ”There is no longer a oneself, but rather a sort of passage from oneself to anonymity”, (CPP, 4).

¹¹⁰ Mäcklin esittää saman huomion (Mäcklin 2019, 212). Hän kuitenkin esittää tämän ajatuksen irrallisena siitä, miten Levinas itse ymmärtää väliajan merkityksen. Tässä tutkielmassa esitän, että väliaika ei viittaa Levinasin itsensäkin käyttämänä puhtaasti ”teoksen poeettisen maailmaan” (*poetic world of the piece*), sillä rytmin vaikutuksen implisiittinen seuraus on osallistuminen, joka puolestaan on jo teoksessa *Le temps et l'autre* asti yhdistetty epäonnistuvaksi tuomittuun pakoon (*évasion*). Koska 40-luvun kirjoituksissa transsendenssin ongelman on tiiviisti sidottu ajan kysymykseen, on luontevaa olettaa Levinasin katsovan taiteen välijana eli todellisen ajan mahdottomuuden koskevan myös egoa. On kuitenkin selvää, että Levinas ei tuo tätä yhteyttä esille erityisen suorasanaisesti.

(Galabru 2020, 152). Desubjektivikaatioissa nykyisyyden mahdottomuuden myötä voidaan esittää kuvan ajallisuuden puutteen – sen väliajan – tulevan myös kuvaa tarkkailevan egon osaksi. Position ottamisen mahdottomuuden vuoksi rytmin vaikutuksesta ei voida puhua enää egon tavanomaisesta ajallisuudesta. Tätä puolestaan voidaan verrata jo edellä esille nostamaani ilmiöön, jossa taideteoksen edessä ego ”unohtaa itsensä”. Esitän, että tämä unohdus voidaan yhdistää esteettiseen kokemukseen immersioon, jonka yhtenä ominaisuutena voidaan nostaa esille muutos ajan kokemuksessa. Usean tunnin mittainen elokuva on ohitse kuin hetkessä. Tällainen ”itsensä unohtaminen” on myös yleinen motiivi estetiikan historiassa¹¹¹.

Vaikka Levinasin kuvailema itsensä unohtaminen ja ajan mahdottomuus olisikin argumenttina tyydyttävä, se ei vielä selitä, miksi hänestä kyseessä on negatiivinen ilmiö. Syyn tähän voidaan katsoa piilevän siinä, että Levinasille ajan mahdollisuus on verrattavissa transsendenssin mahdollisuuteen. Tulevaisuus edustaa hänelle olemisen pluralismin mahdollisuutta eli pakoa olemisesta. Siten tulevaisuuden mahdottomuus väliajassa edustaa puolestaan paon mahdottomuutta. Esteettinen kokemus on Levinasille siten vähintään analoginen primitiivisten kansojen rituaalien kanssa, sillä ne molemmat edustavat pyrkimystä paeta olemista tavalla, jossa toiseuden merkitys jätetään huomiotta.

Toinen syy Levinasin skeptisyyteen suhteessa väliaikaan perustuu hänen ajatukselleen *äärettömyyteen* merkityksestä. Äärettömyys on Levinasin filosofiassa keskeinen etiikan kategoria, mutta hän nostaa esille myös toisenlaisen äärettömyyden idean. Tämä toinen äärettömyys on hänen mukaansa esimerkiksi Husserlin ajanfilosofian äärettömyyttä, jossa tulevaisuus on redusoitu ”huonoksi nykyhetkeksi” tai siihen mitä aiemmin kutsuin ei-vielä-nykyisyydeksi (AT, 12). Tämä on puolestaan yhdistettävissä siihen, miten Levinas katsoo Husserlin filosofiassa kaiken palautuvan aina egon merkityksenantoon (*Sinnggebung*) (AT, 17). Todellinen äärettömyys löytyy kasvoista, jotka ylittävät merkityksenannon rakenteen (TeI, 44).

Siten ajatus väliajan ikuisesta nykyhetkestä on sidottu ajatukseen ”väärästä ikuisuudesta”, joka ei sisällä mahdollisuutta suhteeseen Toisen kanssa. Koska Levinas katsoo nykyhetken olevan sidottu egon hypostaasiin, olisi hänelle ikuisuus miellettyä nykyisyyksien loputtomaksi sarjaksi tila, jossa egon olisi mahdotonta paeta olemista eli samaa. Tämän vuoksi Levinas tapaa lainata Descartesin ajatusta, jossa äärettömyyden idea voi olla peräisin aina vain egon ulkopuolelta. Jälkimmäisen tapauksessa Jumalasta (Descartes 2015, 49–50), edellisen tapauksessa Toisesta.

¹¹¹ Esteettisen ”itsensä unohtamisen” idean historiasta ks. Mäcklin 2019, 252–262.

Ennen siirtymistä eteenpäin vertaan vielä Levinasin näkemystä kuvista Sartreen ja Blanchot'hon. On huomionarvoista, että kaikki kolme näkevät kuvissa – tällä kertaa sanan tavallisessa merkityksessä, kuten esimerkiksi Sartre sitä käyttää teoksessaan *L'imaginaire* – jotakin maagista tai vierasta ja että tämä vieraus on sidottu kuvien läsnä- ja poissaolon ambiguiteettiin. Kuten edellä olen jo osoittanut, Sartrelle kuvien ”magia” on juuri niiden ambiguiteettia: kuvan kohde on läsnä poissaolevana. Yhtäältä tietoisuus kiinnittyy kuvan itsensä ominaisuuksiin – kuten edellä lainaamani sitaatti koskien Kaarle VIII muotokuvaa osoittaa –, kun taas toisaalta se katsoo alati kuvan ”lävitse”, kohti kohdetta, joka on poissa. Samaan kiinnittää huomiota Blanchot, joka lähestyy kuvien luonnetta dramaattisesti vertauksella kuolleeseen ruumiiseen. Ruumis edustaa hänelle eräänlaista kuvan paradigmaattista tapausta, jossa tietoisuus ja kieli ovat vaikeuksissa yrittäessään kuvata sitä, mitä niiden edessä on. Ruumis on toisaalta ihminen, mutta toisaalta taas ei (Blanchot 2018, 345). Ruumis on läsnä ja samalla vaikuttaa olevan läsnä lihallisuuteensa sidottu ihminen, mutta samalla ”hän” on kuitenkin jossain muualla. Vaihtoehtoisesti hän ei ole muualla, sillä ”häntä” ei enää ole kuin ainoastaan ruumiina. Hänestä on jäljellä siten ruumis, joka ei ole hän. Ruumis on äärimmäinen esimerkki kuvasta, jossa ruumis – joka samaan aikaan on ja ei ole itse ihminen – muistuttaa ihmistä (mts. 346).

Blanchot'n kuvailun myötä voidaan palata edellisessä luvussa esille nostamaani taiteen ja kuoleman kummalliseen liittoon Levinasin ajattelussa. Samoin kuin Blanchot, joka nostaa esille kuvien omituisen läsnä- ja poissaolon dialektiikan, Levinas vaikuttaa olevan tietoinen kuvien olemuksellisesta ambiguiteetista. Rytmissä ja varjossa on kyse voimattomuudesta ja aloitekyvyn mahdottomuudesta, mutta varjon olemukseen itseensä vaikuttaa kuuluvan tasapainottelu kuoleman ja ikuisen elämän rajamaastossa. Toisin kuin Blanchot ja Sartre, Levinas lähestyy kysymystä ajan kautta. Tämän lisäksi hän varaa ”kuvan” käsitteelle tyystin tavallisesta poikkeavan merkityksen, joka ulottaa sen ekstension kaiken taiteen alueelle. Se mikä kuvissa Levinasille on omituista tai maagista, on niiden pysyvyys, joka ei kuitenkaan ole ”todellista” aikaa. Kuva on pysyvä, mutta sen pysyvyys ei ole ajassa, vaan ajan ”välikäissä” (*interstice*) (CPP, 3) Siten toinen kuvalle ominainen ambiguiteetti koskee niiden ikuisuutta, joka on seurausta niiden kyvyttömydestä omata tulevaisuutta.

3.4 Kirjallisuus varhaisessa taidefilosofiassa

Jo 1940-luvulta alkaen Levinas osoittaa puolueellisuutensa kirjallisuutta kohtaan. Myöhemmin lähestulkoon kaikki hänen eksplisiittisesti taidetta käsittelevät kirjoituksensa koskevatkin juuri tätä taiteenmuotoa, usein yhden kirjailijan työn näkökulmasta. Seuraavassa käsittelen lyhyesti kahta varhaista kirjallisuutta käsittelevää artikkelia varhaisen taidefilosofian kontekstissa. Ensimmäinen näistä – ”L’*autre dans Proust*” vuodelta 1946 – on varhaisin Levinasin taidetta käsittelevistä kirjoituksista. Vuoden 1949 ”*Transcendence des mots*” puolestaan edustaa myöhemmin tyypillistä artikkelityyppiä, jossa Levinas käsittelee yksittäistä modernin kirjallisuuden hahmoa tai teosta, tässä tapauksessa tarkemmin Michel Leirisin omaelämäkerrallista kirjoitusta *Biffures*.

Keskeiseksi teemaksi molemmissa artikkeleissa nousee jälleen taideteosten, tässä tapauksessa kirjojen, ambiguiteetti. Tämä korostuu yhtäältä sanojen itsensä luonteessa ja toisaalta teoksen maailman rakenteessa. Sanojen ambiguiteettiin perehtymisen Levinas aloittaa väittämällä kielen ja ajatuksen itsessään olevan luonteeltaan ”symbolista”. Tämä tarkoittaa sitä, että sanojen merkitys ei koskaan redusoidu puhtaasti yksinkertaiseen merkityn ja merkitsijän suhteeseen. Merkitys kantaa aina mukanaan jotakin ylimääräistä: sana muistuttaa toisia sanoja tai sen merkitys muuttuu kontekstin myötä (LR, 146). Tämä on Levinasin mukaan tosiasia, jolle Leirisinkin edustama surrealismi perustaa projektinsa. Kielen symbolismin vuoksi jokainen sana pitää aina sisällään lukemattomia eri mahdollisuuksia, joita kirjailija pyrkii seuraamaan alitajuntansa ohjaamana (mts. 145–6). Koska Levinas esittää, ettei ajatusta voida erottaa absoluuttisesti kielestä, paljastaa symbolismi samalla ”tietoisuuden redusoimattomasti ambiguiteettisen luonteen”¹¹². Jos ajatuksen mielletään olevan absoluuttisesti erottamattomissa sen diskursiivisesta muodosta, on kielen symbolismin analyysi väistämättä myös tietoisuuden analyysia.

Sanojen symbolismi on Levinasin käsittelemän Leirisin teoksen keskiössä. Teoksen nimen mukaisesti Leiris hyödyntää sanan ”bifurs” (*bifurkaatio*) homofoniaa sanan ”biffures” (*yliviivaaminen*) kanssa. Leirisin teoksessa kieli alistetaan bifurkaatiolle, sillä jokainen sana mahdollistaa kääntymisen lukemattomille sivupoluille, ja toisaalta ylitse pyyhkimiselle, koska jokaisen sanan vakituinen merkitys osoittautuu bifurkaation myötä epävakaaaksi (LR, 145–6). Tätä kaksoisprosessia, jonka kieli käy lävitse Leirisin teoksessa Levinas kuvailee juuri ambiguiteetiksi (mts. 146).

¹¹² ”The irreducibly ambiguous nature of consciousness” (LR, 146).

Sanojen monimerkityksellisyyden lisäksi Levinas käsittelee myös kirjallisten teosten maailmojen ambiguiteettia. Tätä kysymystä hän lähestyy Proustin romaanien kautta. Levinas esittää taiteilijan luovan maailman, joka koostuu ”näyttäytymisen rakenteista, jotka ovat mitä ovat, sekä samalla poissulkemansa äärettömyys”¹¹³. Poissuljettu äärettömyys on kaikkea sitä, mitä kirjoittaja ei sano, mutta joka on – voidaan sanoa symbolismin tasolla – jollakin tavalla sanotun implikoimaa. Kuten kuva asettaa kohteen poissaolevana tämän analogonin läsnäolon kautta, myös sanat viittaavat aina johonkin, mitä ei ole sanottu¹¹⁴.

Kirjallisuuden ja kielen monitulkintaisuuden lisäksi Levinas katsoo ”väliajan” käsitteen ekstension ulottuvan myös sanataiteisiin. Kirjallisuudessa on kyse ainoastaan ajan kulumisen illuusiosta, sillä kaikki tuleminen on siinä saneltu jo ennalta. ”Kirjan hahmot ovat määrätty ikuisesti toistamaan samat teot ja ajatukset”¹¹⁵. Näiden hahmojen tarina ”ei koskaan lopu. Se kulkee eteenpäin, mutta ei etene”¹¹⁶. Tämä muistuttaa Sokrateen väitettä *Faidroksessa*, jossa hän esittää, että kirjallisuus ei kykene elävän puheen lailla vastaavan kysyjän kysymyksiin. Kirjoitus ja maalaus molemmat vastaavat uteluihin ”juhlallisella hiljaisuudella” (*Faidros*, 275d).

Edellinen viittaus *Faidrokseen* tarjoaa vihjeen Levinasin varhaisille ajatuksille kirjallisuuden luonteesta. Koska kirjoitus ei vastaa, siinä ei ole kyse dialogista, joka on juuri Levinasin varhaisemman kielenfilosofian ideaali. Kuten edellä olen jo osoittanut, Toisen erottaa intentionaalisen tietoisuuden kohteesta se, että vain Toinen voi olla absoluuttisesti läsnä ”kath’auto” ja täten ilmaista oman läsnäolonsa. Kirjoitus, joka ei kykene dialogiin ja on tuomittu aina vain toistamaan itseään, ei voi siten korvata Toisen kasvojen läsnäoloa. Levinas itse tarjoaa lähtökohdan tälle tulkinnalle kirjoittaessaan, että taideteokset eivät mahdollista dialogia (CPP, 2).

Voidaan kuitenkin kysyä miten ajatukset Proustin maailman ambiguiteetista ja kirjallisuuden väliajasta ovat sovittavissa yhteen. Eikö voitaisi ajatella, että kielen symbolismi bifurkaatioineen ja yliviivaamisineen rikkoo väliajan rakenteen, sillä yksikään teksti ei voi olemuksellisesti toistaa samaa? Jos Proustin teokset sisältävät kaiken sanomansa lisäksi ”poissulkemansa äärettömyyden”, eivätkö ne täten ole aina enemmän kuin niissä sanottu (*le dit*)? Mahdollisesti juuri tälle kielen olemukselliselle ominaisuudelle Levinas perustaa

¹¹³ “Structure of appearances which are both what they are and the infinity of what they exclude” (LR, 162).

¹¹⁴ Voidaan spekuloida, mikäli Levinas oli tässä vaiheessa uraansa ottanut monen aikalaisensa tavoin vaikutteita strukturalismista, jossa sanan merkitys suhteessa ei-sanottuun on keskeinen motiivi.

¹¹⁵ “The characters in a book are committed to the infinite repetition of the same acts and the same thoughts” (CPP, 10).

¹¹⁶ “... Never finished, it still goes on, but makes no headway.” (mt.).

ajatuksena kritiikin voimasta ja toisaalta myöhemmän tulkintansa kirjallisuuden ja ”radikaalin työn” suhteesta.

Kritiikki voi Levinasin mukaan tuoda taiteen pois ”kuvien maailmasta” takaisin ”täysin todelliseen olemiseen”¹¹⁷. Kritiikki siis ikään kuin keskeyttää taiteen kuvien musikaalisuuden ja rytmin, jolloin mahdollistuu niiden palauttaminen taas käsitteiden piiriin. Levinas esittääkin kritiikin tarttuvan taideteoksiin, jolloin se ”tekee taiteilijoiden epäinhimillisestä työstä taas osan inhimillistä maailmaa”¹¹⁸. Siten Levinasin ”esteettisen elämyksen” ideaali ei piile hiljaisessa tarkastelussa, vaan päinvastoin tarpeessa puhua. Kriitikko toimii taiteen kokijoiden puolesta, jotka esteettisen arvostuksen hiljaisuuden sijasta kokevat ”pakottavaa tarvetta puhua” (*irresistible need to speak*) (CPP, 1). Sama ajatus toistuu vuoden 1949 artikkelissa, jossa Levinas jälleen osoittaa kritiikin olevan taiteen aikaansaaman hiljaisuuden särkemistä (LR, 147).

Levinasin näkemys kritiikin roolista hiljaisuuden rikkojana voidaan tulkita vastaukseksi kokonaiselle liudalle esteettisiä teorioita, joissa korostuu elämyksen aistimellinen ulottuvuus kognitiivisen uhall. Tällaisen käsityksen juuret ulottuvat ainakin Immanuel Kantin esteettiseen teoriaan, olkoonkin – kuten Joseph J. Kockelmans esittää – että esimerkiksi Schopenhauerin tulkinta Kantin ”pyyteettömyyden” käsitteestä puhtaana tahdon viraltapanona voidaan tulkita yksipuoliseksi (Kockelmans 1985, 31). Richard A. Cohen puolestaan tulkitsee Nietzschen edustavan parhaiten Levinasin vieroksumaa ”estetismiä” (Cohen 2016, 168). Esteettinen kokemus ja sen nautinto on Levinasille jotain, mikä pitää keskeyttää filosofisen kritiikin toimesta. Taide pitää tuoda takaisin käsitteiden piiriin. Tähän ajatukseen käänny seuraavaksi.

3.5 Taiteen etiikan mahdottomuus

Levinasin varhaisissa taidetta koskevissa kirjoituksissa paljastuu epäluulo taidetta ja sen vaikutusta kohtaan. Tätä epäluuloa – Levinasin paikoittain moralisoivasta sävystä huolimatta – ei tule tulkita taiteen kiellon ohjelmajulistukseksi, saati sitten sokeudeksi taiteen vaikutukselle ja voimalle. Mielestäni todellinen syy Levinasin suhtautumiseen taiteisiin on löydettävissä muualta. Hänen varhaisen filosofiansa luonne itsessään johtaa kohti tilannetta, jossa taiteella ei voi olla juuri lainkaan positiivista asemaa ja tärkeä syy tähän on edellä useasti korostettu ambiguiteetin vieroksunta. Tämän juuret pyrin paljastamaan seuraavaksi.

¹¹⁷ ”Fully real being” LR, 148.

¹¹⁸ ”... Integrates the inhuman work of the artist into the human world”. CPP, 12

Jo Levinasin varhaisessa filosofiassa on havaittavissa toive välittömästä kokemuksesta, joka sittemmin nousee hänen ensimmäisen pääteoksensa *Totalité et infini* johtavaksi teemaksi. Vuonna 1951 tämä toive ilmenee sellaisen kokemuksen muodossa, joka ei fenomenologisen perinteen tavoin katsoisi aina erityisen yli kohti kokonaisuutta suhteessa johon erityinen saa merkityksensä (BPW, 5). Kuten aiemmin olen jo todennut, Levinas löytää Toisen kasvoista välittömän kokemuksen mahdollisuuden ja Derrida osoittaa oivaltavasti tällaisen suoran kokemuksen tavoittelun jakavan päämäärän filosofisen *empirismen* kanssa (Derrida 1981, 151–2).

Ajatusta Levinasin ja empirismen yhteydestä tukee artikkeli vuodelta 1962, jossa Levinas esittää oman filosofiansa olevan mahdollisuus ylittää fenomenologiaa uhkaava idealismi (BPW, 21)¹¹⁹. Väitän, että juuri tästä syystä Levinas on epäluuloinen taideosteen ambiguiteettia kohtaan. Hänen toiveensa välittömästä kokemuksesta ei voi toteutua taiteessa, sillä se sisältää momentin, joka olemuksensa mukaisesti pakenee tällaista kokemusta. Rytmien ja musikaalisuuden vuoksi taide muuntaa käsitteellisen tietoisuuden osallistumiseksi. Kuvassa kohteen varjo puolestaan jää olevalta jälkeen, kuin sen ”vanhat vaatteet” (*old garments*) (CPP, 6), eikä kohdetta itseään ei tavoiteta suoraan.

Olevan olemus eli olevan ja sen kvaliteettien synkronia ei ole taiteessa mahdollista. Oleva on kuin ylitsevuotavaa, sillä tahtomattaankin se jättää aina jäljen itsestään, joka voi muuttua kuvaksi eli olevan allegoriaksi. Edellä usein mainitsemassani vuoden 1951 artikkelissa ”L’ontologie est-elle fondamentale?” Levinas kirjoittaa:

Olemisen komedia alkaa yksinkertaisimmista liikkeistämme, joista jokainen kantaa mukanaan väistämätöntä kömpelyyttä. Ojentaessani käteni lähestyäkseeni tuolia, olen rypistänyt takkini hihan. Olen raapaissut lattiaa, olen tiputtanut tuhkaa savukkeestani. Tehdessäni mitä halusin, olen tehnyt lukuisia asioita tahtomattani.¹²⁰

Tämä tekojen satunnaisten seurauksien komedia muuttuu traagiseksi, kun olevan ”kömpelyys” estää meitä saavuttamasta tavoitteitamme eli kun tekojemme tahtomattomat seuraukset

¹¹⁹ Levinas nostaa siis esille ”korrelationistisen kehän” vaaran esille vuosikymmeniä ennen Quentin Meillassoux’n teosta *Äärellisyyden jälkeen* (2006).

¹²⁰ ”The comedy begins with the simplest of our movements, each of which carries with it an inevitable awkwardness. In putting out my hand to approach a chair, I have creased the sleeve of my jacket. I have scratched the floor, I have dropped the ash from my cigarette. In doing that which I wanted to do, I have done so many things I did not want.” (BPW, 4).

kostautuvat (BPW, 4). Oleva tekee aina enemmän kuin tahtoo ja tätä voidaan verrata suoraan Levinasin ”varjon” käsitteeseen. Oleminen on traagista, koska se pakenee olevalta. Tämän sitaatin valossa voidaan ymmärtää paremmin myös ”olemuksen” käsitteen merkitys Levinasin filosofiassa. Olemus on tämän tragiikan vastapooli eli olevan ja sen olemisen synkroniaa.

Ei ole yllättävää, että tässä vaiheessa Levinasin uraa taide ja sen ”je ne sais quoi” asetetaan epäilyksenalaiseksi. Taide on aina ”traagista”, sillä siinä olevan olemusta ei voida kaapata jo pelkästään Levinasin termille varaaman merkityksen vuoksi. Syytä on myös huomioida Levinasin kirjoitusajankohta. Heti toisen maailmansodan ja sotavankeuden jälkeen on ymmärrettävää, että Levinas pitää esteettistä nautintoa toissijaisena. Etenkin jos esteettinen kokemus ymmärretään puhtaana ”estetisminä”, kuten Levinas tekee: ”älä puhu, älä reflektoi, ihaile hiljaisuudessa ja rauhassa”¹²¹.

4 Taide ja etiikka: Kohti Toista

Edellä olen käynyt lävitse Levinasin parhainten tunnetun ja laajimman taidetta koskevan kirjoituksen ja osoittanut, kuinka siinä esitetyt ajatukset voidaan ymmärtää hänen varhaisen filosofiansa kontekstissa. Siten jo tässä vaiheessa Levinasin uraa hänen filosofiansa voidaan katsoa muodostavan eräänlaisen kokonaisuuden, jonka keskipisteenä toimii *paon* painovoimapistee. Se mitä tässä kutsun ”paoksi” on yleisnimitys kaikelle sille, mikä myöhemmin saa nimen ”toinen”. Levinasin uudiskäsitteet ”rytmi”, ”musikaalisuus”, ”varjo” ja ”väliaika” ovat kaikki ymmärrettävissä juuri paon ”prototoiseuden” näkökulmasta.

50-luvulta alkaen Levinasin filosofiassa tapahtuu kaksi tärkeää muutosta. Yhtäältä ”etiikka” nostetaan ensimmäisen kerran primääriin asemaan, joka sille vakiintuu myöhemmässä filosofiassa. Toisaalta Levinas osoittaa alati kasvavaa kiinnostusta kirjallisuutta kohtaan. Seuraavassa käsitelen Levinasin myöhäisempää taidefilosofiaa – vuodesta 1956 alkaen – tarkoitukseni osoittaa, että tässäkin vaiheessa uraansa Levinas käsittelee taidetta ja erityisesti juuri kirjallisuutta osana laajempaa filosofista projektiaan. Yhä enenevässä määrin taiteen kysymykset kietoutuvat yhteen etiikan ja toiseuden ongelmien kanssa ja tämä kiasma on nähtävissä kaikessa Levinasin myöhemmässä taidefilosofiassa.

¹²¹ ”Do not speak, do not reflect, admire in silence and in peace” (CPP, 12).

4.1 Kirjallisuus ja Toinen

1950-luvulta eteenpäin Levinasin taidetta koskevien kirjoitusten pääpaino on kirjallisuudessa. Harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta kaikki eksplisiittisesti taidetta käsittelevät artikkelit koskevat joko yksittäisiä kirjailijoita tai näiden yksittäisiä teoksia. Vaikka Levinas viittaa teoksissaan usein klassikkokirjailijoihin – erityisesti nuoruudessaan lukemiinsa venäläisiin, kuten Gogol ja Dostojevski – hänen artikkelinsa koskevat eksklusiivisesti modernin kirjallisuuden merkkihahmoja kuten Celania ja Agnonia. Levinasin henkilökohtainen ystävä Maurice Blanchot saa kunnian olla peräti neljän julkaistun kirjoituksen aiheena, jotka myöhemmin on koottu myös kirjamuotoon¹²².

Levinasin kirjallisuutta koskevista artikkeleista pisin ja kattavin on vuonna 1956 julkaistu ”Le regard du poète”. Artikkelin käsittelee Blanchot’n kirjoittamisajankohtana uusinta teosta (*L’espace littéraire*), mutta samalla Levinas esittää omia näkemyksiään kirjallisuudesta¹²³. ”Le regard de poete” on merkittävä myös sen vuoksi, että siinä Levinas ensimmäistä kertaa käsittelee taidetta yhteydessä filosofian olemassaolon ja merkityksen ongelmaan. Kuten Henry McDonald osoittaa, Levinasin taidefilosofiassa korostuu usein ajatus taiteesta jonakin filosofian ja sen *logoksen* rajoja koettelevana. McDonald yhdistää tämän yllättäen Schopenhauerin filosofian perinteeseen (McDonald 2010, 444). Siten voidaan ajatella, että Levinas on osa Schopenhauerin ja Nietzschen filosofian jatkumoa, jossa taide osoittaa filosofian rajojen tuolle puolen, mutta luonnollisesti Levinas ei jaa edeltäjiensä optimismia suhteessa taiteeseen. Etiikka ottaa sen paikan primäärinä periaatteena. Levinas vaikuttaa siten jo tässä suhteellisen varhaisessa artikkelissaan yhdistävän taiteen ja etiikan, sikäli kuin molemmat koettelevat filosofian itsensä rajoja.

Levinas aloittaa artikkelinsa pohtimalla filosofian asemaa ”Jumalan kuoleman” jälkeen. Hän viittaa Heideggerin johtavaan asemaan ajattelijana, jonka työ on kyennyt täyttämään Jumalan jättämän tyhjiön olemisen (*Sein*) filosofialla. Levinas toistaa jälleen ajatuksensa Heideggerin filosofian uskollisuudesta absoluutin paikan ottaneelle olemiselle. Tässä filosofiassa ihminen on toissijainen suhteessa olemisen historiaan (PN, 128)¹²⁴ ja juuri Heideggerin ajattelun kontekstissa Blanchot on Levinasin mukaan kirjoittanut teoksen *L’espace*

¹²² Ranskaksi teoksessa *Sur Maurice Blanchot*. Englanniksi tekstit on julkaistu teoksen *Proper Names* yhteydessä.

¹²³ Levinas tulkitsee Blanchot’n teosta hyvin luovasti ja sekoittaa analyysiinsä omasta ajattelustaan tuttuja käsitteitä. Tämän vuoksi keskityn seuraavassa ainoastaan Levinasin artikkeliin ottamatta kantaa siihen kuinka uskollinen hän on alkuperäistä teosta kohtaan.

¹²⁴ Tämän käsityksen olemisen merkityksestä olen kyseenalaistanut Derridan esimerkin mukaisesti jo ensimmäisessä luvussa.

littéraire muodostavat esseet. Esseissään Blanchot osoittaa modernin kirjallisuuden olevan olemisen itsensä sanaksi tulemistä.

Levinas hyödyntää Blanchot'n käsitteitä ja osoittaa modernin kirjallisuuden erkanevan ”päivän” piiristä ja löytävän todellisen kotinsa ”yöstä”. Nämä käsitteet vastaavat Levinasin käytössä jakoa tietoisuuden valoon ja voimaan sekä näiden vastapareihin (PN, 129). Levinas siis pukee jo tutun argumenttinsa uuteen asuun. ”Tämänpuoleisen” sijaan puhutaan nyt ”yöstä”. Toinen yhteys edellä käsittelemiini teksteihin on jälleen uusi viittaus pyyteettömyyteen. Levinas kirjoittaa, että pyyteettömyydessä ei ole kyse tietystä asenteen muutoksesta suhteessa olevaan, vaan se kuvaa perustavaa kokemusta, artikkelille nimen antavaa ”runoilijan katsetta”, jossa kohde on aina jo tietoisuuden voiman ulottumattomissa (PN, 130). Kohde on siten kuin pantu viralta ja erotettu maailmasta. Samalla tavalla Levinas kuvailee kuvan funktiota 40-luvun kirjoituksissaan.

Levinas kuvaa runoilijan katsetta ”transsendenssiksi” ja ”paljastumiseksi” (*revelation*) ja artikkelin tarkoituksena on selvittää juuri näiden käsitteiden merkitys. Merkittävä ero Levinasin varhaisempiin artikkeleihin paljastuu näiden sanavalintojen myötä. Taide yhdistetään edelleen johonkin käsitteellisen tiedon saavuttamattomissa olevaan – tässä tapauksessa ”yöhön” – mutta tälle ulottuvuudelle suodaan transsendenssin nimi, joka on aiemmin varattu puhtaasti esteettiseen käyttöön. Levinas aloittaa transsendenssin ja paljastamisen merkityksen paikantamisen esittämällä, että Blanchot'n tulkinnan mukaan modernissa taiteessa paljastuu se, mikä modernilla ajalla on eniten yön peitossa tai ”ei-maailmaa” (*non-world*): olevan olemisen itsessään (PN, 131). Modernin kirjallisuuden kielessä siis olevan olemisen puetaan sanoiksi. On merkillepantavaa, että Levinas esittää tämän tapahtuvan tavalla, joka muistuttaa suuresti hänen aiempaa analyysiaan rytmistä. Levinas tulkitsee Blanchot'n väittävän, että kirjoituksessa oleva on ensisijaista suhteessa egoon, joka menettää kirjoituksessa ”itseytensä” (*ipseity*) ja joka on olevan vaikutuksen alainen pikemminkin kuin päinvastoin (PN, 132). Hän on siis ikään kuin *inter-esse*, mutta tällä kertaa tämä kuvaus ei koske taiteen kokijaa vaan itse taiteilijaa.

Levinas hyödyntää jo tuttua terminologiaa todetessaan kirjallisuuden olevan ”elementaalisen pimeyden tekemistä näkyväksi teoksen (*work*) kautta”¹²⁵. Hän nostaa jälleen esille taiteen ambiguiteetin ongelman, mutta sävy on tässäkin kohtaa täysin erilainen verrattuna aiempiin kirjoituksiin. Levinas lähestyy nyt taideteosten ambiguiteettia pyrkimyksenä tunkeutua yön alueelle eli pyrkimyksenä saavuttaa *valon* tai *saman* toinen. Tämä yritys on kuitenkin tuomittu epäonnistumaan, sillä – kuten aiemmin kielen olemusta käsitellessäni jo

¹²⁵ ”Making visible of the obscurity through the work” (PN, 133).

totesin – Levinas tässä vaiheessa uraansa katsoo kielen kuuluvan väistämättä valon tai päivän piiriin. Epäonnistumisen välttämättömyydestä Levinas johtaa kuitenkin taiteen, tässä tapauksessa modernin kirjallisuuden, arvon, joka piilee tavassa, jolla kirjallisuus kutsuu ”takaisin virheeseen” (*back to error*) (PN, 135).

”Virhe” on käännöksenä petollinen sillä Levinas tekee selväksi, että hän viittaa termillä Heideggerin käsitteeseen ”irren” (PN, 134). Tämä ”erehtyminen”, jonka juuren Heidegger paikantaa ”eksymiseen” (BW, 133) viittaa hänen kielessään olemisen epätotuuteen, joka on totuuden ehto. Heidegger katsoo, että olevan paljastuminen on aina välttämättä ”olevien kokonaisuuden” (*beings as a whole*) kätkeytymistä (mts. 134). Tämä tarkoittaa totuuden olemuksen olevan aina väistämättä kietoutunut yhteen ei-totuuden eli kätkeytymisen kanssa ja koska vain kätkeytynyt voi paljastua, tarkoittaa tämä ei-totuuden olevan primääri suhteessa totuuteen. Erehtyminen on totuuden ehto ja Levinasin mukaan kirjallisuus, tehdessään elementaalisen pimeyden näkyväksi, tarttuu juuri tähän olemisen epätotuuteen. Suuri ero Blanchot’n (siten kuin Levinas häntä tulkitsee) ja Heideggerin välillä on kuitenkin se, että edellinen ei usko yön pimeyden olevan palautettavissa päivän valoon. Kirjallisuudessa on siten kyse ”autenttisuudesta (*authenticity*), joka ei ole totuutta”¹²⁶.

Heideggerin filosofiassa taideteoksen totuuden mahdollistaa maan (*Erde*) ja maailman (*Welt*) asettuminen kiistaan teoksessa. Maailma täällä olemisen eksistenssin ehtona on teoksessa kiistassa maan kanssa, joka Heideggerin filosofiassa – kuten pian tulen osoittamaan – vastaa sitä, mitä Levinas kutsuu elementaaliseksi: ”Maailmalla on perustansa maassa ja maa puskee maailman lävitse”¹²⁷. Taiteessa tämä kiista asettuu lepoon teoksessa, joka on juuri taiteen totuuden ehto. Juuri tämän kiistan ja totuuden Levinas kyseenalaistaa Blanchot’n teoksen pohjalta. Hän tulkitsee Blanchot’n näkemyksessä maan ja maailman olevan sovittamattomissa yhteen edes kiistassa. Elementaalinen ja maa ovat ”pimeyttä” (PN, 136), jota kirjallisuus lähestyy, mutta joka ei koskaan asetu teoksessa kiistaan maailman tai päivän kanssa. Mahdollisesti juuri tätä Levinas tarkoittaa esittäessään, että Blanchot’n näkemyksessä kirjallisuudessa ei ole kyse dialektiikasta eli vastakohtien sovittamisesta (PN, 134–5).

Merkittävää muutosta Levinasin ajattelussa edustaa tapa, jolla hän yhdistää dialektiikan mahdottomuuden omaan käsitykseensä toiseudesta. Koska kirjallisuudessa ei ole kyse maailman ja maan kiistan sovittamisesta, vaan maa on siinäkin Heideggerin ilmaisu lainaten ”olemuksellisesti sulkeutuva ” (*wesenhaft Sichverschließende*) (H, 33), on kirjallisuuden ja

¹²⁶ ”Authenticity that is not truth” (PN, 135).

¹²⁷ ”Die Welt gründet sich auf die Erde, und Erde durchragt Welt.“ (H, 35).

etiikan logiikassa jotakin yhteistä. Molemmissa on kyse valon ylivallan kyseenalaistamisesta (PN, 137). Etiikassa tämän valon kyseenalaistaa oleva, Toinen, joka on Levinasin filosofiassa ensisijainen suhteessa olemisen totuuteen. Levinas taas katsoo Blanchot'n käsityksen kirjallisuudesta johtavan – vaikka jälkimmäinen ei itse näin eksplisiittisesti toteakaan – tietoisuuteen olevan olemisen ”valottomasta substraatista” (*lightless substratum*) (PN, 137), eli Levinasin termin elementaalista. Vaikka kirjallisuus ei voikaan ottaa Toisen paikkaa, siinä kyseenalaistetaan intentionaalisen tietoisuuden ylivalta, mikä on tulkittavissa vähintään analogiseksi etiikan kanssa.

4.2 Taiteen etiikan mahdollisuus

Edellä käsitelty vuoden 1956 artikkeli edustaa tärkeää käännekohtaa Levinasin ajattelussa. Siinä kirjallisuus nostetaan asemaan, jota yksikään taiteenmuoto ei ole omannut aiemmin: se voi valon ja saman järjestyksen kyseenalaistaessaan paljastaa elementaalisen pimeyden ja tämän kautta osoittaa kohti aluetta, jota ei ensisijaisesti saavuteta intentionaalisen tietoisuuden kautta. Taiteen ambiguiteetti ei ole enää sen etiikan este vaan mahdollisesti jopa sen välttämätön ehto. Tämä sama idea toistuu sittemmin Levinasin myöhemmissä kirjallisuutta käsittelevissä artikkeleissa, joiden puoleen käännyksen seuraavaksi.

Edellä olen jo todennut, että Levinas ei todellisuudessa varhaisessa taidefilosofiassaan tuominut taidetta niin jyrkästi kuin jotkut hänen sanavalintansa antavat uskoa. Tästä huolimatta muutos varhaisen ja myöhäisen taidefilosofian välillä on huomattava. Esimerkiksi runoilija Paul Celania käsitellessään Levinas kirjoittaa eksplisiittisesti: ”Runo kulkee kohti toista”¹²⁸. Esitän tämän muutoksen olevan seurausta tavasta, jolla Levinas suhtautuu taiteen ambiguiteettiin. Aina 1970-luvulle asti Levinasin kirjallisuutta koskevissa artikkeleissa korostuu ulottuvuus, jota edellä on kutsuttu ”yöksi, ”ei-maailmaksi” tai levinasilaisittain ”elementaaliseksi”. Levinasin kielenfilosofian kehittyessä myös elementaalinen yhdistetään sanomisen (*le dire*) ja sanotun (*le dit*) muodostamaan diktiiviseen eroon.

Tässä seuraan McDonaldin käsitystä ”sanomisen” merkityksestä kirjallisuudessa. Hän kirjoittaa termin viittaavan ”ei-käsitteelliseen” (*non-conceptual*) kieleen (McDonald 2010, 444) ja toisaalta sanotun mahdollisuuden ehtoon (mts. 454). Tämä karkea erottelu ei kata vaikean käsitteen koko merkitystä, mutta sen kautta voidaan lähestyä sanomisen ja kirjallisuuden

¹²⁸ ”The poem toward the other.” (PN, 41).

suhdetta mielekkäällä tavalla. Esitän McDonaldirin määritelmän pohjalta, että myöhemmissä kirjallisuutta koskeissa artikkeleissaan Levinas käsittelee taideteosten ambiguiteettia sanomisen ja läheisyyden tematiikan näkökulmasta. Taideteosten katsotaan edelleen olevan olemuksellisesti jotakin ”epäselvää” ja monitulkintaista, mutta myöhemmissä kirjoituksissaan Levinas yhdistää taideteosten hämäryyden sanomiseen, joka edeltää kaikkea sanottua. Samalla avautuu uusi mahdollisuus lähestyä taiteen ja etiikan suhdetta.

Levinasin kiinnostuksesta kirjallisuutta kohtaan todistaa se, että hän kirjoitti aiheesta aina 1970-luvulla asti. Vuonna 1973 hän julkaisi artikkelin koskien Suomessa vähemmälle huomiolle jääneen Nobel-voittajan Samuel Josef Agnonin työtä. Agnoninin kirjallisuus ottaa Levinasin filosofian tavoin vaikutteita juutalaisuuden kirjallisesta perinteestä ja tämän myötä Levinasin onnistuu nostaa jälleen esille eksegeesin keskeisyys taiteen tulkinnassa. Siten jo vuoden 1948 artikkelista tuttu teema nostaa jälleen päätään ja tämän lisäksi Levinas yhdistää eksegeesin toiseen varhaisen taidefilosofian keskeiseen ideaan: väliaikaan. Tämäkin ajatus palaa kuitenkin uudessa kontekstissa. Levinas kirjoittaa: ”Taiteen olemukseen kuuluu ilmaista vain rivien välissä – ajan väliköissä, aikojen välissä”¹²⁹.

Mitä tai miten taiteen olemus on, jos se kerran ilmaisee ”aikojen välissä”? Tässä vaiheessa uraansa Levinas etsii vastausta kysymykseen sanomisesta. Agnonin kertomuksissa korostuu juutalaisuuden kirjallisen perinteen intertekstuaalinen ulottuvuus, jossa sanat ja ilmaisut saavat merkityksensä suhteessa tähän perinteeseen. Pyhiä kirjoituksia on tulkittu lukemattomia kertoja ja nämä tulkinnat muodostavat lopulta itsekin osan kaanonista. Levinas osoittaa tämän viittaavan sellaiseen kielen modaliteettiin, jossa merkitys ei ole sidottu sanottuun (PN, 9). Diktiivisen eron uudelleen muotoillen hän esittää juutalaiseen traditioon sidottujen Agnonin teosten olevan laulun sijasta itse laulamista (mts. 12). Levinas katsoo siten näissä teoksissa sanomisen paljastuvan sanotun ”lävitse”. Se, mitä teoksessa on sanottu, mitä siinä on konkreettisesti asetettu paperille, ei kata sen merkitystä, sillä sanottu ei kykene kattamaan juutalaisuuden elävää menneisyyttä, sen kirjallista traditiota.

Sanomisen primäärisyys on helppo hyväksyä kirjallisuuden ominaisuudeksi. Kielen itsensä olemuksen vuoksi yksikään kertomus tai runo sanoo aina enemmän kuin mitä on sanottu. Levinas palaa taas 1940-luvulla hyödyntämäänsä käsitteeseen esittäen tämän olevan kielen ”symbolismin” merkitys (PN, 11). Agnonin tapauksessa sanomisen läsnäolo on kuitenkin sidottu vahvasti juuri juutalaiseen uskoon. Nämä kertomukset saavat merkityksensä sen myötä,

¹²⁹ ”It is in the essence of art to signify only between the lines – in the intervals of time, between times..” (PN, 7). ”Between times” on kirjaimellisesti ”entre temps”. Toisin kuin varhaisessa filosofiassaan, Levinas erottaa termit toisistaan.

että ne ovat sidottu perinteeseen, joka on Levinasin ilmaisua lainaten an-arkinen, vailla tunnettua alkua¹³⁰. Ne ilmaisevat suhteessa tähän kirjalliseen perinteeseen, joka on aina jo ennen kuin kertomus alkaa. McDonald tiivistää tämän ajatuksen seuraavasti:

Koska tarinat eivät ole itsensä luovia, eivät ole ”luomistyön tuotoksia”, ne viittaavat ajan modaliteettiin itsensä ”tuolla puolen”. Aikaan, joka on ”unohdettu”, mutta jota kuitenkin ylläpidetään diskurssin ja sanomisen toimesta¹³¹.

Siten viittaus aikaan ”ajan välissä” esiintyy nyt liki 30 vuotta myöhemmin tyystin uudessa kontekstissa. Kun taide viittaa ”rivien välissä”, se viittaa aikaan ”tuolla puolen” (*beyond*). Levinas esittää ”välin” sijaitsevan nykyisyyden ja sen välillä, mikä ei koskaan voi olla nykyisyyttä (PN, 12). Se, mikä ei ole koskaan nykyisyyttä viittaa tässä yhteydessä sanomisen jälkeen (*trace*), sanomisen menneisyyteen, joka ei ole koskaan ollut nykyisyyttä, kuten Levinas esittää olevan juutalaisen uskon an-arkisen menneisyyden tapauksessa, mutta joka on jättänyt jäljen olemassaolostaan. ”Väliaika” tai aikojen väli merkitsee siis nyt aikaa nykyisyyden ja an-arkisen menneisyyden välillä.

Voidaan kysyä, jos ajatus aikojen välistä kantaa kuitenkin yhä mukanaan jälkeä sen varhaisemmasta ”väliajan” käsitteestä. Aiemmin väliaika viittasi nykyhetken ikuisuutena tulevaisuuden mahdottomuuteen. Tässä merkityksessä se viittaa paon mahdottomuuteen. Vuoden 1973 artikkelin tapauksessa ajan väli on kuitenkin sidottu sanomisen aikaan eli siihen sanotun olemassaolon ehdon aikaan, joka ei koskaan ole synkronista itse sanotun kanssa. Molemmissa tapauksissa on kyse ajan ambiguuteetista. Varhaisessa merkityksessä väliaika viittaa nykyhetken olemuksellisen ominaisuuden, sen kulumisen, mahdottomuuteen kun taas myöhemmässä merkityksessä on puhe ajasta, joka ei koskaan voi olla nykyisyyttä. Ambiguuteetti ei kuitenkaan enää ilmaise taiteen eettisen potentiaalin puutetta, vaan juuri sen mahdollisuutta tehdä oikeutta sanomiselle eli kielelle, jota ei ole sidottu ontologiseen sanottuun.

Vuoden 1972 artikkelissaan Paul Celanista Levinas esittää hyvin samankaltaisen ajatuksen kirjallisuuden ja sanomisen suhteesta. Kirjallisuus, tässä tapauksessa runous, yhdistetään

¹³⁰ Luonnollisesti uskolla kuin uskolla on historiallinen alkunsa. Juutalaisuuden yhteiset juuret nykyisen Lähi-Idän ”pakanallisten” uskontojen kanssa muodostavat esimerkiksi aiheen Thomas Mannin teokselle *Joosef ja hänen veljensä*. Kuitenkin voidaan katsoa uskonnon olevan juuri uskontoa sen myötä, miten se hylkää historiallisen ja maantieteellisen alkunsa ”tarinan” vuoksi.

¹³¹ “Since stories are not self-originating, are not ‘acts of creation,’ they have reference to a mode of time ‘beyond’ themselves, a time that has been ‘forgotten’ but which is nonetheless carried, borne by the discourse, by the saying” (McDonald 2010, 454).

jälleen tuonpuoleiseen. Runous on pyrkimystä kohti transsendenssia, joka ilmenee taas sanomisen ensisijaisuutena suhteessa sanottuun (PN, 43) ja tämän väitteen esittäessään Levinas palaa jälleen jo hyödyntämiensä käsitteiden pariin. Celanin runous on Levinasin mukaan *läheisyyden* kieltä, jossa pyritään pukemaan sanoiksi kaiken kielen olemassaolon mahdollisuus. Se on kieltä, joka edeltää kieltä merkkien systeeminä (mts. 41).

Läheisyyden olen jo edellä osoittanut olevan Levinasin filosofiassa tiivisti yhteydessä aistimellisuuteen. Celanin runoudessa siten ollaan tekemisissä läheisyyden (*proximité*) primäärin merkityksellisyyden kanssa, joka Levinas yhdistää läsnäoloon Toiselle. Tässä läheisyydessä on kyse myös egon riisumisesta minuudestaan, sen ”de-substantaatiosta” (*de-substantiation*) (PN, 43), joka on myös Blanchot’n ajatus kirjailijan kohtalosta, kuten Levinaskin vuoden 1956 artikkelissaan osoittaa. ”De-substantaatio” muistuttaa ajatuksena paljon aiempaa ”de-subjektivikaatiota”, jonka olen edellä osoittanut olevan taideteoksen kokijan kohtalo ”rytmin” vaikutuksen alaisena. Jälleen Levinas siis korostaa ajatusta taiteilijan riisumisesta itseystään tavalla, joka muistuttaa suuresti aiempaa käsitystä taideteoksen vaikutuksesta kokijaansa.

Runous ei ole egon minuuden ilmaisua, vaan läheisyyden pukemista sanoiksi. Runo on toiselle (*for the other*), koska Levinas määrittää läheisyyden puhtaan ilmaisun ulottuvuuden juuri avoimuudeksi toiselle ihmiselle. Ajatus runoudesta työnä, joka on ”omistettu” vain Toiselle on tuttu jo aiemmin esitellystä ”radikaalin työn” käsitteestä. Huomionarvoista on, että Levinas esitteli tämän käsitteen artikkelissa, joka julkaistiin samana vuonna (1972) kuin hänen Celania käsittelevä kirjoituksensa. Voidaan siten katsoa runouden olevan potentiaalisesti juuri tällaista radikaalia työtä, joka suunnataan vain Toiselle. Egon ”de-substantaatio” on tässä välttämätöntä, sillä vain sen kautta runoilija voi täyttää radikaalin työn ehdon. Työn on vältettävä palaamasta ekonomiaan – Levinasin termiä hyödyntäen – jossa runon lahja vaatii vastalahjaa. Jotta runoilija voisi edustaa tällaista radikaalia anteliaisuutta, hänen on luovuttava runoudessa minuudestaan¹³². Tämä ajatus muistuttaa suuresti myös Heideggerin käsitystä taiteen itsenäisyydestä suhteessa taiteilijaan. Hän kirjoittaa runoteoksista, joiden: ”mestarillisuus koostuu juuri siitä, että runo voi kiistää runoilijan henkilön ja nimen”¹³³.

¹³² Hyvällä syyllä voidaan spekuloida, jos tämä on ikinä mahdollista. Runoilijat ovat kulttuuriteollisuuden osasia siinä missä muutkin taiteilijat, jolloin heidän nimensä tai ”brändinsä” välttämättä edeltää heidän työtään. Voidaan spekuloida, jospa juuri tämä absoluuttisen anteliaisuuden vaatimus yhdistettynä teollisen ajan taiteilijakulttiin on vaikuttanut monen tunnetun runoilijan mielenterveyden romahtamiseen. Esimerkkeiksi voidaan nostaa vaikkapa Hölderlin, Rilke, Pound ja kotimaisista tapauksista Saarikoski.

¹³³ ”Mastery consists precisely in this, that the poem can deny the poet’s person and name.” (PLT, 193).

Ajatus taiteesta työnä esiintyy usein Levinasin myöhäisessä taidefilosofiassa. Enigmaattisesti ”poettisen työn” (*poetic work*) kysymys nousee esille Agnonin teosten yhteydessä:

Työ omaa runollisen merkityksen, joka ei olisi vakuuttava ilman työtä ja joka lakkaa olemasta (vakuuttava) sillä hetkellä, kun se esitetään... sanomisen yksinkertaisena sanottuna.¹³⁴

”Runollinen merkitys” on sidottu työhön, jota ei voida kuitenkaan pelkistää pelkkään sanottuun. Siten työ ja sanottu on sanomisen välttämätön ehto, mutta joka samalla uhkaa peittää sanomisen alleen. Dynamiikka on sama kuin Levinasin omassa työssä, jossa toiseus on aina vaarassa tulla filosofisen kielen ”pettämäksi”. Levinas ja Heidegger jakavat ajatuksen taideteoksista työn (*Werk* tai *oeuvre*) erikoistapauksina. Jälkimmäinen erottaa teoksen tekemisen työn laajemmasta kategoriasta, johon kuuluu esimerkiksi välineen valmistaminen (H, 32), kun taas edelliselle taide edustaa työn erityistapausta, jossa teoksen ”pakeneminen” tekijältään on sen olemuksellinen piirre. Taideteos, erityisesti kirjallinen, on paradoksaalisesti siinä ilmenevän sanomisen välttämätön ehto, mutta samalla jotakin, minkä tämä sanominen jättää jälkeensä.

Vuonna 1966 Levinas julkaisi toisen Blanchot’ta käsittelevän artikkelinsa. Siinä taideteoksen työluonteen paradoksaalisuus nousee teemaksi. Heti artikkelin ensimmäisessä lauseessa Levinas esittää väittämän, joka sittemmin toistuu usein: ”Taiteellinen toiminta saa taiteilijan tiedostamaan, ettei hän ole teostensa (*works*) tekijä (*author*)”¹³⁵. Taideteoksen erottaa tavallisista töistä juuri se, ettei niiden tapauksessa voida puhua suorasta kausaalisuhteesta tekijän ja teoksen välillä. Levinas katsoo tämän olevan *inspiration* merkitys. Taiteellisessa työssä jokin ulkoinen tekijä häiritsee egon ja sen työn suoraa kausaliteettia, jolloin työ ei ole palautettavissa puhtaasti tekijänsä intentioniin (PN, 140).

Inspiraatio on siten jonkin egon ulkopuolisen eli toisen ”tunkeutumista” egon työhön. Työtä olen käsitellyt jo edellä, jolloin se paljastui transsendenssiksi ainoastaan Husserlin ja Heideggerin termille varaamassa merkityksessä, jossa sillä ei ole eettistä ulottuvuutta. Kuitenkin taiteellisessa työssä toiseus häiritsee saman sfääriä, johon työ kuuluu. Tämän voitaisiin jo tulkita olevan vastaus taiteen ja työn suhteen ongelmaan, mutta Levinas menee vieläkin pidemmälle. Oikeutetusti hän kysyy, jos edellä mainittu pätee kieleen kokonaisuudessaan (PN, 141). Siten kirjallisuudessa ja tässä tapauksessa juuri Blanchot’n

¹³⁴ ”There is a poetic meaning of the work that would not be convincing without the work, and that ceases so to be the moment it is presented as the simple said of... Saying.” (PN, 11).

¹³⁵ ”Artistic activity makes the artist aware that he is not the author of his works.” (PN, 140).

kirjallisuudessa olisikin kyse kielen itsensä olemuksesta. Kieli ei ole olemuksellisesti egon työtä vaan se on aina jo ennen kuin hän avaa suunsa. Sanomisen läheisyys edeltää kaikkea sanottua. Siten inspiraatio ei koskisikaan pelkästään kirjallisuutta vaan ensisijaisesti kieltä itseään.

Tässä artikkelissa, joka julkaistiin 7 vuotta ennen kirjoitusta Agnonin työstä, Levinas esittää jälkimmäisestä tutun väitteen: kieli itsessään on kuin tarina ilman alkua (PN, 140–1). Täten puhuminen itsessään on osallistumista sanomiseen, sen jäljen tuomista nykyisyyteen. Levinas kirjoittaa Blanchot'n teoksissa paljastuvan ”poettisen sanomisen” (*poetic saying*) merkitys. Tällainen poeettinen sanominen on kieltä, joka on vapautettu kielen tavanomaisesta järjestyksestä. Levinas katsoo sen hyperbolisesti olevan merkki, joka ei ilmaise mitään: kyseessä on merkki merkityksen tuolla puolen (mts. 147).

Hyperbolinen ilmaisu sisältää kuitenkin jo tutun väitteen. Poeettinen sanominen väistää merkitystä, koska sen olemus ei piile paluussa sanotun ja saman järjestykseen. Kirjallisuudessa sanominen on suunnattu kohti Toista (PN, 147). Kyse on siten siitä, mitä Levinas myöhemmin kutsuu ”radikaaliksi työksi”. Konkreettisesti tämän väitteen voidaan mieltää tarkoittavan esimerkiksi sitä, että taiteellinen työ ei palaa egoon. Siten Levinasin filosofia edustaa tietynlaista ”tekijän kuolemaa”, mutta toisin kuin Barthes'n tapauksessa, kuolema ei viittaa tekijän totaaliseen alistamiseen lukijalle, joka on hänkin ”vaihalla historiaa, biografiaa, psykologiaa” (*without history, biography, psychology*) (Barthes 1990, 148). Levinasille ego tai ”tekijä” on olennainen, sillä sanomista ei voi olla ilman sanojaa¹³⁶.

Sanomisen merkitys ei kirjallisuudessa kuitenkaan palaa tekijän sanottuun, vaan sanomisen ”radikaaliin anteliaisuuteen”, jossa merkki on suunnattu kohti toista kaiken sanotun ja merkityksen ekonomian tuolla puolen. Kirjallisuus on Levinasille siten performatiivista. Tämä selittää sen, miksi Levinas puhuu kirjallisuudesta usein uskonnollisten riittien yhteydessä¹³⁷. Performatiivisuuden ulottuvuuden lisäksi on korostettava ennen siirtymistä eteenpäin myös sitä, miten Levinasin ajatus kirjallisuudesta kielenä ”konventioiden” tuolla puolen (PN, 147) muistuttaa suuresti Heideggerin ajatusta runoudesta arkikieltä olemuksellisempänä (PLT, 205). Molempien tapauksessa runous laajassa merkityksessä saavuttaa konventionaalista kieltä tai

¹³⁶ Vaikka en voi käsitellä aihetta tässä sen tarkemmin, juuri egon tai ”itsen” aseman korostaminen erottaa Levinasin monista postmoderneista ajattelijoista. Levinasin ego poikkeaa suuresti modernin filosofian rationaalisesta tai transsendentaalisesta egosta, mutta se on silti korvaamaton Levinasin etiikassa. Vain koska on olemassa ego, joka voi sanoa ”me voici”, on olemassa eettisen vastuun mahdollisuus. Siten ”egon kuolema” on etiikan kuolemaa.

¹³⁷ Esimerkiksi Agnonia koskevassa artikkelissa Levinas yhdistää kirjallisuuden analyysinsä edellisen kuvaukseen juutalaisesta rukouksesta (PN, 11–2). Celan-artikkelissaan Levinas myös yhdistää runouden juuri juutalaiseen uskoon (mts. 45).

arkikieltä paremmin kielen todellisen olemuksen. Heideggerin tapauksessa ihmisen ”asustaminen” (*Wohnen*) on itsessään runollista (PLT, 224–5), kun taas Levinas katsoo runouden paljastavan kielen olevan aina jo suhdetta toiseen.

Lopuksi korostan vielä työn merkitystä runollisen sanomisen mahdollistajana. Jotta tällainen sanominen olisi mahdollista, se on puettava sanotuksi. Kirjailija tekee teoksen, vaikka tämä teos ei inspiraation vuoksi koskaan redusoidu kokonaan tekijänsä tuotokseksi. Paradoksaalisesti työ on siis poeettisen sanomisen ehto, vaikka samaan aikaan työssä sanominen on aina vaarassa tulla pelkistetyksi sanotuksi. Levinas nostaa esille juuri tämän vaaran. Runollisen sanomisen radikaali työ on aina vaarassa pelkistyä ”ainoastaan” työksi (PN, 11; 148). Levinas pukee ajatuksensa vertaukseen. Sanominen on kuin talon isäntä tai emäntä, jonka eksentrisen käytöksen piilottaminen on palvelijan eli sanotun tehtävä (mts. 149). Usein hyödyntämäni käsitettä käyttäen, palvelijan tehtävänä on mahdollistaa sanomisen ambiguiteetin pukeminen asuun, jossa se voi toteuttaa kirjoituksen kohtalon aina Platonista asti: paeta tekijänsä otteesta.

4.3 Kuvataiteiden etiikka

1940–70-luvuilla Levinas käsittelee taidefilosofiaa muutamia satunnaisia viittauksia lukuun ottamatta yksinomaan kirjallisuuden näkökulmasta. Ainoat puhtaasti kuvataidetta käsittelevät kirjoitukset julkaistiin vasta filosofin ollessa jo vakiinnuttanut asemansa yhtenä Ranskan tunnetuimmista ajattelijoista. Levinasin kuvataidetta koskevat kirjoituksia lukiessa tuntuu kuin niiden tarkoituksena olisikin määrätietoisesti paikata näitä taiteenmuotoja käsittelevien tekstien puutetta kuuluisan ajattelijan työssä. Tämä tunne korostuu etenkin vuoden 1988 haastattelussa, jossa yli 80-vuotias filosofi keskustelelee Françoise Armengaudin kanssa ”obliteraation” käsitteestä Sacha Sosnon (1937–2013) veistoksissa. Polveileva keskustelu liikkuu Sosnon taiteesta Gogolin kertomuksiin ja siinä Levinas jälleen kertaa joitakin jo 40-luvulta tuttuja teemoja.

”Obliteraatio” viittaa haastattelussa puhtaasti Sosnon luovaan metodiin. Hänen teoksissaan toistuu motiivi, jossa esimerkiksi ihmishahmoja kuvataan siten, että osa niiden ruumiista jää ikään kuin työstämättömän materiaalin peittoon. Eräs kuuluisa esimerkki tästä prosessista on veistos ”Tete au carré” (1985), jossa mieshahmon rintakuvan päätä peittää suuri kuutio. Obliteraation voidaan ajatella kutsuvan pohtimaan tämän ”työstämättömän” materiaalin suhdetta kuvaamaansa hahmoon. Peittääkö kuutio todella miehen pään, sillä päätä ei

todellisuudessa ole olemassa, jos muodon ei ajatella piilevän materiaalissa *in potentia*. Kuutio ikään kuin sulkee sisäänsä sen potentiaalisen muodon, jonka ihmismieli tulkitsee piilevän sen ”alla”. Sosnon metodi herättää siten kysymyksen tekijän ja materian suhteesta. Pitääkö Michelangelon ajatus muodon olemassaolosta aina jo itse materiaalissa paikkansa?

Haastattelussa Levinas tulkitsee Sosnon veistoksissa kyseessä olevan taiteen ”maagisen prosessin inversio” (OO, 36–7). Levinas palaa siten kieleen, joka muistuttaa suuresti hänen 40-luvun kirjoituksiaan. Tätä maagista prosessia kuvaillessaan hän toteaa: ”Kauneuden täydellisyys langettaa hiljaisuuden huolehtimatta mistään muusta. Se on hiljaisuuden vartija.”¹³⁸ Tämä muistuttaa suuresti artikkelin ”La réalité et son ombre” kuvausta antiikin kauniista taiteesta, jossa olemisen olemuksellinen epätäydellisyys kätketään ”idolin” täydellisyyden taakse (CPP, 8).

Maaginen prosessi eli kohteen korvaaminen kuvalla voidaan kuitenkin kumota obliteraation kautta. Originaalia ”peittämistä” edustaa juuri kuva, kun taas obliteraation myötä tämä peittäminen itsessään peitetään. Kaunotaiteen kauneus kielletään, kun obliteraatiossa peitetään alle ”korjaukset” (*repairs*), joiden kautta kaunis taide peittää näkyvistä olemisen luontaisen epätäydellisyyden (OO, 31). Kun taiteen peittämisen prosessi itsessään peitetään, huomio kääntyy siihen, että taiteen elementaarinen prosessi, kohteen korvaaminen kuvalla, peittää alleen jokaisen olevan luontaisen epätäydellisyyden. Obliteraatio siten paljastaa, kuinka – kuten Levinas on valmis myöntämään – todellisuus itse on jo obliteroitu (mts. 32).

Sosnon taide kiinnittää katsojan huomion siihen, miten kaunotaiteessa todellisuuden olemuksellinen epätäydellisyys pyritään peittämään. Kieltäessään tämän peittämisen Sosno paljastaa jotakin olemuksellista taiteesta, mutta myös olemisesta yleensä. Vaikka Armengaud yrittää kääntää keskustelun koskemaan taiteen eettisyyttä – tämän ollessa haastattelun aihe (OO, 28) – Levinas ei ole halukas hyväksymään, että obliteraatiossa olisi itsessään jotakin olemuksellisesti eettistä. Seuraavaksi esitän kaksi vastaväitettä ajatukselle, että Sosnon veistosten voitaisiin edustavan ongelmattomasti taiteen ja etiikan yhteen tulemistä.

Ensinnäkin on selvää, että kaikki kuvataide ei tähtää kauneuteen, jolloin analyysi obliteraatiosta kauneuden peittämisenä tekee siitä välttämättä kontekstisidonnaisen. Sosnon tapauksessa Levinasin ja Armengaudin keskustelu on kuranntti, sillä tämän teokset hyödyntävät tarkoituksellisesti klassisen taiteen muotoja, kuten teoksessa ”Venus oblitérée” (1980), jossa klassisten ihanteiden mukaisen päättömän Venus-patsaan torso avautuu suureksi suorakulmion

¹³⁸ ”The perfection of the beautiful imposes silence without caring for about anything else. It is the guardian of silence.” (OO, 29).

muotoiseksi aukoksi. Voidaan kysyä, jospa paradoksaalisesti kuvataide, joka ei ole koskaan tähdännytkään kauneuteen voidaan obliteroida. Jos ei, tarkoittaako tämä samalla siltä on suljettu tämäkin mahdollisuus olla eettistä? Vaiko onko muodon kieltäminen itsessään obliteraatiota? Tällaisten ongelmien välttämiseksi on mielekkäämpää ajatella obliteraation kuvaavan pikemminkin tiettyä modernin kuvataiteen mahdollisuutta suhtautua kaunotaiteen perinteeseen, tekemättä siitä yleistä sääntöä taiteen eettisyydelle.

Toinen vastaväite puolestaan koskee kysymystä siitä, kuinka pitkälle Levinasin tekemien myönnytysten myötä voidaan päästä kuvataiteiden etiikan puolustamisessa, siten kuin Levinas tämän käsitteen määrittää. Obliteraation kautta paljastuisi taiteen mykän kauneuden epäeettisyys, mutta onko tämä paljastaminen itsessään eettistä? Heti haastattelun alussa Levinas toteaa pahaenteiseen sävyyn:

... Pohdin, jospa tämä estetiikan eettinen ehto on välittömästi kyseenalaistettu kauneuden ilojen toimesta, jotka valtaavat niiden mahdollisuuden ehtona toimivan anteliaisuuden.¹³⁹

Toisin sanoen, Levinas pohtii, jospa esteettisen elämyksen ”ilot” sysäävät syrjään sen eettisen ulottuvuuden, jonka ne ovat onnistuneet avaamaan. Konkreettisella tasolla voidaan esittää, että yhteiskunnallisesti kanta-aottavan elokuvan katsomisen esteettinen nautinto ei välttämättä estä tämän elokuvan esille nostaman epäoikeudenmukaisuuden pyyhkiytyvän mielestä heti, kun teatterin valot taas syttyvät.

Lyhyesti on mainittava myös vuonna 1986 julkaistu kirjoitus, jossa Levinas käsittelee ranskalaisen taidemaalarin Jean Atlanin työtä. Tämä teksti on merkittävä pelkästään sen vuoksi, että se on Levinasin omista kirjoituksista ainoa, joka käsittelee eksplisiittisesti vain ja ainoastaan kuvataidetta. Tämän kuriositeetin lisäksi teksti toimii myös Armengaudin motivaationa edellä käsitellylle haastattelulle kuvataiteen ja etiikan suhteesta (OO, 28). Levinas kirjoittaakin, että taiteen myötä voidaan löytää mahdollisuus keskeyttää olemisen ”itseriittoisuus” (*suffisance*) ja ”häiritä (olemisen) raskasta tiheyttä ja ylitsepäsemättömiä julmuuksia”¹⁴⁰.

Taiteen potentiaali saada aikaan särö saman (*même*) järjestyksessä jää kuitenkin maininnan tasolle. Tämä puolestaan johtuu siitä, että Levinasin teksti on äärimmäisen lyhyt. Painettuna se

¹³⁹ “I... wonder whether this ethical condition of the aesthetic is not immediately compromised by those joys of the beautiful monopolizing the generosity that have made them possible.” (OO, 30).

¹⁴⁰ “Bouleverser les lourdes épaisseurs et les impassibles cruautés.” (Levinas 1993, 620).

kattaa yhden aukeaman ja tämän mittaan Levinas viittaa moneen aiemmasta filosofiastaan tuttuun ongelmaan, joita hän ei kuitenkaan käsittele sen tarkemmin. Tämän suppeuden sekä tekstin punaisen langan puutteen vuoksi on vaikea tulkita sen olevan määrätietoinen analyysi kuvataiteen ja etiikan suhteesta. Tämä omalta osaltaan varmasti selittää myös sen, miksi artikkeliin vedotaan harvoin Levinasin taidefilosofiaa käsittelevissä kirjoituksissa.

5 Levinas ja moderni estetiikka

Edellä olen käsitellyt Levinasin taidefilosofiaa keskeisten taidetta käsittelevien artikkeleiden kautta. Varhaisten kirjoitusten paikoittain pessimistinen sävy muuttuu varovaisen optimistiseksi 1950-luvulta alkaen, ja tämän olen esittänyt johtuvan pitkälti suuremmasta muutoksesta Levinasin ajattelussa koskien kielen asemaa. 50-luvulta alkaen kielen keskeisyys Levinasin ajattelussa korostuu entisestään ja hän lähestyy eettistä suhdetta juuri kielen ja keskustelun kautta, kuten aiemmin olen jo osoittanut. Tämä puolestaan selittää kirjallisuuden ensisijaisuuden. Kuten Heideggerilla – vaikka Levinas ei tätä yhtäläisyyttä koskaan myönnäkään – sanataide saa primäärin aseman, koska kieli on olemuksellisesti sidottu filosofian ensimmäiseen periaatteeseen, olemiseen tai toiseen.

Levinasin taidefilosofiassa korostuu myös toinen piirre, jota edellä en ole nostanut juurikaan esille. Useimmat hänen kirjoituksistaan käsittelevät juuri modernia taidetta. Agnonia, Celania, Blanchot'ta sekä Atlania käsitellään kutakin omassa artikkelissaan, kun taas muissa yhteyksissä Levinas viittaa muun muassa Proustin, Valeryn, Lopicquen ja Rodinin töihin. Levinasin taidefilosofia asettuu siten taiteen modernismin kontekstiin. Tämä paljastuu konkreettisesti myös tavassa, jolla Levinas asettaa toisinaan modernin taiteen ja klassisen taiteen vastakkain. Hän kirjoittaa klassismin ”iloisesta kauneudesta”, joka asetetaan kontrastiin modernin taiteen ”surullisen” kauneuden kanssa (CPP, 12). Toisaalta Sosnon veistoksissa obliteraatio peittää alleen juuri kauneuden keveän välinpitämättömyyden (OO, 31). Modernin taiteen erottaa klassisesta taiteesta se, että siinä ei tähdätä kauneuteen tai representaatioon. Tällaisessa taiteessa ”objektit ajetaan ulos äänten, värien ja sanojen maailmasta”¹⁴¹.

Seuraavassa käsittelen Levinasin taidefilosofiaa modernin taiteen ja estetiikan kontekstissa. Tarkoituksena on osoittaa, että hänen taidetta koskevat ajatuksensa voidaan ymmärtää paremmin yhteydessä omaan aikaansa ja että toisaalta Levinasin filosofian kautta

¹⁴¹ ”... drive objects out of the world of sounds, colors and words”. CPP, 5.

voidaan myös lähestyä uudella tavalla modernin taiteen edustajia. Levinasin esimerkin mukaisesti keskityn erityisesti kirjallisiin esimerkkeihin.

5.1 Levinas oman aikansa kontekstissa

Levinasin filosofian konteksti on 1900-luvun eurooppalainen modernismi. Omalta osaltaan hän edesauttoi siirtymistä postmodernismiin myöhemmissä julkaisuissaan, mutta Levinasin omaa työtä ei voida ongelmitta lukea postmodernin piiriin. Tämä johtuu esimerkiksi tavasta, jolla Levinas työssään korostaa egon asemaa loppuun asti, vaikkakin eri aksentein. Toisaalta hänen ajattelunsa on suurimmaksi osaksi tyystin sokeaa postmodernismia määrittäville kulttuurisille kysymyksille. Filosofina Levinas on korostetun ”yläkuokkainen”, vaatimattomista juuristaan huolimatta¹⁴².

Modernismin jäljet näkyvät Levinasin suurimmissa vaikutteissa. Eräässä haastattelussa hän listaa historian viisi suurta filosofia ja osoittaa sopeutuneen täydellisesti uuden kotimaansa kulttuuriin asettamalla Henri Bergsonin Platonin, Kantin ja Hegelin rinnalle (Levinas & Robbins 2001, 32). Viisikon täydentää luonnollisesti Heidegger. Husserlin ja Heideggerin lisäksi hänen ajatteluunsa vaikuttivat Levinasin opiskeluaikoina monet nykyään vähemmälle huomiolle jääneet ranskalaisen modernin filosofian edustajat, kuten Léon Brunschvicg, Louis Lavelle sekä Jean Wahl. Viimeksi mainitulle ja tämän vaimolle Levinas myös omisti teoksensa *Totalité et infini*. Levinasin kirjoituksissa toistuvat viittaukset kirjallisuuteen osoittavat puolestaan hänen velkansa taiteen modernismille.

Levinasin vaikutteet ja ympäristön huomioon ottaen on oikeutettua lähestyä myös hänen taidefilosofiaansa niiden valossa. Tällaisen kannan ottavat esimerkiksi Gerald Bruns sekä Richard A. Cohen, jotka molemmat korostavat, kuinka Levinasin kommentit taiteesta tulee asettaa modernin taiteen ja estetiikan kehityksen kontekstiin. Aiemmin olen jo viitannut Cohenin näkemykseen Levinasin varhaisesta taidefilosofiasta vastauksena estetismille. Cohen katsoo Levinasin kritiikin voimaa korostavan taidefilosofian asettuvan tietoisesti vastakkain taiteen itseisarvolle perustuvan ajattelun kanssa (Cohen 2016, 171). Levinas tukee Cohenin tulkintaa kirjoittaessaan, ettei estetiikka voi olla sivilisaation perustavin arvo (CPP, 12). Bruns puolestaan yhdistää Levinasin taidefilosofian taiteen materiaalisuutta korostavan modernismin

¹⁴² Levinas esittää toisinaan satunnaisia viittauksia ranskalaisen postmodernismin käännekohtana pidettyihin vuoden 1968 opiskelijamielenosoituksiin, mutta ei ota eksplisiittisesti kantaa puolesta tai vastaan (ks. CPP, 150–1).

kontekstiin (Bruns 2009, 209). Siten Levinasin ajattelun taustalla vaikuttavat ideat taiteen absoluuttisesta pyyteettömyydestä sekä sen materiaalisuudesta¹⁴³.

Vaikka ”modernin taiteen” käsite on liian laaja, jotta sille voitaisiin tarjota tyydyttävää määritelmää, keskitytään seuraavassa tiettyihin taiteen piirteisiin, joiden voidaan esimerkkien tasolla todeta edustavan modernismia. Tässäkin ajaututaan päistikkaa hermeneuttiseen kehään, sillä esimerkkien esille nostaminen edellyttää ennakkokäsitystä siitä kokonaisuudesta, joita ne manifestoivat. Heideggerin esimerkkiä seuraten kehämäisyyteen suhtaudutaan seuraavassa ajattelun väistämättömänä seurauksena (H, 2–3). Brunsin jalanjäljissä väitän, että juuri taiteen materiaalisuuden korostumisen kehitys on se keskeinen osa modernismia, jonka kautta Levinasin taidefilosofiaa voidaan kontekstissaan analysoida mielekkäällä tavalla.

Myöhemmin osoitan, että Levinas itse viittaa juuri modernin taiteen materiaalisuuteen kirjoittaessaan taiteessa olevan kysymys: ”resonanssista ja sonoriteetista, jotka ovat verbin verbaalisuutta tai olemusta (*l'essence*)”¹⁴⁴. Ennen tätä lähestyn ongelmaa kuitenkin Brunsin esimerkin mukaisesti Stéphane Mallarmén (1842–98) työtä lähtökohtanani käyttäen. Mallarmé elikin Ranskassa uutta renessanssia 1900-luvun alkupuolella, jolloin Levinas aloitteli filosofista uraansa (Bruns 2009, 209).

Mallarmén kirjoittaa esseessään ”Säkeen kriisi” (*Crise de vers*, 1897) runouden olemassaolon yleensä olevan seurausta siitä, että kieli ei saavuta olemista itsessään välittömästi. Runoutta on olemassa, koska kieliä on olemassa enemmän kuin yksi (Mallarmé 2009, 504). Jos kieli saavuttaisi todellisuuden välittömästi olisi vain yksi kieli, joka puhuu todellisuudesta. Koska näin ei ole, runous on olemassa ikään kuin maailman ja kielen välistä juopaa paikatakseen. Siten liki paradoksaalisesti runous on olemassa kielen olemuksellisen puutteen vuoksi. Mallarmé korostaa hänkin myös tekijän syrjäyttämistä kielen itsensä toimesta, kuten myöhemmin Heidegger, Levinas ja Blanchot useiden aikalaistensa ohella. Mallarmé kirjoittaa ”aloitteen” olevan sanoilla (mts. 506). Täten hänen lyhyessä kirjoituksessaan nousevat esille molemmat tämän tutkielman kannalta olennaiset modernin taiteen momentit: sen materiaalisuus sekä autonomia.

Koska runous tekee näkyväksi kielen olemuksellisen kyvyttömyyden kuvata todellisuutta suoraan, se tekee samalla kielen itsensä näkyväksi. Kielen näkyvyys on juuri sen materiaalisuuden korostumista, jolloin runouden materiaali – esimerkiksi sanat ja niiden väliset suhteet sekä typografia – nousevat kaikki keskeiseen asemaan Mallarmén työssä.

¹⁴³ Tässä en ota kantaa siihen, mikäli vahva tulkinta kantilaisesta taiteen pyyteettömyydestä on uskollinen Kantin alkuperäiselle intentiolle.

¹⁴⁴ ”Résonance et de sonorité qui sont la verbalité du verbe ou *l'essence*.” (AE, 70).

Paradigmaattinen esimerkki tästä on monia filosofejakin kiehtonut runo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* vuodelta 1897.

Levinas puolestaan katsoo Mallarmén edustavan eräänlaista runouden umpikujaa. Hänen kiellensä on ”vaikeaa”. Mallarmén kaltaisen runoilijan työltä puuttuu allegorinen ja symbolinen ulottuvuus, sillä runon materiaalisuuden korostuessa sanat eivät toimi enää ikään kuin ikkunoina, joiden lävitse todellisuutta voidaan katsoa. Toisin sanoen kohde on korvattu kohteen *kuvalla*. Voidaanko tällaista kieltä enää ”sanoa toisin”? Levinas kysyy, onko Mallarmén tulkitseminen väistämättä tämän työn pettämistä (CPP, 1). Siten modernin runouden kieli vaikuttaa tekevän filosofisen eksegeesin mahdottomaksi. Tämä eksegeesi puolestaan on Levinasille olennaista, kuten edellä olen jo osoittanut. Vain sen avulla voidaan palauttaa taide ”inhimilliseen maailmaan” (*human world*) (mts. 12).

Kielen materiaalisuuden ongelmaa ei voida erottaa subjektin ja objektin suhteen ongelmasta, sillä sanataiteen tapauksessa juuri kielen oletettu läpinäkyvyys toimii ikkunana ulkomaailmaan. Luonnollisesti tämä ongelma ei nouse esille ainoastaan Mallarmén runoudessa. Kielen ja todellisuuden tai puhuvan subjektin ja objektin välisen suhteen tai niiden välisen eron selättämisen voidaan mieltää olevan modernin(kin) runouden perustava kysymys. Ezra Poundin teoria ideogrammasta voidaan tulkita pyrkimykseksi yhdistää kiinalaisessa kirjoitusmerkissä kieli ulkoiseen todellisuuteen (Pound 1967, 17–8), kun taas T. S. Eliotin ajatus ”aistimellisuuden dissosiaatiota” (*dissociation of sensibility*) edeltäneestä ajasta, jolloin runoilijat tunsivat ajatuksensa välittömästi, näyttäytyy kielellisen ilmaisun ja ulkomaailman yhtäläisyyden ukroniana (Eliot 1975, 64)¹⁴⁵.

Heideggerin ajatusta kaikesta taiteesta runoutena (*Dichtung*) voidaan myös tulkita edeltävien kysymysten valossa. Heideggerin filosofian johtomotiivina toimii ajatus subjektin ja objektin dikotomian kumoamisesta ja tätä edustaa myös hänen näkemyksensä taiteen luonteesta. Runous ei ole Heideggerille pyrkimys purkautua ulos subjektiviteetin rajoista kohti ulkomaailmaa, sillä täällä oleminen on aina jo ek-sistenssiä. Sen sijaan kielen itsensä luonteeseen kuuluu olevan tuominen esiin kätkeytyneisyydestään ja runoudella on taiteiden joukossa siten ensisijainen asema (H, 59). Samalla Heideggerille ”kielen materiaalisuuden” ongelmaa ei myöskään synny samalla tavoin kuin esimerkiksi Mallarmélle. Molemmat ajattelivat kielen voivan puhua puhtaasti (PLT, 192), mutta Heidegger uskoo kielen ja etenkin

¹⁴⁵ Yksittäisten modernistien väliset erot ovat kuitenkin huomattavia. Mallarmén kuuluisaa ajatusta sanoista runouden materiaalina ideoiden sijasta ei sellaisenaan voisi koskaan kuulla Eliotin suusta, jonka subjektivismiin taipuvassa metafysiikassa kielen ja maailman suhdetta – kuten J. Hillis Miller kirjoittaa – pidetään itsestään selvytenä (Hillis Miller 1965, 161).

runon voivan paljastaa olemisen totuuden, kun taas Mallarmé katsoo kielen ja maailman välisen eron kuuluvan kielen itsensä luonteeseen. Ajatus tällaisesta kuilusta on hyvin ”ei-heideggerilainen”.

Vaikka aiheeseen ei voida tässä perehtyä tarkemmin, on huomautettava, että taiteen materiaalisuuden korostuminen ei luonnollisestikaan päde pelkästään runouteen. Sama kehitys on havaittavissa myös kuvataiteissa ja musiikissa. Jälkimmäisestä esimerkkinä toimii jo esille nostettu Carterin sävellys, joka voidaan tulkita osaksi Schönbergin musiikin alullepanemaa jatkumoa. Muun muassa tämän ”klangfarbenmelodien” käsite toimii osoituksena Schönbergin kiinnostuksesta eri instrumenttien sävyä kohtaan. Tämä ”sävy” tai ”väri” voidaan puolestaan yhdistää suoraan siihen, mitä Levinas kutsuu instrumenttien aikaansaamaksi ”kuvaksi”.

Maalaustaiteessa edellä kuvailtu kehitys on nähtävissä ehkä kaikkein selvinten. Samoin kuin Mallarmén runoissa kielestä tulee jotakin, mikä asettuu määrätietoisesti lukijan ja sanojen kuvaaman todellisuuden väliin, myös maalaustaiteessa realismi saa antaa tietä erilaisille tyyliuunnille, joissa värien ja siveltimen käytön myötä kuvan ”materiaalinen analogon” pakottaa katsojan kiinnittämään huomiota itse kuvan materiaaliin ominaisuuksiin. Lukemattomista mahdollisista esimerkeistä nostettakoon esille van Goghin maalausten impasto, jota Levinas voisi hyvin kuvailla kirjoittaessaan: ”maalauksella on oma tiheydensä: se on itsessään katseen kohde”¹⁴⁶.

5.2 Moderni taide ja olemus

Yllättäen Levinasin syvällisin kuvaus siitä, mitä edellä on kuvailtu modernin taiteen materiaalisuudeksi, löytyy hänen myöhäisestä pääteoksestaan *Autrement qu’être*. Taiteen puoleen Levinas kääntyy selvittäessään teokselle keskeistä ”olemuksen” (*essence*) käsitettä. Kuten Levinas heti teoksen ensimmäisillä riveillä toteaa: ”*Olemus* ilmaisee olemisen erillisenä olevasta, saksan kielen Sein, erotettuna (käsitteestä) Seiendes...”¹⁴⁷. Levinas tekee siten eksplisiittiseksi Heideggerin ”ontologisen eron” läsnäolon, vaikka kutsuukin sitä teoksessaan ”olemisen ja olevan amfiboliaksi” (*l’amphibologie de l’être et de l’étant*) (AE, 19)¹⁴⁸.

¹⁴⁶ ”A painting has a density of its own: it is itself an object of the gaze”. CPP, 7.

¹⁴⁷ ”*Essence* y exprime l’être différent de l’étant, le Sein Allemande distinct du Seiendes...” (AE, 9).

Sanavalinnallaan Levinas haluaa kiinnittää huomiota olemuksen ajalliseen luonteeseen. Tätä ajallisuutta olisi korostanut entisestään muoto ”essance”, ”olemuksellinen”, jota Levinas ei kuitenkaan ”kehdannut” (*n’a pas osé*) käyttää (mt.). Myöhemmissä teoksissa tämä muoto kuitenkin ilmenee.

¹⁴⁸ Amfibolia tarkoittaa lauseen monitulkintaisuutta. Sanavalinta todistaa osaltaan Levinasin myöhäisemmän työn painopisteen siirtymisestä kielen ongelmiin.

Amfiboliaa Levinas lähestyy kielen toiminnan kautta. Hän pyrkii osoittamaan, kuinka tämä amfibolia ilmenee kielen nominaalisen ja predikatiivisen tason välisenä erona. Esimerkiksi hän nostaa tautologian ”A=A”. Tämä ei Levinasin mukaan viittaa pelkästään A:n ominaisuuksien itseidenttisyyteen, vaan myös siihen, miten kummassakin instanssissa ”A” ilmenee eri muodossa. Ensimmäinen, nominaalinen A ilmaisee olevan (*l'étant*), kun taas jälkimmäinen, predikatiivinen A tematisoi olevan olemisen (*l'être*). Levinasin muotoilua jäljitellen, voidaan tämä tautologia lukea myös muodossa ”A a-oi” (*A a-oie*) (AE, 68). ”Sokrates on Sokrates” on siis yhtä kuin ”Sokrates sokratisoi” (AE, 72). Siten tautologian kautta paljastuu tapa, jolla nominaalinen ja predikatiivinen ulottuvuus yhdessä paljastavat olevan olemuksen (*essence*) (mts. 69).

Odottamatta Levinas osoittaa tämän olemuksen tautologisen rakenteen paljastuvan *par excellence* juuri modernissa taiteessa: ”Värien paletti, äänten ala, termien (*vocable*) systeemit ja muotojen polveilu vaikuttavat puhtaan ”miten” (*comment*) asussa¹⁴⁹. Modernissa taiteessa voidaan ajatella siis vastattavan kysymykseen ”miten?”. Miten A=A tai miten olemus ”olemuksi”. Esimerkiksi Barnett Newmanin *Vir Heroicus Sublimis* on esimerkkitapaus siitä, miten – kuten Levinas toisessa yhteydessä kirjoittaa – ”rouge rougeoie”, punainen tekee punaisen työtään (AE, 68). Työssä ei siten esitetä tai ”representoida” punaista väriä, vaan juuri tietty punaisen sävy tekee teoksessa työtään, paljastuu olemuksessaan. On merkittävää, että aiemmin Levinas on yhdistänyt kuvataiteen juuri väliajan pysähtyneisyyteen. Voidaan ajatella, että modernin maalaustaiteen ”miten?” tuo esimerkiksi värinsä ”tautologiassa” korostetusti esille olemuksen *ajallisuuden*, jolloin väliajan kohtalonomaisuus on kääntynyt pääläelleen.

Kuten aiemmin on jo todettu, Basil Vassilicos näkee Levinasin viittavan käsitteellä ”substanssi” olevan ja sen ominaisuuksien ”itseensä kiinnittymiseen” (*self-attachment*) (Vassilicos 2003, 178). Tämän näkemyksen myötä on helppoa nähdä, miksi Levinasille moderni taide edustaisi eräänlaista rajatapausta. Newmanin maalauksen tapauksessa ei voida puhua olevasta ja sen varjosta, sillä oleva on oma varjonsa, puhdasta aistimellisuutta tai puhdasta ”miten?”. Heideggerin kuvausta maasta lainaten:

¹⁴⁹ ”Le palette des couleurs, et les gammes les sons, et les systèmes des vocables, et le méandre des formes s'exercent en guise de pur *comment* – “, (AE, 70).

”Väri leimahtaa ja haluaakin vain loistaa. Se katoaa heti jos järkeilevä mittauksemme hajottaa sen spektriksi. Väri näyttäytyy vain jäädessään paljastumatta (*unentborgen*) ja selittämättä”.¹⁵⁰

Levinasin varhainen distinktio havainnon ja aistimuksen välillä vaikuttaa kiinnittävän huomiota tähän samaan ilmiöön. Esitän, että puhdas aistimus voidaan mieltää ihmisen tavaksi olla suhteessa *maahan*. Maa ei salli tulla ”järkeilyn” tai Levinasin termein *havainnon* kohteeksi. Jos Newmanin teoksen punaisuutta mitataan spektrin kautta, ei teoksen aistimuksellista ulottuvuudesta opita mitään uutta. Maa on kuitenkin aina yhteydessä maailmaan. Siten paradoksaalisesti maa näyttäytyy paljastumattomuudessaan ainoastaan maailman paljastuessa. Taideteoksessa tapahtuu kuitenkin Heideggerinkin mukaan jotain, mitä voidaan verrata Levinasin tautologiaan: ”teos antaa maan olla maata”¹⁵¹.

Levinasin filosofiassa maan ja maailman paradoksi paljastuu kaiken havainnon juurtuneisuudessa aistimukseen, joka kuitenkin hukkuu havainnon alle. Tätä Levinas kuvailee esimerkiksi Husserlin fenomenologiaa käsitellessään, kun hän kirjoittaa niin sanotusta ur-aistimuksesta. Ur-aistimus tai -vaikutelma on kaiken intentionaalisen tietoisuuden nollapiste (*zero point*), jonka Levinas yhdistää egon ruumiilliseen olemiseen (DEH, 98–9). Aistimus, joka edeltää kaikkea havaintoa, mutta on olemuksellisesti aina jo mennyt. Tämän esitän olevan juuri läheisyyden (*proximité*) merkitys Levinasin filosofiassa. Siten taideteos antaessaan aistimukselle ensisijaisuuden materiaalinsa kysyessä ”miten?” avaa pääsyn kaiken tiedostuksen alkupisteeseen, ur-vaikutelmaan tai Wordsworthin ”primaaliseen sympatiaan”, joka Levinasin filosofiassa on myös eettisen läheisyyden alkupiste.

Palaan tämän tutkielman lopussa vielä materiaalisuuden kysymykseen, mutta sitä ennen nostan esille joitakin esimerkkejä kirjallisuuden saralta. Kirjallisuuteen keskittymisen oikeuttaa jo se, että se on Levinasin yleisintä käsittelemä taiteenmuoto. Toisaalta kirjallisuuden näennäinen kaukaisuus materiaalisuuden ja läheisyyden kaltaisista ongelmista vaatii tarkempaa perehtymistä.

¹⁵⁰ ”Die Farbe leuchtet und will nur leuchten. Wenn wir sie verständig messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort. Sie zeigt sich nur, wenn sie unentborgen und unerklärt bleib.“ (H, 33). Suomenos Sivenius (Heidegger 1998, 47).

¹⁵¹ ”Das Werk lässt die Erde eine Erde sein.“ (H, 32).

5.3 Kirjallisuuden läheisyys

Levinasin taidefilosofiassa taiteessa on kyse kohteen korvaamisesta sen kuvalla. Edellä olen esittänyt tämän pätevän myös siihen, mitä olen kutsunut modernin taiteen materiaalisuudeksi. Kuvien musikaalisuus nousee esille niin Schönbergin kuin Newmaninkin puhtaissa ”väreissä”¹⁵². Levinasin alkuperäisen argumentin mukaisesti musikaalisuus pätee kuitenkin yhtä lailla myös kirjallisuuteen. Edellä olen jo viitannut Mallarmén runouskäsitteen nostavan esille kirjoituksen materian, mutta haluan seuraavassa perehtyä tähän ajatukseen tarkemmin. Esimerkeiksi valitsen Tristan Corbièren (1845–1875) runon ”À un juvenil de lait” sekä Alain Robbe-Grillet’n (1922–2008) romaanin *Les Gommés*.

Corbièren runo edustaa hänelle tyypillistä metodia, jossa sanojen homonymian tai polysemian sekä homografian kaltaisten seikkojen annetaan määrittää runon suunta. Esitän Corbièren olevan runoilijana erityisen herkkä juuri edellä mainituille kielen ominaisuuksille, joiden voidaan mieltää edustavan juuri kielen *materiaalisuutta*. Levinas antaa tästä vihjeen kirjoittaessaan vuoden 1949 artikkelissaan kielen aistimellisesta aineksesta Leirisin teoksen yhteydessä (LR, 149). Kielen aistimellisuus on juuri sen materiaalisuutta, sen ”symbolismia”, erotettuna puhtaasta merkityksen tehtävästä.

Corbièren runon kaksi ensimmäistä säkeistöä kuuluvat:

“À grands coups d'avirons de douze pieds, tu rames
En vers... et contre tout – Hommes, auvergnats, femmes. –
Tu n'as pas vu l'endroit et tu cherches l'envers.
Jeune renard en chasse... Ils sont trop verts – tes vers.

C'est le *vers solitaire*. – On le purge. – Ces *Dames*
Sont le remède. Après tu feras de tes nerfs
Des cordes-à-boyau ; quand, guitares sans âmes,
Les vers te reviendront déchantés et soufferts.”¹⁵³

¹⁵² Huomautettakoon, että abstraktin ekspressionismin yhteydessä puhutaan usein ”kromaattisuudesta” yhtä lailla kuin musiikissa puhutaan väreistä.

¹⁵³ Corbière 1963, 88. Runoa ei ole käännetty suomeksi. Yksi mahdollinen käännös kuuluu: ”Suurin vedoin, kaksitoistajalkaisin airoin, sinä soudat/kohti... ja vasten kaikkea – Miehet, auvergnelaiset, naiset. –/Et ole nähnyt paikkaa ja etsit vastakohtaa. /Nuori kettu jahdissa... Ne ovat liian vihreitä – runosi.

Yksinäinen runo. – Puhdistamme sen. – Nämä naiset/ovat parannuskeino. Sen jälkeen, kun olet tehnyt hermoistasi/suolikieliä; kun, kitarat vailla sieluja, /runot palaavat luoksesi pettyneinä ja kärsivinä”.

Runo leikkii ranskan kielen homonymialla sekä homografialla ja keskeisin esimerkki tästä leikistä on sana ”vers”. Corbière kirjoittaa toisaalta runoudesta tai säkeestä, ”vers”, mutta yhtälailla myös madoista, ”les vers”. Myöhemmin hän lisää tähän semanttiseen ketjuun ilmaisut ”en vers” ja ”l’envers”, joista edellinen viittaa ”kohti” menemistä, kun taas jälkimmäinen viittaa jonkin tuolla puolen olevaan ja ”päinvastaiseen”. Kielen ambiguiteetti tulee esille, kun Corbière kirjoittaa ”ils sont trop verts – tes vers”, jossa myös ”verts” (*vihreä*) ja ”vers” (*runous*) lausutaan identtisesti. Runon ensimmäisten säkeistöjen voidaan väittää ”koskevan” runoutta, mutta puhtaasti sanotun tasolla kyseessä on yhtä lailla runo madoista. Tätä monimerkityksellisyyttä alleviivataksaan Corbière aloittaa toisen säkeistön kirjoittamalla ”C’est le vers solitaire”. ”Vers solitaire” tarkoittaa kirjaimellisesti lapamatoa, mutta voidaan kääntää myös ”yksinäiseksi runoksi” tai ”yksinäiseksi säkeeksi”.

Johtuen tavasta, jolla runon merkitykset ovat sidottu sanojen homonymiaan ja -grafiaan runossa lukijan huomio kiinnittyy sanojen materiaaliseen koostumukseen. Kieli ei toimi puhtaasti allegoriana tai symbolina, jotka mahdollistaisivat kielen ”lävitse” katsomisen kohti maailmaa. Sanat ovat siten vapautettu pelkästä denotaation tehtävästä. Allegorisessa runossa voidaan leikkiä myös sanojen ambiguiteetilla, mutta – kuten Heidegger osoittaa – allegorisessa taiteessa teos viittaa kohti jotakin itsensä ulkopuolista (H, 4). Corbièren runossa ei ole kieli ei ole viittaussuhteessa johonkin tiettyyn ulkomaailman kohteeseen. Runo voidaan lukea ”runona runoudesta”, mutta sanojen homonymia ja -grafia ei palvele allegorista tai symbolista funktiota.

Levinasin esimerkkiä mukaillen voidaan ajatella runon avaavan ”tilan”, jossa kielen symbolismin sanelemana se avaa lukuisien eri tulkintojen mahdollisuuden (LR, 146–7). ”Kaksitoista jalkaa” (*douze pieds*) voi viitata toisaalta runojalkoihin ja ilmaisu ”en vers” runouteen, mutta yhtä hyvin voidaan ajatella ensimmäisten säkeiden kuvailevan tiettyä kömpelyyttä ja vieraantuneisuutta. Runon tila on olemuksellisesti monimerkityksellinen ja ambiguiteetin läpäisemä. ”À un juvénal de lait” ”käsittelee” runoutta samalla tavalla, kuin esimerkiksi Cézannen myöhäiset maalaukset ”esittävät” maisemaa. Taiteen materiaallinen momentti vie tilaa puhtaalta representaatiolta.

Alain Robbe-Grillet edustaa ajallisesti kirjallisuuden postmodernismia. Kuitenkin hänenkin teoksiaan voidaan lähestyä Levinasin taidefilosofian käsittein. Etenkin varhaisissa romaaneissaan¹⁵⁴ Robbe-Grillet hyödyntää menetelmää, jossa kertojan huomio kiinnittyy pitkäksi aikaa näennäisesti merkityksettömiin materiaalsiin objekteihin, joita kuvaillaan hyvin

¹⁵⁴ Kuten *Les gommés* (1953), *Le voyeur* (1955) ja *La jalousie* (1957).

yksityiskohtaisesti. Esitän *contra* Barthes, että tätä ei tule analysoida ”objektiivisen kirjallisuuden”¹⁵⁵ näkökulmasta, jossa Robbe-Grillet’n kuvaukset olisivat tulkittava puhtaaksi pinnallisuudeksi vailla psykologista syvyyttä (Barthes 1964, 30). Romaaneissa yksityiskohtaisten kuvausten kohteena olevat objektit välittyvät kokevan tietoisuuden kautta¹⁵⁶.

Robbe-Grillet’n voidaan katsoa näissä kuvauksissaan edustavan samaa ideaa kirjallisuudesta, jota Levinas käsittelee Blanchot’n jalanjäljissä. Kirjallisuus ei ole tekemisissä ”päivän” tai ”valon” kanssa, vaan se liikkuu ”yön” alueella. Kuten aiemmin osoittanut, Levinas yhdistää tämän yön alueen omaan ”elementaalisen” käsitteeseensä. Elementaalinen puolestaan on yhdistetty maahan, jonka läpitunkemattomuuteen kiinnitin huomiota edellisessä luvussa. Robbe-Grillet’n kuvauksia voidaan lähestyä juuri maan tai elementaalisen ”sulkeutuvuuden” (*sichverschließend*) kautta. Paradigmaattinen esimerkki on seuraava sitaatti teoksesta *Les Gommès*:

Täysin virheetön tomaatin neljännes, koneleikattu täydellisen symmetrisestä hedelmästä. Ympäröivä liha, tiivis ja tasalaatuinen, väriltään kauniin metyyli-punainen, on säännöllisen tasapaksu kiiltävän kuoren ja ytimen välissä, jossa keltaiset siemenet ovat järjestetty riveihin. Niitä pitää paikallaan ohut kerros vihertävää hyytelöä pullistunutta ydintä myöten. Ydin itse hailean vaaleanpunainen, hieman rakeinen...¹⁵⁷

Tämä litania jatkuu vielä useamman rivin verran. Nämä kuvaukset toimivat todistuksena Robbe-Grillet’n kertojien liki patologisesta tarkkaavaisuudesta suhteessa maailmaansa ja sen yksittäisiin objekteihin. Elementaalinen tai maa ikään kuin pistää ajoittain maailman lävitse. Tässä ei ole kuitenkaan kyse totuudesta, jossa maa ja maailma asettuisivat kiistaan. Mielekkäämpää on ajatella Levinasin Blanchot-luennan tavoin, että kyse on pikemminkin juuri epätotuudesta tai ”yöstä.” Maan läpitunkemattomuus häiritsee Robbe-Grillet’n usein itsekin

¹⁵⁵ ”Objektiivinen kirjallisuus” on Barthes’n antama kuvaus Robbe-Grillet’n kirjallisesta tyylistä ja samalla tälle omistamansa artikkelin nimi (Barthes 1964, 29–40).

¹⁵⁶ Esimerkiksi teoksessa *La jalousie* teokselle nimen antavia kaihtimia kuvaillaan mustasukkaisen aviomiehen (josta teoksen nimen toinen merkitys) näkökulmasta, vaikka tätä ei nostetakaan eksplisiittisesti selville. Toisaalta teoksen *Le voyeur* köydenpätkät ja tupakantumpit kiinnittävät teoksen päähenkilön huomion, sillä ne viittaavat murhaan, jonka tämä on mahdollisesti suorittanut.

¹⁵⁷ ”Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d’une symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d’un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d’un renflement du cœur. Celui-ci, d’un rose atténué légèrement granuleux...” (Robbe-Grillet 1953, 161).

häiriintyneitä kertojia – mustasukkaisia aviomiehiä, oidipaalisia etsiviä ja murhaajia – palaamatta maailmaan¹⁵⁸.

Les Gattes voidaan yhdistää Levinasin filosofiaan myös toisella tasolla. Teoksen voidaan katsoa kuvailevan oivallisesti samaa kohtalonomaisuutta tai tragiikkaa, joka muodostaa keskeisen teeman Levinasin etiikassa. Kohtalonomaisuus on paon mahdottomuutta olemisesta tai samasta, mihin Toinen on vastaus. Olemisen traagisuus piilee puolestaan siinä, että egon oleminen on aina enemmän, kuin mistä ego itse voi tehdä selkoa. Olemisessa on jotain liiallista, jotain egon tietoisuuden kontrollia väistävää. Olemisen liiallisuus on juuri varjoa tai tahattomien tekojen tragiikkaa, jota Levinas lähestyy Oidipuksen hahmon kautta (BPW, 4). Oidipus täyttää oman kohtalonsa toimiessaan, mutta tämä sama kohtalo ei jättänyt hänelle muuta kuin toiminnan mahdollisuuden.

Les Gattes omaa sekin intertekstuaalisia viittauksia Oidipuksen tarinaan. Näistä mainitsen tässä vain ilmeisimmän: etsivä Wallas tulee teoksen lopussa vastoin tahtoaan suorittaneeksi murhan, jota hänet oli palkattu tutkimaan. Kertomus edustaa siten olemisen tragiikkaa *par excellence* ja romaanin tarkat kuvaukset materiaalisista objekteista voidaan myös yhdistää tähän samaan tematiikkaan. Kykenemättömyys paeta olemista ilmenee korostuneena tietoisuutena tämän olemisen materiaalisesta perustasta, maasta tai elementaalisesta. Varhaisemmassa filosofiassaan Levinas yhdistääkin paon mahdottomuuden juuri olemisen materiaalisuuteen (TA, 36–7).

Corbièren ja Robbe-Grillet'n kirjoituksia voidaan analysoida Levinasin filosofiasta tutuin käsittein, mutta voidaanko näitä tekstejä lähestyä ”eettisen sanomisen” näkökulmasta? Voidaanko edellisten analyysien pohjalta saavuttaa parempaa käsitystä kirjallisuuden etiikasta? Tällaisten kysymysten äärellä on tärkeää muistaa, mitä Levinas tarkoittaa ja ei tarkoita käsitteellä ”etiikka”. Kirjallisuuden etiikka ei tarkoita esimerkiksi romaanin potentiaalia synnyttää lukijassaan halua hyviin tekoihin. Levinas tuskin paheksuisi tällaista tapausta, mutta se ei vastaa etiikan merkitystä hänen filosofiassaan. Etiikka on vastuuta Toisesta, olemista Toisen vuoksi, joka on kaiken filosofian alku. Koska kaiken filosofian alku on myös kaiken filosofisen puheen mahdottomuuden ehto, voidaan kirjallisuuden etiikkaa etsiä myös samalta

¹⁵⁸ Robbe-Grillet'n kuvauksissa on jotain samaa, kuin Sartren kuulussa ”inhossa”. Inho sekin saa Roquentinin kiinnittämään huomionsa olemisen elementaaliseen materiaalisuuteen, esimerkiksi kiven limaiseen pintaan, mutta Sartren romaanissa elementaalinen toimii diegeettisellä tasolla Roquentinin sisäisen kokemuksen laukaisevana tekijänä, kun taas Robbe-Grillet'n hahmojen tapauksessa elementaalinen ei palvele yleensä juuri mitään ulkoista tarkoitusta. Ne ovat samaa puhdasta liiallisuutta, johon Levinas kiinnittää huomion Gogolin teoksissa (OO, 33).

tasolta. Se koskisi siten kaiken sanotun kielen olemassaolon ehtoa eli sanomisen paljastumista kirjoituksessa.

Tässä tutkielmassa en voi kuin ainoastaan nostaa esille kirjallisuuden etiikan kysymyksen ja sen keskeiset ongelmakohdat, jotka ovat sidottu kielen itsensä filosofiseen asemaan. Siinä missä modernin taiteen materiaalisuutta on käsitelty vastauksena kysymykseen ”miten?”, tämä sama ajatus muodostaa kielen kohdalla liki paradoksaalisen tilanteen. Siinä missä väri voi paljastua maan läpätunkemattomuudessa puhtaana värinä – *rouge rougeoi* – on kirjallisuuden materiaalisuus olemuksellisesti sidottu merkitsemisen tehtäväänsä. Kuten aiemmin olen osoittanut, Levinasille kielen olemukseen kuuluu sen suuntautuminen Toiselle. Jos kieli muuttuu puhtaaksi materiaaliksi, kuten esimerkiksi aseemisen kirjoituksen tapauksessa, ei Levinasin filosofiassa voida puhua enää kielestä. Siten kielen puhdas ”miten?” pitää väistämättä sisällään semioottisen sekä materiaalisen ulottuvuuden, jotka ovat ikään kuin sodassa keskenään. Ehkä tätä voidaan kutsua jopa kiistaksi.

Toinen ongelma koskee laajemmin Levinasin etiikkaa. Kuten hän itse kirjoittaa heti *Totalité et infinin* ensimmäisillä riveillä, etiikka voi aina johtaa harhaan (TeI, 5). Utilitaristien toiveista huolimatta etiikassa on aina jotakin, mikä väistää laskelmoivaa järkeä. Levinasin filosofiassa tätä ulottuvuutta kuvaillaan lukemattomien eri käsitteiden ja ilmaisujen avulla: jälki, passiivisuus kaiken passiivisuuden tuolla puolen, läheisyys, sanominen... Etiikan ambiguiteetti pätee myös taiteeseen. Väitän siksi, että kysymykseen edeltävien esimerkkitekstien etiikasta ei ole yhtä oikeaa vastausta. Jos niissä jokin edustaa eettistä sanomista¹⁵⁹, tämä voidaan selvittää ainoastaan filosofian kritiikin tai eksegeesin avulla, kuten Levinas etenkin 1940-luvun kirjoituksissaan usein toteaa. Myöhemmin hänen voidaan sanoa itse suorittavan juuri tällaista eksegeesiä tai kritiikkiä esimerkiksi Agnonin ja Blancho'n työstä.

5.4 Maa, täyteydet, elementaalinen

Edellä olen kirjoittanut useasti aistimellisuuden ja materiaalisuuden merkityksestä Levinasin filosofiassa. Monet hänen keskeiset käsitteensä sivuavat näiden alaa: läheisyys, kasvot, pako, rytmi ja elementaalinen ovat kaikki jollakin tavalla tekemisissä aistimellisuuden kysymyksen kanssa. Toisaalta tässä tutkielmassa olen joutunut sivuttamaan teoksen *Autrement qu'être*

¹⁵⁹ Vaihtoehtoisesti voidaan myös sanoa, että kirjoituksissa jokin voi edustaa eettisen sanomisen tai läheisyyden *kuvausta*. Onko näiden kahden välillä eroa? Keskeinen ongelma, jota tässä en voi käsitellä, koskee eroa sanomisen ja ”sanomisesta sanomisen” välillä. Mikä on konkreettisen kirjoituksen tapauksessa sanomisen ja sanotun välinen suhde?

enigmaattisen viimeisen luvun, jossa vastuuta lähestytään ruumiillisen olemisen kautta. Levinas ei ole ruumiittoman transsendenssin filosofi. Etiikan todellinen merkitys on löydettävissä materiaalisesta maailmasta, ei tuonpuoleisesta.

Olen tutkielman viimeisessä luvussa viitannut usein myös Heideggerin käsitteeseen ”maa”. Tämä käsite toimii vihjeenä Levinasin filosofian aistimellisen ulottuvuuden yhteydestä 1900-luvun mannermaiseen filosofiaan ja estetiikkaan. Levinas itse ei teoksissaan tunnista maan ja oman elementaalisen käsitteensä yhteyttä, mutta väitän molempien kuvaavan sitä, mitä Husserl nimittää yhtäältä ”hyleksi” ja toisaalta *Eurooppalaisten tieteiden kriisissä* termillä ”täyteydet”¹⁶⁰ (*Fülle*) (*Krisis*, 34–5). Tällä hän viittaa olevan aistikvaliteetteihin, jotka Husserlin mukaan Uuden ajan maailmankuvassa asetetaan matemaattis-fysikaalisten lainalaisuuksien mittauksen kohteeksi. Hän puhuu matemaattis-fysikaalisen maailman ”universaalista induktiosta” (*universale Induktivität*) (*Krisis*, 40), joka ”kattaa kaikki tosiasialliset hahmot ja täyteydet idealisoidun äärettöminä”¹⁶¹. Näitä tosiasiallisia (*faktischen*) olevia ei siten saavuteta niiden aistimellisessä konkreettisuudessa. Husserlin ajatukset voidaan mahdollisesti yhdistää Heideggerin näkemykseen maasta, joka ei paljastu olemuksessaan, kun se asetetaan mittauksen kohteeksi.

Täyteydet edustavat siten olemisen aistimellista tasoa, josta matemaattinen maailmankuva – tai sen enempää Husserlin fenomenologiaakaan¹⁶² – ei kykene tekemään selkoa. Se on maata, joka Heideggerin kuvailuissa katoaa, kun se asetetaan mittauksen kohteeksi ja toisaalta elementaalista, joka ympäröi maailmassa olevaa egoa jonakin vieraana ja hallitsemattomana. Sekä Levinas että Heidegger lisäksi yhdistävät tämän selittämättömän aistimellisuuden taiteeseen. Juuri taideteoksessa maa saa olla maa, mikä erottaa sen välineestä, jossa maa peittyi välineen soveliaisuuteen (*Dienlichkeit*) (H, 53) ja juuri taideteoksessa aistimellinen vaikuttaa tautologiassaan.

On merkittävää, että Iain Thomson esittää Heideggerin korvanneen aiemmin luennossaan ”Was ist Metaphysik” hyödyntämänsä ”ei-minkään” (*nichts*) käsitteen ”maalla” (Thomson 2011, 79). Tämä osoittaa sen, miten maailmassa oleminen sisältää aina jotakin ylimääräistä. Jotakin sellaista, jota ei voida palauttaa välineeseen tai teoreettiseen ymmärrykseen, mutta joka samalla ei ole vain ei-mitään. Tämän voidaan ajatella olevaa samaa ylijäämää, jota Levinas kuvailee puhuessaan olemisen traagisuudesta ja varjosta. Olevalla ”on” aina liikaa olemista,

¹⁶⁰ Hyödynän Markku Lehtisen käännöstä vaikeasti suomeen taipuvasta termistä.

¹⁶¹ ”Umgreift alle faktischen Gestalten und Füllen in ihrer idealisierten Unendlichkeit.“ (*Krisis*, 41). Suomennos Lehtinen (Husserl 2012, 40).

¹⁶² Husserl ei tunnetusti koskaan perehtynyt hyleettisen fenomenologian mahdollisuuksiin tarkemmin.

sikäli kun hän ei voi koskaan tehdä selkoa kaikesta olevasta, ei edes omien tekojensa vaikutuksesta.

Taide edustaa sekä Heideggerille, että Levinasille tapaa asettaa kyseenalaiseksi periaate, joka sivuuttaa materiaalisen todellisuuden. Thomson kuvailee, kuinka Heideggerin filosofiassa taide voi antaa olevan paljastua erityisyydessään ilman, että se redusoidaisiin varannoksi (Thomson 2011, 101–3). Levinas taas katsoo taiteen olevan teoreettisen tietoisuuden toinen. Molempien tapauksessa taide edustaa lisäksi jotakin tehtyä, mutta samaan aikaan tekijän itsensä ylittävää. Levinas kutsuu tätä ”inspiraatioksi”, kun taas Heidegger käsittelee *Taideteoksen alkuperässä* kysymystä luonnon ja taiteen välisestä syy- seuraussuhteesta (H, 58). Taideteosten avulla voidaan siten kurottua kohti ”ulkomaailmaa” ja – Heideggerin termiä lainaten – antaa sen olla (*Sein-lassen*).

Edeltävä tiivistelmä voi toimia luonnoksena laajemmasta tutkimuksesta aistimellisuuden ja taiteen suhteesta Levinasin ja Heideggerin ajattelussa. Esitän myös, että tämän tutkimuksen horisontti voidaan laajentaa koskemaan 1900-luvun mannermaista filosofiaa laajemminkin. Husserlin ”täyteyksien” käsite osoittaa hänenkin pohtineen *hysten* ongelmaa, joka on sivuutettu matemaattis-fysikaalisessa maailmankuvassa. Myös esimerkiksi Theodor W. Adorno on käsitellyt taidetta tavalla, joka voidaan vaivatta yhdistää edelliseen pohdintaan. Hänelle taiteen totuussisältö on olennaisesti yhteydessä sen filosofisen reflektioon ja on irrallinen tekijän intentiosta (Adorno 2006, 256). Toisaalta esimerkiksi Bernstein katsoo Adornolle taiteessa voivan paljastua *luonto* jonakin ei-käsitteellisenä (Bernstein, 2004, 155), mikä voidaan mahdollisesti yhdistää maan ja elementaalisen paljastumiseen. Siten Adornonkin taidefilosofiassa kiinnitetään huomiota taiteen materiaalisuuden ja autonomian kysymyksiin.

Edellä olen tiiviisti kuvaillut yhtä mahdollista tapaa lähestyä Levinasin taidefilosofiaa hänen oman aikansa kontekstissa. Lyhytkin katsaus 1900-luvun alun filosofian historiaan osoittaa muidenkin filosofien pohtineen aistimellisuuden ja olemisen materiaalisuuden kysymyksiä tavalla, joka voidaan vaivatta yhdistää taiteeseen. Levinasin hengenheimolaisia väitän tässä kohdin olevan etenkin Heidegger ja Adorno. Näiden kolmen ajattelijan taidefilosofioiden yhtäläisyyksien paljastaminen taiteen materiaalisuuden ja autonomian kontekstissa jää kuitenkin tulevan tutkimuksen tehtäväksi.

Lopuksi

Levinasin taidefilosofian tutkiminen on johdattanut perustavanlaatuisen kysymysten äärellä koskien niin kielen kuin taiteenkin olemusta. Etiikan korottaminen ensimmäisen filosofian asemaan pakottaa lähestymään muita filosofian alueita uudesta näkökulmasta ja tämän työn mittaan olen pyrkinyt paljastamaan Levinasin radikaalin etiikan seuraukset taidefilosofian kannalta. Tutkielmani mittaan on paljastanut, että hänen taidefilosofiaansa ei voida redusoida yksinkertaisesti abrahamilaisen kuvainkiellon filosofiseksi muotoiluksi. Levinasin taidetta koskeva ajattelu kehittyi läpi hänen uransa suhteessa hänen filosofiansa kokonaisuuteen ja tämän evoluution vuoksi on liki mahdotonta muodostaa väitelauseita, jotka koskisivat hänen taidefilosofiaansa kokonaisuudessaan. Seuraavassa korostan kuitenkin joitakin niistä teemoista, jotka toistuvat aina 40-luvulta alkaen 70- ja 80-luvulle kirjoituksiin asti.

Taideteosten olemuksellinen ambiguiteetti on yksi Levinasin taidefilosofian kantavista teemoista. 40-luvulla tämä ilmenee ”varjon” ja ”rytmin” kaltaisten käsitteiden muodossa, kun taas 50-luvulta alkaen Levinas lähestyy kysymystä suhteessa tietoisuuden valoon. Taide edustaa enenevässä määrin jotakin tietoisuuden voiman ulkopuolista, yötä tai elementaalista. Levinasin filosofiassa taiteen ambiguiteetin kysymys on itsekin ambiguiteetin alainen. Tämän esitän olevan seurausta tavasta, jolla Levinas suhtautuu filosofiassaan perinteisesti tietoisuuden ”toiseksi” miellettyihin ilmiöihin, kuten mystiikkaan tai hurmiolliseen transsendenssiin. Ekstaattiset ilmiöt on erotettava absoluuttisesti eettisestä toiseudesta, jota Levinasin filosofiassa ei voida saavuttaa minkäänlaisen osallistumisen (*participation*) kautta. Niin kauan, kun taiteen ambiguiteettia lähestytään ekstaattisena ilmiönä, se on välttämättä negatiivinen ilmiö Levinasin rationalistisessa etiikassa. Myöhemmissä taidefilosofisissa kirjoituksissa rytmin ja osallistumisen kaltaiset kategoriat katoavat kuitenkin liki täysin Levinasin keskittyessä enenevässä määrin modernin kirjallisuuden kysymyksiin.

Toista Levinasin taidefilosofian läpitunkevaa teemaa ei voida absoluuttisesti erottaa ensimmäisestä. Taiteen aistimellisuuden kysymys on Levinasille keskeinen aina hänen ensimmäisistä kirjoituksistaan alkaen. Jo 40-luvulla taiteen aistimellisuus erotetaan ”käsitteellisen tietoisuuden” toiminnasta, joka puolestaan on yhteydessä taiteen ambiguiteetin ongelmaan. Aistimellisuudella tai materiaalisuudella ei tarkoiteta kuitenkaan taideteosten silkkaa olemassaoloa fyysisinä kappaleina. Olennaista on tapa, jolla taideteoksissa materiaalisuus ja aistimellisuus *ovat*, sanan verbaalisessa merkityksessä. Kuten Levinas teoksessaan *Autrement qu’être* osoittaa, etenkin modernissa taiteessa teoksen aistimellisuuden

asun tautologia paljastaa olemuksen tautologisuuden. Modernissa taiteessa on jotakin itsepäistä, intttävää, sillä se ei suostu vastamaan kokijansa kysymyksistä kuin ainoastaan yhteen: ”miten?”.

Taideteoksen olemuksellista hiljaisuutta vastaan nousee kuitenkin filosofinen kritiikki, joka on kolmas ja viimeinen esille nostamani Levinasin taidefilosofian keskeinen motiivi. Sotavankeuden ja holokaustin julmuuksien jälkeen Levinas kokee pyyteettömän esteettisen nautinnon vastenmielisenä. Kauneus ei hänen silmissään kykene muuhun, kuin todistamaan kärsimystä juhlavassa hiljaisuudessaan. Tämän esteettisen nautinnon mykkyuden rikkoo filosofinen kritiikki, joka pakottaa taiteen diskurssiin. Kuten tutkielmani lopussa valitsemieni kirjallisten esimerkkien kohdalla jo totesin, tämä filosofinen kritiikki ei kuitenkaan omaa jotakin tiettyä ennalta todettavaa päämäärää. Mitään ohjetta seuraamalla kritiikki ei voi varmistaa olevansa eettistä.

Esille nostamani kolme motiivia muodostavat vain yhden mahdollisen tavan lähestyä Levinasin taidefilosofian kokonaisuutta. Koska tätä ei voida ymmärtää ilman syvällistä ymmärrystä myös esimerkiksi Levinasin etiikasta ja kielenfilosofiasta, en tässä tutkielmassani ole voinut tarjota kuin ainoastaan pintaraapaisun taidefilosofian keskeisimpiin ongelmiin. Levinasin taidefilosofiaa ei ole myöskään käsitelty laajemmin suhteessa hänen aikalaisiinsa. Sophie Galabrun onnistuu teoksessaan *Le temps à l'oeuvre* suorittaa tällainen analyysi Levinasin ajanfilosofiasta, kun taas taidefilosofian puolella tässäkin tutkielmassa esille nostetut Richard Cohenin ja Gerald Brunsin artikkelit keskittyvät tiettyihin taidefilosofian ongelmiin Levinasin oman ajan kontekstissa. Tulevan Levinas-tutkinnan tehtäväksi jää selvittää tarkemmin hänen taidetta koskevan ajattelunsa yhteydet yhtäältä 1900-luvun moderniin taiteeseen ja estetiikkaan ja toisaalta hänen omaan filosofiseen projektiinsa.

Lähteet

- Adorno, Theodor W. 2006. *Esteettinen teoria*. Suom. Kuorikoski, A. Tampere; Vastapaino.
- Aristoteles (1990). *Metafysiikka*. Suom. Jatakari, T., Näätsaari, K. & Pohjanlehto, P. Helsinki: Gaudeamus.
- Armengaud, Françoise (1993). *Éthique et esthétique: De l'ombre à l'oblitération*. Teoksessa Cahier de l'Herne: Emmanuel Lévinas, dirigé par Chalié, C. & Abensour, M. Editions de l'Herne: Paris.
- Barthes, Roland (1990). *Image Music Text*. Translated by Heath, S. Glasgow: Fontana Press.
- Barthes, Roland (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.
- Bernasconi, Robert (2002). "What is the Question to Which 'Substitution' is the Answer?". Teoksessa *The Cambridge Companion to Levinas*, edited by Bernasconi, R. & Critchley, S. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernstein, Jay M. 2004. "The Dead Speaking of Stones and Stars': Adorno's Aesthetic Theory". Teoksessa *Cambridge Companion to Critical Theory*. Edited by Rush, F. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blanchot, Maurice (2018/1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1993). *The Infinite Conversation*. Translated by Hanson, S. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bruns, Gerald L. (2009). "The Concepts of Art and Poetry in Emmanuel Levinas's Writing". Teoksessa *The Cambridge Companion to Levinas*, edited by Bernasconi, R. & Critchley, S. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Jonathan L. (2016). "Rediscovering Husserl: Perspectives on the Epoché and the Reductions". *The Qualitative Report*, 21(11), 2033-2043.
- Cohen, Richard A. (2016). "Levinas on Art and Aestheticism: Getting 'Reality and Its Shadow' Right". *Levinas Studies*, vol. 11, 149–194.
- Corbière, Tristan (1963). *Les amours jaunes*. Paris: Nouvel office d'édition.
- Critchley, Simon & Dianda, Alexis. (2015). *The Problem with Levinas*. Oxford: Oxford University Press.
- Crowell, Steven (2012). "Why is Ethics First Philosophy? Levinas in Phenomenological Context". *European Journal of Philosophy*, 23(3), 564–588.
- Descartes, René (2015/1641). *Teokset II*. Suom. Aho, T. & Yrjönsuuri, M. Helsinki: Gaudeamus.
- Derrida, Jacques (1981). "Violence and Metaphysics" teoksessa *Writing and Difference*. Translated by Bass, A. Routledge & Kegan Paul: London.
- Derrida, Jacques (1991). "At This Very Moment in This Work Here I Am". Teoksessa *Re-reading Levinas*. edited by Critchley, S. & Bernasconi, R. Bloomington: Indiana University Press.
- Eagleton, Terry (2016). *Materialism*. New Haven: Yale University Press.
- Eliot, T. S. (1975) *Selected Prose of T. S. Eliot*. Edited by Kermode, F. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Galabru, Sophie (2020). *Le temps à l'œuvre: Sur la pensée d'Emmanuel Levinas*. Paris: Hermann.
- Heidegger, Martin (1977). *Gesamtausgabe, Band 5: Holzwege*. Hrsg. Von Herrmann, F. W. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (1979). *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Heidegger, Martin (1993). *Basic Writings*. Edited and translated by Krell, D. F. New York: HarperCollins.
- Heidegger, Martin (1998). *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Sivenius, H. Helsinki: Taide.
- Heidegger, Martin (2013). *Poetry Language Thought*. Trans. Hofstadter, A. New York: HarperCollins.

- Hillis-Miller, J. (1965). *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Husserl, Edmund (1950). *Husserliana: gesammelte Werke. Bd. 1, Cartesianische Meditationen und pariser Vorträge*. Haag: Nijhoff.
- Husserl, Edmund (1950). *Husserliana: gesammelte Werke. Bd. 2, Die Idee der Phänomenologie: Fünf Vorlesungen*. Haag: Nijhoff.
- Husserl, Edmund (1982). *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Hamburg: Meiner.
- Husserl, Edmund (2002). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Husserl, Edmund (2012). *Eurooppalaisten tieteidien kriisi ja transsendentaalinen fenomenologia*. Suom. Lehtinen, M. Helsinki: Gaudeamus.
- Kockelmans, Joseph J. (1985) *Heidegger on Art and Artworks*. Dordrecht: Nijhoff.
- Large, William (2011). "On the Two Meaning of the Other in Lévinas' Totality and Infinity". *Journal of the British Society for Phenomenology*, 42(3), 243-254.
- Large, William (2018). "Levinas on the Problem of Language: Expressing the Inexpressible". Teoksessa *The Oxford Handbook of Levinas*. New York: Oxford University Press.
- Llewelyn, John (2002). "Levinas and Language". Teoksessa *The Cambridge Companion to Levinas*, edited by Bernasconi, R. & Critchley, S. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinas, Emmanuel (2013/1947). *De l'existence à l'existent*. Paris: Vrin
- Levinas, Emmanuel (2019/1948). *Le temps et l'autre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Levinas, Emmanuel (2020/1961). *Totalité et infini*. Paris: Kluwer Academic.
- Levinas, Emmanuel (2019/1974). *Autrement qu'être : ou, au-delà de l'essence*. Paris: Kluwer Academic.
- Levinas, Emmanuel (2018/1982). *De l'évasion*. Introduite et annoté par Jacques Rolland. Paris: Fata Morgana.
- Levinas, Emmanuel & Hand, Seán (1989). *The Levinas Reader*. Blackwell: Oxford.
- Levinas, Emmanuel (1993). "Jean Atlan et la tension de l'art". Teoksessa *Cahier de l'Herne: Emmanuel Lévinas*, dirigé par Chalié, C. & Abensour, M. Editions de l'Herne: Paris
- Levinas, Emmanuel (1996a). *Proper Names*. Translated by Smith, M. B. The Athlone Press: London.
- Levinas, Emmanuel et al. (1996b). *Basic Philosophical Writings*. Indiana University: Bloomington.
- Levinas, Emmanuel & Lingis, Alphonso (1998). *Collected Philosophical Papers*. Duquesne University Press: Pittsburgh.
- Levinas, Emmanuel (1999). *Alterity and Transcendence*. Translated by Smith, M. B. London: The Athlone Press.
- Levinas, Emmanuel & Robbins, Jill (2001). *"Is It Righteous to Be? Interviews with Emmanuel Levinas"*. Stanford: Stanford University Press.
- Levinas, Emmanuel (2019). *On Obliteration*. Translated by Cohen, R. Zürich: Diaphanes.
- Magid, Oren (2015). "Beyond the Tools of the Trade: Heidegger and the Intelligibility of Everyday Things". *The Southern Journal of Philosophy*, 53(4), 450-470.
- Malka, Salomon (2006). "Emmanuel Lévinas: his life and legacy". Translated by Kigel, M. & Embree, S. M. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Mallarmé, Stéphane (2009). "Säkeen kriisi". Teoksessa *Estetiikan Klassikot I: Platonista Tolstoihin*. Toim. Reiners, I., Seppä, A. ja Vuorinen, J. Helsinki: Gaudeamus.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002). *Phenomenology of Perception*. Translated by Smith, C. London: Routledge.

- Mäcklin, Harri (2019). *Going Elsewhere: A Phenomenology of Aesthetic Immersion*. Helsingin yliopisto.
- Nietzsche, Friedrich (1905). *Nietzsche's Werke. 1. Abteilung, Band VII*. Naumann: Leipzig.
- Platon (1999). *Faidros*. Teoksessa *Platon: Teokset III*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Platon (1999). *Faidon*. Teoksessa *Platon: Teokset III*. Suom. Itkonen-Kaila, M.
- Perpich, Diane (2008). *The Ethics of Emmanuel Levinas*. Stanford: Stanford University Press.
- Pound, Ezra (1967). *Lukemisen aakkoset*. Suom. Launonen H. & Saastamoinen, L. Helsinki: Otava.
- Robbe-Grillet, Alain (1953). *Les gommés*. Paris: Les éditions de minuit.
- Sartre, Jean-Paul (1981). *Inho*. Suom. Mannerkorpi, J. Helsinki: Tammi.
- Sartre, Jean-Paul (2010). *The Imaginary*. Translated by Webber, J. New York: Routledge.
- Staehler, Tanja (2010). "Images and Shadows: Levinas and the Ambiguity of the Aesthetic". *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 48(3), 123-143.
- Schiller, Friedrich & Bernstein, J. M (2003/1793). "Kallias or Concerning Beauty: Letters to Gottfried Körner". Teoksessa *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thompson, Iain D. (2011). *Heidegger, art, and postmodernity*. New York: Cambridge University Press.
- Vassilicos, Basil (2003). "The Time of Images and Images of Time: Levinas and Sartre". *Journal of the British Society for Phenomenology*, 34(2), 168-183.
- Wordsworth, William (1949). *Runoja*. Suom. Tynni, A., Jylhä, Y. & Viljanen, L. Porvoo: WSOY.
- Wordsworth, William & Curtis, Jared (2009). *Poems of William Wordsworth, Volume 1: Collected Reading Texts from The Cornell Wordsworth*. Penrith: Humanities-Ebooks, LLP.