

Yön tyttäret

Esitykseni lähtökohtana on sattuneesta syystä *Kirjallinen avaruus*. Sitä kääntäessäni huomioni kiintyi kuvaan *Yön tyttäristä*, joista Blanchot puhuu tässä kirjassaan kolmeen otteeseen¹, niin että halusin selvittää, keitä he ovat, mistä he tulevat ja miksi Blanchot kutsuu heidät ajoittain esiin. Täsmennän saman tien, ettei tarkoituksenani ole tehdä heidän kauttaan kokonaisselitystä Blanchot'n kirjallisen kokemuksen ajattelusta. Pyrkimykseni on paljon vaatimattomammin taustoittaa ja selittää *yksi* kuva, joka ei ole suorastaan Blanchot'n ajattelun keskipiste, mutta jota hän silti käyttää systemaattiseen tapaan. Edelleen, kuva kuuluu olennaisesti *Kirjalliseen avaruuteen* mutta jää sittemmin syrjään Blanchot'n tuotannossa niin, että hän palaa siihen myöhemmin vain ohimennen. Vasta nämä varaukset tehtyäni voin levollisesti paneutua aiheeseeni.

Yritän nyt selittää, mitä Yön tyttäret näyttävät kirjallisen kokemuksen alkuperästä: miten ne puhuvat sen kaikkein pimeimmästä ja nurjimmasta puolesta, alueesta, jolla tuskin enää näemme itseään runoilijaa, vaan pelkästään häntä vainoavan kielen vaatimuksen. Kerron ensin keitä Yön tyttäret ovat, selitän sitten, mitä myytti Yön tyttäristä kertoo kielestä ja kirjallisesta kokemuksesta ja pohdin lopuksi tapaa, jolla Blanchot käyttää myyttiä ajattelussaan.

Oikeastaan Blanchot'n tuotanto on täynnä hahmoja, joita voisi kutsua ”yön tyttäriksi”: oli kyse sitten hänen inspiraation perikuvaksi valitsemansa Eurydiken hahmosta tai hänen kertomuksiensa lukuisista naishahmoista, hän puhuu lakkaamatta yössä asustavista, yöhön katoavista naisista, jotka ovat kotonaan yössä kuin kuoleman tilassa. Kuitenkin kun Blanchot puhuu nimenomaisesti ja isolla kirjaimella ”Yön tyttäristä”, hän ei tee metaforaa vaan yksiselitteisen kirjallisuudenhistoriallisen viittauksen. ”Yön tyttäret” ovat Erinyitä eli kostonhenkiä, ja heidän muuttumisensa suopeiksi Eumenideiksi on Aiskhyloksen saman nimisen tragedian aiheena². Kuten tiedätte, *Eumenidit* on Aiskhyloksen *Oresteian* viimeinen osa, jossa Ateenan kansa ja viime kädessä Athene ratkaisee Oresteen ja Erinyiden välisen kiistan siitä, kumpi rikos on pahempi: Oresteen tekemä äidinmurha vai puolisonmurha, jonka hän äidilleen

kostaa (sillä Oresteen äiti Klytaimnestra tappoi miehensä Agamemnonin, koska tämä oli tappanut heidän tyttärensä Ifigeneian). Erinyet häviävät kiistan, Apollonin ja Athenen edustama ”miehen laki” voittaa Erinyiden edustaman ”naisen lain”. Jotta Erinyiden eli ”loukattujen yön tyttärien” raivo ei tuhoaisi Ateenaa, Athene säättää, että heitä pitää vastedes palvottaman Eumenidien eli ”Suopeiden” nimellä heidän omassa temppelissään keskellä kaupunkia.

Epäilemättä Aiskhyloksen tragedia puhuttelee Blanchot'ta Hegelin välityksellä: *Kirjallisessa avaruudessa* Yön tyttäret mainitaan aina yhteyksissä, joissa Blanchot mittelee dialektiikan ja Hegelin taiteen- ja historiankäsitteiden kanssa. Hegelille *Eumenidit* on tärkeä teksti. Varhaisessa *Luonnonoikeus*-tekstissään hän teki *Eumenideistä* suorastaan absoluuttisen hengen matriisin, mallin ”tragedialle jota absoluutti esittää itse itselleen”³. Vaikka *Hengen fenomenologiasta* alkaen spekulatiivinen tragedia parhaimmillaan onkin Sofokleen *Antigone*, Hegel tulkitsee sitä loppuun asti *Eumenideistä* oppimansa lain tai paremminkin lakien kiistan kautta: tragediassa on kyse yön ja päivän, naisen ja miehen, kodin ja valtion jne. lakien välisestä kiistasta. Kuten Aiskhylokselle ja ainakin tietyssä määrin myös Sofokleelle, Hegelille on selvää, että päivän laki voittaa ainakin näyttämöllä. Siihen viittaa Blanchot'kin kun hän sanoo:

”On totta, etteivät *Eumenidit* enää koskaan puhu kreikalaisille, emmekä koskaan saa tietää, mitä tuolla kielellä sanottiin. Se on totta. Mutta totta on myös se, etteivät *Eumenidit* vielä koskaan ole puhuneet ja että joka kerta kun ne puhuvat, ne julistavat oman kielensä ainutkertaisen syntymän; ammoin ne puhuivat kuin raivokkaat jumalat, jotka rauhoittuivat ennen vetäytymistään yön temppeliin ja tuo puhe on meille tuntematonta ja jää meille vieraaksi [Blanchot tarkoittaa Aiskhylost], myöhemmin ne puhuivat kuin symboleina hämäristä mahdeista, joiden kanssa on kamppailtava, jotta oikeudenmukaisuus ja kulttuuri voisivat koittaa ja tuo puhe on meille liiankin tuttua [Blanchot tarkoittaa Hegeliä], ja lopulta ne ehkä jonakin päivänä puhuvat kuin teos,

jossa puhe on aina alkuperäistä, alkuperän puhetta ja tuo puhe on meille tuntematonta vaan ei vierasta [nyt Blanchot puhuu tavasta, jolla hän itse lähestyy *Eumenidejä*].”⁴

Todettakoon, että tosiasiaa Blanchot oppii Hegelin tulokinnasta enemmän kuin mitä hän tässä katkelmassa tuo esiin. Tietysti hän painottaa kritiikkiään, ja vielä myöhemmissäkin teksteissään hän korostaa ennen kaikkea sitä, ettei *Eumenidien* kuvaamaa yön ja päivän lakien välistä kiistaa tule ratkaista, vaan on opittava sietämään sitä, että se jää katkerasti avoimeksi⁵. Mutta itse asiassa ei Hegelilläkään yön lakia varsinaisesti kumota. Sitä loukataan verisesti, ja koska tragedia, siis taide ja politiikka, edellyttävät molempien lakien jonkinlaista tasapainoa ja sovittelua, Yön tyttäriä yritetään hyvittää rakentamalla heille kaupungin keskelle, Päivän jumalten loistavien pyhäkköjen vierelle, maanalainen temppeli, suoja, hauta, jossa he Eumenideiksi nimettyinä jatkavat hämärää elämäänsä. Analogiseen tapaan Antigone haudataan elävältä, ja näin *näytetään, ettei* heidän kuolemansa *ole näkyvillä*. Yön tyttäret asuvat tuossa *näkyvässä piilossa*, jossa he *lakkaavat elämästä olematta silti vielä kuolleitakaan*; ja koska he eivät ole sen paremmin kuolleita kuin karkotettujakaan, he syöksyvät aika ajoin elävien kimppuun kuin Aiskhyloksen kuvaama Erinyiden saastainen, ulvova koiralauma tai kuin Sartren kuvaamat ”kärpäset”: Hegel kutsui tuota yhtäkkistä hajottavien voimien esiinpurkautumista ”naiselliseksi ironiaksi” joka on hänellekin ”romantiikan”, siis kirjallisuuden ominaisin piirre. Blanchot’n ajatuksen siitä, että kirjallisuus liittyy kapinallisen naishahmon elämään ”kuoleman avaruudessa”, elävältä haudattuna, tämänpuolisessa manalassa, voi tällä tavalla jäljittää Hegeliin asti. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö Blanchot’n kriittinen terä purisi Hegeliin, vaan vain sitä, että se puree ehkä ennen kaikkea tuomalla esiin jotakin, minkä Hegel sai vain osittain sanotuksi. Oli miten oli, meidän ei tarvitse viipyä tämän enempiä Hegelin seurassa voidaksemme tarkastella Blanchot’n tapaa etsiä *Eumenideistä* ”aina alkuperäistä, alkuperän puhetta”.

Muusista ja raivottarista

Tällainen historia siis tuo Blanchot’lle kuvan, myytin, Yön tyttäristä. Toisin kuin Aiskhylos ja Hegel, Blanchot ei kuitenkaan käytä sitä poliittisen yhteisön rakenteen selvittämiseen, vaan liittää sen kirjallisuuden olemuksen pohdintaansa. Yritän nyt näyttää, miten.

Taiteen historiassa ei tietenkään ole mitenkään tavatonta, että kirjallisen kokemuksen kuvaksi tulee runoilijan kohtaaminen ”naiseksi” kuvatun teoksen alkuperän tai inspiraation lähteen kanssa. Sellainen on jo vanhin tunnettu kuvaus runoilijan työstä, myytti Orfeuksesta, joka onkin keskeisin Blanchot’n käyttämistä kirjallisen kokemuksen kuvista⁶. Runoilijan ja muusan kohtaamista kuvaavan yleisen rakenteen muunnelmia seuraamalla voisi kirjoittaa kokonaisen kirjallisen kokemuksen hahmotustapojen historian. Siksi ei mitenkään riitä, että hahmon tunnistaa, vaan on nähtävä, minkälaisen tulkinnan itse kukin sitä tekee.

Kutsuessaan esiin Yön tyttäret Blanchot merkitsee etäisyytensä klassisiin kirjallisuuden teorioihin. Erinyet

eivät tosiaankaan muistuta Beatricea eivätkä Lauraa, renessanssirunoilijan taivaallista rakastettua, eivätkä edes Dulcineaa, näiden köyhää serkkua. Blanchot’n tavassa lähestyä muusaansa ei ole mitään kristillistä (eikä siis myöskään mitään romanttista tai humanistista). Erinyet eivät myöskään mahdu Antiikin klassismin kauneushanteen piiriin, vaan ne ovat päinvastoin merkinä taistelusta Apollonia ja Athenea vastaan. Niihin ei edes liity sitä houkuttelevaa elementtiä, jonka takia Oidipus sotkeutuu pateettisella tavalla äitihahmon huntuihin. Yön tyttären hahmossa kirjoittamisen kuvaksi tulee kohtaaminen täysin vieraan, vastenmielisen, vihamielisen naishahmon kanssa: muusa saa Raivotarten⁷ kuvottavat kasvot, ja kaikki tajuavat, ettei heidän lepyttelemisensä ”Hyvänsuopien Eumenidien” nimellä ole kuin väliaikainen torjuntavoitto. Ne ovat merkinä kirjallisen kokemuksen keskipisteessä olevasta tylystä alueesta, jolla inspiraation ytimestä löytyykin inho ja kauhu.

Toisin kuin Beatrice tai Athene, ja jopa toisin kuin Eurydike, Yön tyttäret eivät ole yksilöitä eikä heillä ole nimiä eikä kasvoja. Raivottaret vaeltavat laumoina, ne ovat kiusanhenkiparvi. Blanchot viittaa analogiseen tapaan muihinkin naishahmoisten hirviöiden parviin, etenkin seireeneihin⁸ ja Orfeuksen kappaleiksi repiviin menadeihin. Kuin Macbethin noidat tai Euripideen bakkantit, Yön tyttäret ja heidän merellä tai erämaassa elävät sisarensa tulevat kirjokuvana parvena, kiroavat, lumoavat, repivät kappaleiksi ja hukuttavat, eikä niitä pidätä mikään. (Blanchot nostaa esiin myös myöhemmän, voimattomaksi muuttuneen version suuresta joukosta naisia, kun hän pohti Don Juanin ja de Saden tapaa tarkastella naisia numeroin⁹.)

Nietzsche liitti aikanaan Apolloniin yksilöitymisen periaatteen ja Dionysokseen yksilöllisyyden katoamisen joukkohurmukseen. Blanchot’n tapa vedota Yön tyttäriin ja niiden sisäriin liittyy läheisesti siihen, mitä Nietzsche ja kokonaisen Hölderlinistä Heideggeriin asti ulottuva saksalainen perinne kutsui dionyysisyydeksi, ja nimenomaan dionyysisyyden naiselliseen ja hurmokselliseen puoleen, *Bakkanttien* harhailuun kaupunginmuurien ulkopuolella¹⁰. Mutta tosiasiaa Blanchot ei juuri koskaan kuvaa kirjallisuuden alkuperää Dionysoksen, vaan naishahmoisten luonnonhenkien *nimissä*. Luulen tämän johtuvan siitä, että Dionysos on kaikesta huolimatta koko modernissa perinteessämme paitsi hulluuden ja hajaannuksen tuoja myös Kristuksen kaksoisveli, jumala, joka kykenee antamaan yhteisölle perustan uuden uskonnon hahmossa, ja joka tekee teatterista (ja siis taiteesta) yhteisön palvelijan. Jopa silloin, kun teoksen mahdollisuus on sortumaisillaan, kuten Nietzschen kohdatessa Dionysoksen tai Hölderlinin kohdatessa Zeuksen tai Apollonin, olympolaisen jumalan nimi muistuttaa vielä eheän ja totuudellisen teoksen ideaalista, vaikkei sen toteuttamiseen enää kyetäkään. Kun Blanchot sitä vastoin puhuu vähäisten luonnonhenkien nimissä, hän tuntuu katkaisevan viimeisenkin, negatiivisenkin viittauksen tuollaiseen totuudelliseen teokseen. Hänelle kirjallisuus ei ole dionyysistä siinä mielessä, ettei se edes kiertoteitse tee ”teosta” eikä perusta yhteisöä. Päinvastoin, Yön tyttäret uhkaavat mitä tahansa yhteisöä samoin kuin mitä tahansa teosta. Ne vaeltavat tilassa, jota Blanchot kutsuu ”ulkopuoleksi” (*dehors*) ja jonka myytti kuvaa erämaaksi, öiseksi, merelliseksi, metsäiseksi, maanalaiseksi, manalaiseksi, autioksi maastoksi, jonka

kreikkalaiset näkivät saartavan *poliksen* tilaa ja josta he saivat peläten ja inhoten: se on *deinon*.

Jos Erinyet eivät ole yksilöllisiä eivätkä yhteisöllisiä, vaan muodostavat pikemminkin *parven* tai *lauman*, pitäisikö heitä tarkastella *luonnon*, villien luonnonvoimien kuvana? Kuten Aiskhylos sanoo, Yön tyttäret eivät osallistu kaupunkien perustamiseen ja kunniaan¹¹, vaan ne asustavat erämaassa, aavalla merellä tai kesytettyinäkin piilossa, maan alla. Siksi Erinyet ovat tuskin jumalia: ne ovat hämäreitä luonnonhenkiä, joita jumalatkin inhoavat, ja sama pätee tietysti seireeneihin. Kuten ammuin Thebaa rutollaan uhannut Sfinksikin, ne ovat puoliksi eläimellisiä ja puoliksi naisellisiä olioita¹². Tällaiset kiusanhenkiparvet ovat *yliluonnollisia*: ei niin, että ne olisivat luonnon tuolle puolelle menevää henkeä (ja siis itse asiassa viime kädessä yli-inhimillisiä) vaan niin, että ne ovat luontoakin luonnollisempi luonnon olemus. Täsmällisemmin on sanottava, että ne ovat *elementaarisia mahteja*. Elementti on kreikkalaisille jumaliakin vanhempi alkuvoima, jonka laki on ensimmäisin. Kun Aiskhylostä täydennetään Hesiodoksen ja Herakleitoksen avulla, voidaan esittää Yön tytärten koko elementaarinen syntyhistoria: Kaaoksen lapsia ovat Maa ja Yö, Yön lapsia ovat Kuolema ja Uni, ja Erinyet ovat Keresin hahmossa ilmenevän Kuoleman lapsia¹³ (ja kuinkas ollakaan, näissä ikivanhoissa nimissä tunnistamme myös Blanchot'n kirjallisen kokemuksen avaintermi: eivät sellaiset nimet kuin yö, uni, kuolema, kaaos ja maa tule hänellekään tyhjästä...)

Kun Blanchot kuulostelee Yön tytärten huutojen lomasta teoksen ”aina alkuperäistä, alkuperän puhetta”, hän kallistaa korvansa sille alkuperän aspektille, jota hän kutsuu ”teoksen elementaariseksi pohjaksi”. Tarkastelen nyt teoksen elementaarista pohjaa kahdessa olennaisimmassa hahmossa, Maana ja Yönä, jotka ilmenevät Blanchot'lle kielenä ja mielikuvituksena.

Maa ja kieli

Mitä on kieli, kun sitä kuvataan puoliksi eläimellisten, puoliksi naisellisten luonnonhenkien kautta? Nuo olennot asuvat kielen alkulähteillä; kielen juurilla ne huutavat, kiruvat, lopulta laulavat. Blanchot'n pisimmälle viety kuvaus luonnonhenkien kielestä on hänen kuvauksensa seireenien laulusta kirjassa *Le livre à venir*:

”Seireenit: nähtävästi ne lauloivat, mutta jotenkin epätydyttävällä tavalla [...] kuitenkin heidän epätäydellinen laulunsa, joka oli pelkkä tuleva laulu, ohjasi merenkulkijan kohti aluetta, jossa laulaminen todella alkaisi. [...] Millaista oli seireenien laulu? Minkälainen oli sitä vaivaava puute? Miksi tuo puute teki siitä niin mahdottoman? Jotkut ovat aina vastanneet: se oli epäinhimillistä laulua, epäilemättä luonnonääni (onko muitakin ääniä?) mutta jotenkin luonnon reunalla, joka tapauksessa se oli ihmiselle vierasta [...] Mutta toiset sanovat, että lumous oli oudompi: seireenien laulu vain toisti ihmisten laulun, ja koska seireenit, jotka huolimatta siitä, että naisellisen kauneuden heijastus teki niistä hyvin kauniita, olivat pelkkiä eläimiä, siis koska seireenit pystyivät laulamaan ihmisten tavalla, ne tekivät laulusta niin

ennenkuulumattoman, että niiden kuulijoiden mielessä virisi epäily siitä, että kaikki inhimillinen laulu on epäinhimillistä. [...] Tuossa todellisessa, tavallisessa, joka-päiväisessä, salaisessa laulussa oli jotain ihmeellistä, joka piti yhtäkkiä tunnistaa, kun vieraat voimat lauloivat sitä epätodelliseen ja toden sanoaksemme kuvitteelliseen tapaan, se oli syvyyksien laulua, jonka kuuleminen johti siihen, että joka sanaan aukesi syvyys, joka houkutteli katoamaan.”¹⁴

Minkälainen on seireenien kieli? Näimme, että seireenit ovat luonnonhenkiä, joiden laulu vaikuttaa joskus pelkältä luonnonääneltä, joskus ihmisten puheen kaiulta. Kummassakin tapauksessa seireenien laululta puuttuu se, mikä tekee äänestä inhimillistä: *logos*, järki, merkitys, mieli. Alustavasti voitaisiin siis ajatella, että oli seireenien laulu sitten luonnonääni tai jäljitelmä pelkämästä ihmisäänestä sinänsä ilman merkitysisältöjä tai -intentioita, se on *pelkkää ääntä*: *fone* ilman *logosta*, ja tämä olisi sen olemuksellinen puute. Samaten Erinyidenkin laulu on vain puoliksi artikuloitua, aina valmista sortumaan pelkiksi huudoiksi ja haukkumisiksi tai kohoamaan mitä ihmeellisimmäksi sanattomaksi lauluksi. Ne tulevat kirkuvina parvina, joiden laulu muuttuu myös itse näytelmässä kiroukseksi tai lumoukseksi pikemminkin toiston, riimin ja kaiun kautta kuin argumentin voimasta.

Mutta erottelu *fonehen* ja *logokseen* ei mitenkään riitä seireenien laulun ja Erinyiden huudon kuvaamiseksi. Ensimmäkin tiedämme, ettei puhdasta ääntä ole olemassakaan, ja että mielettömyyteen liittyy aina viittaus vetäytyneeseen tai kadotettuun mieleen: vaikkei luonnonhenkien huuto kuulukaan *logoksen* piiriin, se on jo tavalla tai toisella jäsentynyttä. Toiseksi tiedämme, ettei luonnonhenkien huuto ole pelkkää ääntä siinä mielessä kuin tuulen humina, meren kohina tai edes hälyksi sekoittunut ihmispuhe: se ei ole *foneta* rauhallisen taustahälyn mielessä vaan aina jo ääntä, joka *kohdistuu* johonkuhun, puhuttelee häntä, koskettaa ja jopa muuttaa häntä. Yön, Maan ja Meren tytärten laulu on *elementin* ääntä, mikä tarkoittaa juuri sitä, että se on jo jollakin tavalla jäsentynyttä ja jollekulle suunnattua ääntä. Tarkastelkaamme hiukan lähemmin elementin jäsentymistä ja suuntautumista.

Sen ymmärtämiseksi, miten elementti jäsentyy, kannattaa muistaa, että Erinyet ovat paitsi Yön myös Maan tyttäriä¹⁵. *Kirjallisessa avaruudessa* Blanchot lainaa useita taiteilijoita, jotka ovat nimenneet taiteellisen luomisen elementaarisen pohjan Maaksi¹⁶: näin ainakin Char, Hölderlin, Rilke ja van Gogh, ja taustalla vaikuttaa tietysti myös Heidegger. Maan ajatellaan usein olevan teoksen materiaali, ja kirjallisuuden tapauksessa Maan voisi ajatella olevan yksinkertaisesti *kieli sellaisenaan*: jonkun todellisen kielen kokonaisuus, jota voi kutsua ”äidinkieleksi”, jos myytin naisellisesta elementistä haluaa vielä pitää kiinni. Se ei ole puhdasta ääntä, vaan jo jokin artikuloimisen tapa tai mahdollisuus: kielenjäsenitys, johon sisältyy kokonainen maailmanjäsenitys, ja jonka voi ajatella olevan puhujansa kohtalo. Blanchot täsmentää, ettei teoksen elementaarinen pohja ole Maa ymmärrettyinä teoksen materiaaliksi, sen luonnolliseksi ainekseksi, esimerkiksi ideoiksi tai sanoiksi, joista runo olisi tehty. Kun kieltä ajatellaan materiaalina, on kuin se olisi ikään kuin *saatavilla* ja käsillä kirjoittajan sommitelmia varten. Mutta kieli ei suinkaan tule teokseen noin

vaivattomaan tapaan. Päinvastoin yleensä tuntee, että *on sanottavaa*, että pitäisi sanoa jotakin, mutta *oikea sana* vain puuttuu. Toisin sanoen elementti ei ole vain kieli käytössä olevana mahdollisuutena vaan myös kieli käytännöllisenä mahdottomuutena.

Jäsenettyä ja vaikuttavaa vaikkakin merkityksetöntä ”ääntä” Blanchot kutsu Hölderliniin viitaten *rytmiksi*. Teoksen ”elementaarinen pohja” on ”rytmin elementaarinen yö”: tätä Hölderlin kutsuu ”rytmiksi” ja Mallarmé ”hajanaisiksi, unohdetuiksi ja kelluviksi kerrostumiksi”¹⁷. Elementaarinen pohja on ”vielä sanaton rytmi ja mitään sanomaton ja kuitenkin lakkaamatta sanova ääni, jonka on muututtava nimeämismahdiksi”¹⁸. Jonkin maailman rytmi on sen asukkaita vanhempi jäsentymistapa: he eivät voi luoda sitä, vaan se ehdollistaa heitä ja on kuin syke, joka pyyhkäisee heidät kaikki mukanaan yhteisen tanssin pyörteeseen, esimerkiksi yhteisen kielen mahdollistamaan tapaan puhua.

Elementti ei siis vain *ole*, vaan se puhuttelee ja *ottaa valtoihinsa*: se ei ole vain mahdollinen sana vaan sanomisen mahdollisuus ja pakko. Tällaisena se ei ole kaikki mukaansa tempaava rytmi vaan jollekulle nimenomaiselle henkilölle osoitettu puhuttelu, joka vaatii vastaustaan. Tätä tarkoittaa, ettei elementti ole mikään pelkkä tottelevainen aines vaan *aktiivinen voima*: jotain, minkä ”vaikutusvirrassa runoilija seisoo”, kuten Hölderlin sanoo¹⁹. Erinyiden hahmossa tuleva elementti *hyökkää*, vaatii ja vainoaa; seireenien laulu *viettelee* ja vetää puoleensa. Maan ja Meren tytärten kieli ei kannu totuutta mutta on sitäkin *vaikuttavampaa*: se vuoroin *puhuttelee*, vuoroin vaikenee. Ja mitä se sanoo? Sen mitä tässä kielessä *voi* sanoa ja *että* se todella *on sanottava*. Ja samanaikaisesti elementin tyttäret ovat petollisia: niiden laulu on lopulta vain tuulen huminaa, kun ne saavuttaa, ne mykistyvät ja jättävät runoilijan mahdottoman tehtävän eteen, jossa hän ei tiedä mitä hän sanoisi eikä miten. Tai niin kuin Blanchot sanoo seireenien laulusta: ”oli kuin musiikin ydinalue (*région-mère*) olisi ollut ainoa kokonaan musiikiton alue, autio ja kuiva alue, jolla hiljaisuus paloi kuin melu”²⁰. Elementin ääni vaatii sanomaan mutta se ei sano miten eikä mitä, ja siinä mielessä se on nimenomaan alkuperän ääni, ei teoksen aloittamisen mahdollistava ensimmäinen sana.

Tällä tavalla Maan ja Meren tytärten vaikutusvoima liittyy monimieliseen liikkeeseen, jossa ne vuoroin houkuttelevat vuoroin torjuvat, vuoroin lupaavat vuoroin kieltävät. Juuri tämän monimielisyyden kuvana Erinyet ovat myös Eumenideja, raivottaret hyvänsuopia; ja seireenit houkuttelevat mutta vaikenevat sitten yhtäkkiä ja johtavat menkävijän kuolemaan. Sama kaksisuuntainen liike liittyy myös Eurydikeen, joka vetää Orfeusta puoleensa, kunnes tämä katsoo häntä kasvoihin ja menettää runoilijanlahjansa nähdessään, ettei kuolleen kasvoilla ole mitään sanottavaa: häkellyttävän kauniin Eurydiken alastomat kasvot ovatkin pelkän mädäntyneen raadon irvistys²¹. Palaan edempänä tähän kääntymispisteeseen, jossa ääni muuttuu hiljaisuudeksi, mahdollisuus mahdottomuudeksi, houkutus vastenmielisyydeksi, ja kokoon toistaiseksi tämän: Erinyet, seireenit, Eurydike ja Sfinksit ovat kaikki merkinä elementaarista pohjasta, jolla kieli on ääntä (eikä mieltä), elementtiä (eikä materiaalia), vaativaa lakia (eikä sitovaa sääntöä). Ne

kertovat kielen omasta muminasta, puheesta sellaisenaan ei siitä, *mitä* sanotaan vaan siitä, *että* maailmalla puhutaan.

Yö ja mielikuvitus

Olen puhunut Yön tytärten ktoonisesta ja kaoottisesta elementistä: mutta heidän omin elementtinsä on kuitenkin Yö. Blanchot erottaa toisistaan kaksi yötä. Ensimmäinen on päivän yö, yö jolloin nukutaan ja kerätään voimia päivän työtä varten. Toinen yö avautuu pikemminkin unettomuuden hetkellä. Hän sanoo: ”Yö tarkoittaa sitä, että ’kaikki on kadonnut’ ilmenee. Yö on se, mitä aavistetaan silloin, kun unet tulevat nukkumisen tilalle, kun kuolleet kulkevat yön pohjalla, kun yön pohja ilmenee kadonneissa henkilöissä.”²² Nukkuminen kuuluu ensimmäiseen, hyödylliseen yöhön, unet toiseen, vaaralliseen, eksyttävään yöhön. ”Uni hipaisee puhtaan kaltaisuuden hallitsemaa aluetta. Kaikki on siellä pelkkää kaltaisuutta, hahmo on toinen hahmo, samanlainen kuin toinen ja vielä toinenkin, joka puolestaan on samanlainen kuin vielä joku toinen. Etsitään alkuperäistä mallia, haluttaisiin löytää lähtökohta, alkuperäinen paljastus, mutta mitään sellaista ei ole: uni on kaltainen, joka viittaa ikuisesti kaltaiseen.”²³

Tässä ulottuvuudessa, jossa ”kaltainen viittaa ikuisesti kaltaiseen”, ollaan mielikuvituksen pohjalla, tilassa, jossa mielikuvitus itse on elementti, elementaarinen materiaalisuus²⁴. Mielikuvitukseen kuuluu sama kaksijakoisuus kuin yöhönkin, joka on sen arkaainen nimi. Yhtäältä se avautuu kohti elementaarista pohjaansa, joka onkin pettävä, kaiken mielekkyyden mahdollisuuden nielevä kuilu, toisaalta se kiteytyy kuvaksi, joka on jo merkinä teoksen mahdollisuudesta. Mielikuvituksen elementaarisen pohjan toimintaperiaatteena on unen havainnollistama samuuden logiikka, jossa kaltainen viittaa loputtomasti kaltaiseen ilman, että loputonta assosiaatioketjua voisi kiteyttää mihinkään johdopäätöksen tuovaan hahmoon tai selittää millään järjestyksellä periaatteella. Kuvan logiikka on sellainen, että se viittaa pois itsestään, ei esikuvaansa vaan johonkin toiseen kuvaan minkä tahansa enemmän tai vähemmän kattavan ja olennaisen samankaltaisuuden voimasta. Juuri tällaisen hallitsemattoman monistumisen kuvana on Erinyiden tai seireenien *parvi*, jossa kenelläkään ei ole omaa identiteettiä, ääntä eikä kasvoja, mutta kaikki muistuttavat loputtomasti toisiaan. Kaltaisen viittaaminen kaltaiseen on toiselta nimeltään *saman toistoa*, ja saman toistuminen on *rytmin* alkuperä. Elementaarinen rytmi onkin yksinkertaisesti jonkin samuuden, jonkin toiston tuleamista mahdolliseksi. Mielikuvituksen toinen aspekti sitä vastoin mahdollistaa kiteytymisen yhdeksi, identifioitavissa olevaksi kuvaksi, kuin Eurydiken kauniiksi kasvoiksi. Koska kyse on *mielikuvituksesta*, ei tämäkään ehyt hahmo viittaa mihinkään tosiolemaan, eikä se selitä asioiden merkitystä. Mutta se on ehyt ja tunnistettavissa, ja siinä mielessä se on jäsentynyt kuva. Hölderlinin sanoin ilmaistuna tällaisella kuvalla on oma rytminsä, ja jos se on vaikuttava, se johtuu siitä, että se tuo mukanaan kokonaisen maailmanavaruuden jäsennyksen, Mitan ja Lain²⁵. Siinä missä mielikuvituksen pohja on rytmitön, *arythmos*, mielikuvituksen pinta on *rythmoksen* vakiintuminen pelkän hillittömän saman toiston päälle.

Mielikuvituksia ei kuitenkaan ole kaksi, vaan yksi ja

sama mielikuvitus avautuu kahteen suuntaan, ja se on milloin hajottavien, milloin kiteyttävien voimien toiminta-avaruutena. Tämän kaksisuuntaisen liikkeen merkkinä mielikuvituksen pohjan kuvana ovat legendaariset hahmot ovat aina monimielisiä: Erinnyet ovat myös Eumenideja (silloin kun ne eivät enää juokse tietämässä erämaassa vaan asuvat identifioitavissa olevassa paikassa). Seireenit ovat luo- moavia ja tappavan vaarallisia. Eurydike on kauniin nymfin liike kohti elämää ja kuolleen naisen putoaminen Manalan pohjalle. Mitä yksilöllisempi hahmo sitä lähempänä hän on mielikuvituksen pintaa ja ”päivän” mielekkyyttä, ja mitä lukuisampi, epäselvempi ja pelottavampi hahmo, sitä lähempänä hän on mielikuvituksen pohjaa ja sen hajottavia voimia: ja kaikista tapaamistamme mytologisista hahmoista Yön tyttäret ovat lähimpänä mielikuvituksen pohjaa.

Mielikuvituksen kahden aspektin leikkauskohdaksi Blanchot paikantaa kuolleen kasvot. Ne ovat hänelle erikoislaatuinen kokemus, jossa kasvoista tulee kuva, puhdas kuva joka ei viittaa enää mihinkään (keneenkään), mutta joka alkaa vihdoon muistuttaa vain itseään²⁶. Kuolleen kasvot ovat varmaankin Eurydiken kasvot hetkellä, jolloin Orfeus kääntyy katsomaan häntä ja ymmärtää, että hänen etsimänsä nymfi on tosiaankin kuollut: tuolla hetkellä ne ovat vielä hetken ajan kauniit naisenkasvot ja samalla jo putoamassa ruumiiden sotkuiseen maailmaan. Mutta kuolleen kasvojen kuolleinta piirrettä kuvaavat Erinyiden kasvot silloin, kun he ovat kuin luolastaan ulos tulleet Persefone: heidän hahmossaan kuolema näyttää raadollisen kauheutensa, hajoamisen ja hajaantumisen, pirstoutumisen, kasvojen ja äänen rappeutumisen. Ja juuri siksi, että kuolleen kasvot ovat myös Erinyiden kauheat kasvot eivätkä vain Eurydiken kaunis kuolinnaamio, ne saavat muusaansa seuranneen runoilijan kääntymään pois tämän kannoilta, kääntymään takaisin, palaamaan takaisin ihmisten maailmaan.

Olen jo puhunut kääntymispisteestä, inspiraation kuvana olevan naishahmon ambivalenssista, jonka takia se ensin vetää puoleensa ja sitten torjuu runoilijan kannoiltaan. Tämä piste on keskeinen Blanchot'n ajattelun ytimessä olevan kirjailijantyön luonnetta koskevan kysymyksen ymmärtämiseksi. Blanchot'lle kirjailijantyö on ”matka”: Orfeuksen matka Manalaan, Odysseuksen matka seireenien luo, miksei myös Oresteen pakomatka Erinyiltä. Tuo on matka kohti kielen ja mielikuvituksen pohjaa, absoluuttisen luovaa ja antavaa aluetta, jolla kaikki on mahdollista. Mutta se joka kulkee tuon tien loppuun asti, kuolee tai tulee hulluksi, kuin seireenien uhri ikään. Brutaalisti voisi sanoa, ettei kuolemasta voi puhua, jos on mennyt kuoleman kokemuksen loppuun asti ja kuollut. Sen takia runoilijan matka on olennaisesti paluumatka, se muodostuu kääntymisestä takaisin. Mikä saa aikaan sen, että runoilija kääntyy takaisin, että hän todella kääntyy *itse* takaisinpäin sen sijaan, että hän huijaisi kuin Odysseus ja antautuisi seireenien vaaralle vain turvallisesti mastoon sidottuna²⁷? Oletettavasti juuri se, että runoilija näkee sen, mitä Blanchot kutsuu kuolleen kasvoiksi: hirvittävän elementaarisen pohjan, jonka raain kuva ovat Erinyet. Jos tätä kuvaa runoilijan matkasta vertaa toiseen vaikutusvaltaiseen kuvaukseen samasta tilanteesta, nimittäin Heideggerin tulkitsemaan Hölderliniin²⁸, niin näkee, että siinä missä Hölderlin kääntyy ”hurskaasti” pois päin Zeuksen ja Apollonin, ylhäisten päivän jumalten edestä, Blanchot kääntyy

pois hämävien naishahmoisten luonnonhenkien edestä: runoilijankokemuksen ytimeen on nyt tullut huomattavasti intiimimpi, arkisempi ja raadollisempi kohtaaminen kuin vielä Hölderliniä tulkitsevalla Heideggerilla.

Huomattakoon myös, kuinka monitasoinen Blanchot'n kuva jo on. Se aiheuttaa runoilijan kääntymisen takaisin päin siksi, että se herättää hänessä enemmän kuin katarsiksen synnyttämän kauhun ja säälin: raadon kasvot herättävät inhoa ja pelkoa ja pakottavat kääntymään katseen pois päin, sen sijaan, että tragedia katsottaisiin loppuun asti. Mutta kuolleen kasvot eivät ole vain kuolleen kasvot, oli hän sitten tuttu ja kaivattu tai yleensä kuolevaisen kohtalo. Olemme nähneet, että nuo kasvot ovat merkkinä elementaarisen pohjan, siis kielen ja mielikuvituksen tule- mista esiin. Tiedämme, että teoksen elementaarinen pohja on rajattoman antamisen aluetta, alue jossa kaikki on mahdollista, kaiken voi kuvitella, kaiken voi sanoa (jopa oman kuolemansa²⁹). Mutta samanaikaisesti myytti seireneistä ja Erinyistä opettaa meille, että juuri tuolla hetkellä anteliaisuus muuttuu pidättyväisyydeksi: kaiken voi ehkä sanoa mutta *voimat* sanomiseen uupuvat, eikä mitään enää *kyetäkään* sanomaan. Kaiken voi sanoa paitsi ensimmäisen sanan; kaiken voi kuvitella, mutta mielikuvitus ei kykene pysähtymään yhteenkään eheään kuvaan. Hetkellä, jolloin mielikuvitus on rikkaimmillaan, se tempautuu valloilleen, muuttuu niin hillittömäksi, että se johtaa hulluuteen pikemmin kuin suunnatonta niukkuutta vaativaan teokseen. Ja juuri sen takia teos on Blanchot'lle ero teoksen alkuperän ja sen aloittamisen välillä, siis etäisyys inspiraation lähteen ja kirjoittamiskyvyn välillä; ja runoilijan tehtävänä on palata pois inspiraationsa lähteen hulluksi tekevästä läheisyydestä ja kirjoittaa uudelleen tiensä takaisin tuohon pisteeseen. Hänen on toistettava matka kohti teoksen alkupistettä ja muutettava todelliseksi tie, jolla mahdollisuus osoittautui suurimmaksi mahdollisuudeksi. Sellainen on kirjoittamiselle ominainen epäajanmukaisuus: sen tapa olla aina edellä tai jäljessä itsestään.

Blanchot ja myytti

En puutu tämän enempää kysymykseen varsinaisesta kirjallisesta kokemuksesta: tarkoituksenani oli vain näyttää, mistä asemasta Yön tyttäret runoilijan kokemukseen osallistuvat. Sen sijaan haluaisin lopuksi vielä pohtia lyhyesti kysymystä siitä, mikä on yleensä myytin rooli Blanchot'n ajattelussa.

Kirjassaan *L'écriture du désastre* Blanchot sanoo, että myytti on jotakin, mikä tukee ajatusta erilaisia sitä hajottavia voimia vastaan, vaikka sitten ihmetarinan avulla. Toisaalta myytti suojelee ajatusta nimenomaan olemalla jotain muuta kuin totuus: se on itse epätosi, epäajanmukainen, vaikutukseton³⁰. Blanchot jatkaa viittaamalla puheeseen myytistä ajattelun syöpänä. Miksi myytti olisi syöpä? Koska se panee ajattelumme koodisysteemin epäkuuntoon ja kieltäytyy vastaamasta sen kutsuihin ja noudattamasta sen ohjelmia. ”Syöpä” olisi kieltäytyminen vastaamasta: tuossa on solu, joka ei kuule käskyä, kehittyä lainvastaisesti tai tavalla, jota voi kutsua anarkistiseksi ja se tekee vielä muutakin: se tuhoaa ajatuksen ohjelmasta ja saa epävarmaksi, voiko viestejä vielä tehdä ja vaihtaa, muuttaa kaiken mahdollisesti merkkien simulaatioksi.³¹ Edelleen: ”Yleensä kreikkalaiset

myytit eivät sano mitään, ne viekoittelevat kätkeyillä oraakkeli tiedolla, joka houkuttelee arvaamaan. Se mitä me kutsumme mieleksi ja merkitykseksi on niille outoa: ne antavat merkkejä merkitsemättä, ne näyttävät, piiloutuvat, ne ovat aina kirkkaita, ne sanovat läpikuultavan mysteerin, läpikuultavuuden mysteerin.”³²

Tällainen käsitys myytistä vastaa sitä, mitä Heidegger sanoo luennossaan *Was heißt denken?* ”ajattelun arvoisesta asiasta”: se on asia, jota ”emme vielä koskaan ole ajatelleet” vaikka se saattaakin näyttää ”jo ajatellulta”, ja joka siksi ”antaa ajateltavaa”. Se on kuin jonkin jumalan merkki, joka ei ole ajateltavissa mutta antaa ajateltavaa, joka näyttää muttei selvitä. Nyt on selvää, että myytti on ambivalentti: yhtäältä se antaa ajateltavaksi asioita, joita pelkän järjen keinoin olisi ehkä mahdoton selittää (kuten taideteoksen alkuperä), toisaalta sen toimintamekanismina on lumo ja houkutus, ja sen takia sillä on taipumus tuudittaa uneen kriittinen kyky: kuten Blanchot’kin sanoo, myytti on juuri sen takia osa fasismin keinovarastoa.

Miten Blanchot itse sitten käyttää myyttiä? Ensinnäkin hän toki käyttää myyttejä epäröimättä, eikä hän kaikessa pelkistämisen halussaankaan etsi myyttittömän järjen kieltä. Kuitenkin on aivan yhtä selvää, ettei hän myöskään pystytä jonkun Wagnerin tapaan uutta mytologiaa politiikan, taiteen ja ajattelun perustaksi. Uskon, että hänen kykynsä käyttää myyttejä joutumatta niiden ansaan johtuukin olennaisesti siitä, ettei hän lankea minkäänlaisen myto-*logian* rakentamisen houkutukseen. Hän ei sido ajatteluaan yhden ainoan myytin tulkintaan, eikä hän käytä myyttejä kehittämällä niistä logiikan, joka vähitellen kykenisi peittämään koko maailman selityksiinsä. Kun hän puhuu Yön tyttäristä, löydämme vain vaivoin niiden genealogian ja puutumme tuskin lainkaan Oresteian panoksena olevan oikeudenmukaisuutta koskevan kiistan ratkaisuun. Blanchot ottaa esiin vain yhden kuvan, kuvan Erinyiden raivokkaista kasvoista ja heidän vihlovasta huudostaan. Tuosta kuvasta hän tekee eräänlaisen matriisin, jonka avulla voi artikuloida yhden aspektin, joka liittyy kysymykseen teoksen elementaarisesta pohjasta, mutta hän ei kehitä sitä edelleen niin, että siitä tulisi kokonainen teoria. Sen sijaan hän siirtyy toiseen

kuvaan, toiseen myyttiin: ja näin hän siirtyy Erinyistä seireeneihin, sfinksistä ktooniseen Afroditeen³³, jne. Mytologia ei oikeuta näitä siirtymiä, vaan niihin ajaututaan osittaisten samankaltaisuuksien takia, joita kuvien välille voi vakiinnuttaa. Niinpä voikin sanoa, ettei Blanchot oikeastaan käytä myyttejä myyteinä vaan yksinkertaisesti kuvina. Samaan tapaan kuin Pierre Klossowskikin hän kohtelee myyttisiä kuvia kuin mielikuvituksen kuvia ainakin, valmiina siirtymään kuvasta toiseen ennen kuin ne ehtivät vakiintua kokonaisiksi oppijärjestelmiksi. Tällä tavalla kuvan laki, saman ja samankaltaisuuden laki, hallitsee Blanchot’n suhdetta myyttiin: sillä mielikuvituksesta lienee syytä puhua mielikuvituksen keinoin.

Viitteet

1. Blanchot, *L'espace littéraire / Kirjallinen avaruus*. "Yön tyttäret" tulevat esiin luvuissa "Yön ansa" (143), "Teos ja historia" (177) ja "Teos ja pyhä" (198).
2. Aiskhylos, *Oresteia, Eumenidit*. Suom. Elina Vaara. Vertaa myös: *Raivottaret*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Love kirjat, Helsinki 1991.
3. Hegel, *Über die...*, 495.
4. *L'espace littéraire*, 275, suom. 177.
5. Esim. *L'entretien infini*, 133, *Lamitié*, 213.
6. Katso Blanchot'n Orfeus-myytin tulkinnoista Alanko 2000 & 2001.
7. "... olennot inhat, raivottaret nuo muinaisnnyyt, joita jumalat niin karttavat kuin ihmiset ja villit eläimet..." *Eumenidit*, 127.
8. *Le livre à venir*, I. osa.
9. *L'entretien infini*, 281–282.
10. Vertaa Manfred Frank, *Der kommende Gott*. Blanchot mainitsee Dionysoksen Hölderlinin ja Nietzsche'n yhteydessä ainakin teoksessa *Le pas au-delà* (66), mutta Dionysos ei ole hänelle missään mielessä sellainen keskeinen, kantava hahmo ja taiteellisen kokemuksen olemuksen pohdinnan polttopiste kuin em. kirjoittajilla.
11. *Eumenidit*, 167.
12. *L'entretien infini*, 21. Oidipus kutsuu sfinksä "laulavaksi narttukoiraksi". Kuten Sfinksin myös Erinyydenkin raivo merkitsee luonnonjärjestyksen sijoiltaanmenoa: sairautta ja hedelmättömyyttä.
13. Mytologian suhteen Blanchot turvautuu Clémence Ramnoux'hun. Vertaa *L'entretien infini*, 120; *Lamitié*, 213. Vertaa Clémence Ramnoux, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*. Collection d'études anciennes, Paris 1959; *La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*. Coll. "Symboles", Paris 1959.
14. *Le livre à venir*, 9–10.
15. *Eumenidit*, 139.
16. *L'espace littéraire*, 296–300; suom. 192–194.
17. *L'espace littéraire*, 298–300; suom. 193–194.
18. *L'espace littéraire*, 301; suom. 195.
19. Katso Hölderlin, *Remarques sur les traductions de Sophocle, Remarques sur Cédipe* (p. 952, éd. Pléiade); Hölderlin, *Huomautuksia Sofokleean kääntämisestä, Huomautus Oidipuksesta*, suom. Esa Kirkkopelto. Loki, Helsinki 2001.
20. *Le livre à venir*, 10.
21. "[Kohtaamishetkellä] alastomuudesta tulee kohdatut alastomat kasvot ja kasvokkain joutumisen aiheuttama yllätys. Sellainen oli Eurydike Manalassa hetkellä, jolloin Orfeus koskee häntä katseellaan, kun hän näkee hänet sellaisena kuin hän on, kun hän näkee kuka hän on, manala, poissaolon aiheuttama kauhu, toisen yön kohtuuttomuus, ja kun hän saman sattuman myötä näkee myös, että tuo tyhjyyden on Eurydiken alastomat kasvot, jotka maailma oli aina peittänyt hänen näkyviltään. (ruumiinkaltainen illuusio... se mitä päivän kielellä on kyllä kutsuttava mädännäisydeksi)". *L'entretien infini*, 274.
22. *L'espace littéraire*, 213; suom. 139.
23. *L'espace littéraire*, 362; suom. 232.
24. *L'espace littéraire*, ch. "Les deux versions de l'imaginaire"; suom. liite "Kuvitteellisen kaksi versiota", 220–228.
25. Vrt. *L'entretien infini*, 134.
26. *L'espace littéraire*, 346–349; suom. 223–225.
27. *Le livre à venir*, II.
28. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*.
29. Tai kuten Jacques Derrida toteaa: lause "olen kuollut" on fiktion alkupiste. "Demeure, fiction et témoignage".
30. *L'écriture du désastre*, 136.
31. *L'écriture du désastre*, 137.
32. *L'écriture du désastre*, 194.
33. *La communauté inavouable*, 77.

Kirjallisuus

- Aiskhylos, *Oresteia*, viim. osa *Eumenidit*. Suom. Elina Vaara. WSOY, Helsinki 1961.
- Alanko, Outi, "Maurice Blanchot ja kirjallisuuden oikeus kuolemaan: Kirjallisuus (filosofian) ulkopuolena". Teoksessa Arto Haapala ja Markku Lehtinen (toim.), *Elämys, taide, totuus: Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Yliopistopaino / Helsinki University Press, Helsinki 2000.
- Alanko, Outi, "Mitä Blanchot'n lukijalle tapahtuu? Thomas L'Obscur, neljäs luku". Teoksessa Päivi Mehtonen (toim.), *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere University Press, Tampere 2001.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*. Gallimard, Paris 1955. (Suom. Susanna Lindberg, *Kirjallinen avaruus*. ai-ai, Helsinki 2003.)
- Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*. Gallimard, Paris 1969.
- Blanchot, Maurice, *Lamitié*. Gallimard, Paris 1971.
- Blanchot, Maurice, *Le pas au-delà*. Gallimard, Paris 1973.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*. Gallimard, Paris 1979.
- Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*. Gallimard, Paris 1980.
- Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*. Minuit, Paris 1983.
- Derrida, Jacques, "Demeure: Fiction et témoignage". Teoksessa *Passions de la littérature: Autour de Jacques Derrida*, toim. Michel Lisse. Galilée, Paris 1999.
- Frank, Manfred, *Der Kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- Hegel, G. W. F., „Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften“. Teoksessa *Werke 2*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- Heidegger, Martin, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Klostermann, Frankfurt am Main 1996 (I. painos 1944).
- Heidegger, Martin, *Was heisst denken?* Reclam, Stuttgart 1992.
- Sallis, John, *Force of Imagination: The Sense of the Elemental*. Indiana University Press, Bloomington 2000.