

Taidemaalarin ja filosofin työn rinnastuksia Merleau-Pontyn fenomenologiassa

Merleau-Ponty rinnastaa teksteissään toistuvasti fenomenologin ja taidemaalarin työn. Maalaamisprosessiin kuuluu hänen mukaansa samansuuntaisia yrityksiä hahmottaa havaintotapahtumaa kuin hänen omaan havainnon perusteiden tutkimukseensa. Merleau-Ponty ymmärtää sekä maalarin että filosofin työn näkyville tuomisena ja valaisemisena, jossa tavoiteltu totuus on jatkuvasti luonnosteilla. Maalari näyttää filosofille esimerkkiä hahmottaessaan näkyvän (le visible) konstituutiota. Maalaaminen on tässä mielessä katseen – tai näkyvän – fenomenologiaa.

LÄHTÖKOHTA

Maurice Merleau-Ponty pyrkii fenomenologiassaan kytkemään inhimillistä havaitsemista ja kokemista takaisin niihin elettyihin yhteyksiin, joista filosofinen ja tieteellinen tutkimus on niitä abstrahoinut. Hänen tavoitteenaan on luonnehtia ihmisen perustavaa kontaktia maailmaan.¹ Husserlin myöhäistuotannon *elämismaailman* (*Lebenswelt*) käsite tarjoaa hänelle lähtökohdan pohtia kokemisen ja merkityksenmuodostuksen sidonnaisuutta kulttuuriin ja historialliseen taustaan sekä omaan ruumiiseen kiinnittyvään näkökulmaan. Merleau-Ponty päätyy korostamaan ruumiillisuutta ensisijaisena maailmassa olemisen ja toimimisen ulottuvuutena. Ruumiillisena olentona ihminen on aina *jo maailmassa*, merkityksellisten esineiden ja ilmiöiden sekä toisten ihmisten keskellä. Tieteen ja filosofian käsitukset ja kyseenalaistukset tukeutuvat hänen mukaansa välttämättä tähän filosofiasa perinteisesti unohtettuun sidokseen.

Ruumiillisuus on avoimuutta ympäristölle, suuntautuneisuutta todellisuuteen, jonka jäsentyminen havainnossa on välittöntä muttei koskaan lopullista.² Maailma avautuu minulle ensisijaisesti ympäristönä, jossa toimia, eikä eteeni levittyvänä erillään sijaitsevien kohteiden valmiina kokoonpanona. Tarkkarajaisuus, yksiselitteisyys tai kattavuus eivät ole havainnon selkeyden ja mielekkyyden edellytyksiä. Tunnistan tutut kasvot välittömästi erittelemättä mielessäni niiden yksityiskohtia ja erityispiirteitä. Samoin pystyn suuntaamaan kulkuani vieraassakin kaupungissa ilman karttaa, vaikken tarkalleen tiedä minne päädyn; myöhemmin väitän surutta olleeni kyseisessä kaupungissa, vaikka kuljinkin vain summittaisesti sen poikki eräänä iltapäivänä – vaikka suurin osa siitä jäi siis minulta täysin pimentoon ja tiedän, että kuvani kaupungista tulee ehkä täysin muuttumaan seuraavalla vierailulla. Merleau-Ponty vertaa tieteen kuvauksia

maailmasta karttaan, joka täsmentää käsitystämme tutusta seudusta, mutta on toisaalta ymmärrettävä nimenomaan suhteessa siihen.³

Merleau-Ponty rinnastaa useissa yhteyksissä fenomenologisen havainnon perusteiden tutkimuksen taiteilijan, ja erityisesti taidemaalarin, työhön. Maiseman tai kasvojen hahmottuminen taiteilijan katseessa ja toisaalta kankaalla tuntuu tarjoavan hänelle hedelmällisen analogian filosofin yritykselle seurata ja kuvata havaintoa ja sen arkielämässä ja tieteessä sivuutettuja ulottuvuuksia. Teoksessaan *L'Œil et l'Esprit* hän kysyy mitä ovat valo ja tila; hän toteaa, että valo ja tila on saatava puhumaan meille sen sijaan, että me puhuisimme niistä, ja jatkaa:

”Tämä yhä tehtäväksi jäävä filosofia on se, mikä puhaltaa hengen maalarin työhön – ei silloin kun hän ilmaisee mielipiteitään maailmasta, vaan hetkellä jolloin hänen katseestaan tulee ele, kun hän, Cézannen sanoin, ’ajattelee maalauksessaan’.”⁴

Merleau-Pontyn fenomenologialle on tyypillistä vastavuoroisuuden korostaminen havaintotapahtumassa.⁵ Fenomenologin on hänen mukaansa onnistuttava kuvaamaan ruumiillisuudesta johtuvia havaitsejan ja havaitun välisiä *keskinäisriippuvuuksia* ymmärtääkseen inhimillistä kokemista ja ajattelua. Taidemaalarin työtä ja siihen kuuluvaa näkemistä ei Merleau-Pontyn mukaan voida ymmärtää tukeutuen perinteisiin filosofisiin käsituksiin, joissa korostetaan havaitsejan ja havainnon fyysisen kohteen erillisyyttä tai ymmärretään aistein havaitseminen ja ajattelemisen toisilleen vastakkaisiksi toiminnoksi.⁶ Taidemaalarin ja filosofin työn rinnastaminen tarjoaa siten

Merleau-Pontyille tilaisuuden tuoda esiin omaa käsitystään havainnosta ja sen tutkimisesta. Merleau-Ponty ei kuitenkaan vertauksellaan ainoastaan havainnollista käsitystään havainnosta ja havainnon ajattelemisesta, vaan myös muotoilee käsitystään fenomenologian luonteesta vertauksen kautta.

Tutkin tässä esseessä, millaisia yhtymäkohtia Merleau-Ponty ajattelee fenomenologian työn ja maalaamisen väliltä löytyvän. Aloitan kuvailemalla taidemaalarin työtä Merleau-Pontya seuraten.

TAITEILIJAN KYSYMYKSET

Merleau-Ponty luonnehtii taiteilijan maalaamisprosessia kysymiseksi – kysymysten esittämiseksi tai suuntaamiseksi katseelle, näkyvälle yleensä (*le visible*) tai tietyille näkymälle.⁷ Kaukainen vuori säilyttää sitä katsovalle maisemamaalarille etäisyytensä, mutta samalla se tavoitetaan katseessa, jossa se *näyttyytyy*. Merleau-Pontyn mukaan taiteilija kysyy vuorelta tapaa, jolla se tulee näkyväksi silmiemme edessä, tapaa jolla siitä tulee vuori. Kysymys koskee siis havainnon rakennetta eli sitä, kuinka näkyvä kohde tavoitetaan havainnossa ja kuinka se saa merkityksensä. Näkeminen on Merleau-Pontyille samalla sekä näkyvän näyttäytymistä, näkymistä, että aktiivista katsomista. Kysymys koskee siis vuorta siinä missä sen näkemistäkin.

Tarkemmin ottaen taidemaalarin kysymys koskee Merleau-Pontyn mukaan sellaisia visuaalisen todellisuuden osatekijöitä kuin valoa, valaistusta, varjoja, heijastuksia ja väriä.⁸

”Nämä hänen kyselynsä kohteet eivät ole aivan todellisia asioita: kuten aaveilla, niillä on vain visuaalinen olemassaolonsa. Itse asiassa ne ovat olemassa ainoastaan arkisen näkemisen rajamailla; kaikki eivät niitä näe. Maalarin katse kysyy niiltä, miten ne saavat aikaan, että yhtäkkiä jotain on, ja saavat sen olemaan juuri tämä asia.”⁹

Hahmotellessaan maisemaa kankaalle taiteilija ei voi tyytyä arki-kokemukselle tyypilliseen asioiden tunnistamiseen; hänelle ei riitä vastaus kysymykseen *mitä* hän näkee, vaan hänen on pohdittava myös *miten* sen saa maalaamalla näkyviin. Hänen on siis ponnisteltava nähdäkseen sellaisia näkyvän elementtejä, joihin ei arkielämässä ole tarvetta kiinnittää huomiota, mutta jotka tuovat jotain tuttua esiin väistyen itse varjoon, varjoksi, taustalle. Puiston keskellä kasvava tuulussa viuhkova puu on minulle vain ongelmattomasti ja tervetulleesti puu, jos etsin sen alta suojaan sateella. Mutta jos unohdun sen alla seistessäni katselemaan lehvästön muodostamaa tempovaa ja tummanpuhuvaa kudosta harmaata taivasta vasten, kadotan samalla näkyvistä puun tutun hahmon, johon tämä outo spektaakkeli ei tunnu edes kuuluvan. Kuitenkin juuri se oli hetkeä aikaisemmin tekemässä puusta puuta silmissäni, silmiäni edessä.

Merleau-Pontyn mukaan taidemaalari löytää työssään paitsi keinoja jonkin tietyn näkymän esiin tuomiseen, myös *tyypillisiä* asioiden ilmenemisen tapoja: Renoir voi hänen mukaansa maalata purosissa kylpijiä seistessään meren äärellä, koska hän haluaa ensisijaisesti maalata vettä, ja vedellä on yleisiä tapoja ilmetä valonväikkeenä ja heijastuksina pinnallaan.¹⁰ Arkisesti huomaamme veden ikään kuin heijastustensa ohi, jonakin mikä on ilmeisemmin ja ehdottomammin olemassa. Koemme havaitsevamme nimenomaan jatkuvassa liikkeessä olevista heijastuksista huolimatta – kykenevämmme sivuuttamaan ne kuin häiriötekijän ja toteamaan sen, mikä on olennaista ja aiheuttaa ne, eli itse veden. Maalarin työskentelytapa on kuitenkin osin päinvastainen: hänen on unohdettava hetkeksi *mitä* hän on maalaamassa, jotta onnistuisi näyttämään sen kankaallaan. Toisaalta

hän tarkistaa aika ajoin vaaleiden väriläiskien aikaansaamaa vaikutelmaa vedenpinnasta: hän ottaa askeleen taaksepäin ja palaa hetkittäin arkikokemisen tapaan syventyäkseen sitten taas siihen, ”mikä ei ole edes aivan todellista”.

Cézannen kankaalla vuori ei tietenkään ole todellinen, mutta toisaalta maalaus kyllä *näyttää* vuoren. Miten tämä kuvallinen esittäminen sitten on mahdollista? Merleau-Ponty kieltää maalauksen imitoivan tai kopioivan todellisuutta.¹¹ Maalauksen värit ja siveltimenvedot on Merleau-Pontyn mukaan ymmärrettävä näkyväksi tekeviksi eikä näkyvää jäljentäviksi.¹² Maisema ei siis odota valmiina maalarin katsetta ja kysymyksiä vaan hakee niiden kautta hahmoaan. Maalaukseen kiteytyy – arkihavainnossa huomaamatta jäävine osatekijöineen – prosessi, jossa vuori kohoo esiin maisemasta taiteilijan tutkiessa sitä katseellaan. Merleau-Ponty puhuu ”havaitun todellisuuden allusiivisesta logiikasta”,¹³ jota maalaus noudattaa tai tekee näkyväksi. Hänen mukaansa Cézanne:

”Ei halunnut erottaa toisistaan samoina pysyviä esineitä, joita näemme, ja vaihtelevaa tapaa, jolla ne ilmenevät; hän halusi kuvata materiaa sen muotoutuessa, järjestyksen spontaania syntymistä.”¹⁴

Siirryn seuraavaksi luonnehtimaan havainnon keskeisyyttä Merleau-Pontyn fenomenologialle. Pyrin samalla osoittamaan, että Merleau-Ponty korostaa taidemaalarin työssä piirteitä, jotka määrittävät myös fenomenologian keskeistä metodologiaa, reduktiota.

REDUKTIO

Fenomenologiassa havaintoa kuvaillaan inhimillisen kokemuksen perustana ja tyyppiesimerkinä. Esimerkiksi havainnon ajallisuus kuuluu myös kaikkeen muuhun kokemukseen. Toisaalta havainto on aistein havaitsemiseksi ymmärrettynä tietyllä tavalla ensisijaista kokemista: olen suuntautunut maailmaan ja avoin sen ilmiöille nimenomaan aistivana olentona. Koen tavoittavani maailmaan kuuluvia asioita ja esineitä suorimmin ja välittömimmin ruumiillisesti – ojentamalla käteni, tarttumalla johonkin, kääntämällä katseeni, painautumalla jotain vasten – joten asiat *ovat minulle läsnä* havaitsemiseni kautta, saavat siinä luonteensa ja merkityksensä. Käsityksemme todellisuudesta ajatellaan fenomenologiassa rakentuvan asioiden välittömälle havainnossa näytäytymiselle eli niiden tavalle ilmetä – niille ilmeisille merkityksille, joita ympäristöni elementit saavat havaittuina. Havainnon kautta maailma on läsnä, tässä ja nytkin käsillä, vaikkakin tiedä enkä edes osaa kuvitella, missä se päättyy. Merleau-Pontyn mukaan fenomenologian yhtenä tavoitteena on kuvailla, kuinka totuuden idea perustuu välttämättä maailman havaitsemiselle.¹⁵

Merleau-Ponty omaksuu Husserlilta ajatuksen välittömästi ilmenevän tieto-opillisesta ensisijaisuudesta. Husserl etsi työssään varmaa perustaa erityistieteille ja filosofialle. Koska erityistieteet näyttivät tahoillaan tekevän inhimillisestä tietoisuudesta kukin omien erityisten lainalaisuuksiensa tuloksen, myös pyrkimys totuuteen – niin filosofissa kuin tieteissä itsessäänkin – uhkasi muodostua epäuskottavaksi projektiksi. Osana esimerkiksi fysiikan, biologian ja psykologian tutkimaa todellisuutta ihminen ja hänen käsityksensä totuudesta ovat vailla erityisasemaa, tutkimuskohteita muiden joukossa. Husserl päätyi tutkimaan ja kuvailemaan, kuinka tietoisuus tavoittaa kohteensa ja muodostaa käsityksiä niistä ja kuinka asiat voivat näyttäytyä ilmeisinä ja varmoina. Hän esitti fenomenologisen reduktion tässä välttämättömäksi metodiksi – ja tavaksi välttää tieteelliseen selittämiseen liittyvä tiedon ja totuuden relativisoituminen.¹⁶

Merleau-Ponty viittaa teoksensa *Phénoménologie de la perception* esipuheessa Husserlin assistentin Eugen Finkin kuvaukseen reduktiosta: Fink puhuu *ihmettelystä* maailman edessä. Merleau-Ponty jatkaa:

”Reflektiossa ei vetäydytä pois maailmasta kohti tietoisuuden ykseyttä maailman perustana; siinä astutaan taaksepäin katselemaan, kuinka transsendenssin muodot sinkoilevat kuin kipinät tulesta; siinä höllennetään intentionaalisia siteitä, jotka kiinnittävät meidät maailmaan, ja tuodaan ne siten ilmi; se yksin on tietoisuutta maailmasta, koska se paljastaa tuon maailman outona ja paradoksaalisena.”¹⁷

Reduktio on pidättäytymistä todellisuutta koskevista kannanotoista ja pitäytymistä tietynlaisessa avoimessa epämääräisyydessä, jossa se, mitä tavallisesti pidämme todellisena on vasta hakemassa hahmoaan. Reduktiossa pyritään hetkeksi irrottamaan arkielämään ja tieteelliseen ajatteluun kuuluvista asenteista ja uskomuksista – tarkastelemaan ilmenevää ikään kuin tuttuutensa ohi. Koska tarkoituksena on löytää tiedettä perustavampi todellisuuden tavoittamisen taso, oletukset ulkomaailman objekteista havainnonsisältöjeni aiheuttajina on sulkeistettava. Keskityttäessä ilmenevään on lykättävä sivummalle käsitykset siitä, *mitä* havaitseen tai millaisia ominaisuuksia sillä on. Käytännön tilanteissa asiat saavat usein merkityksensä suoraan tavallisesti soveltuvuudestaan erilaisiin tehtäviin; reduktiossa myös asioiden käyttökelpoisuus on hetkeksi unohdettava.¹⁸ Merleau-Pontyn mukaan Cézanne sivuuttaa maalatessaan tällaiset hyötynäkökohdat:

”Elämme ihmisen valmistamien asioiden ympäröiminä, työkalujen keskellä, taloissa, kaduilla, kaupungeissa; suurimman osan ajasta näemme nämä kaikki vain sellaisen inhimillisen toiminnan läpi, jossa niillä voi olla käyttöä. Totumme ajattelemaan, että kaikki tämä on olemassa välttämättä ja järkkymättömästi. Cézannen maalaustaide lykkää sivummalle nämä ajattelutottumukset ja paljastaa ei-inhimillisen luonnon, jonka varaan ihminen on asettautunut. Tämän vuoksi Cézannen ihmiset ovat outoja, kuin jonkin toisen lajin olennon havaitsemia.”¹⁹

Tutut asiat paljastavat fenomenologisessa reduktiossa arkisesti ja tieteessä sivuutettuja kytköksiään – näyttäytyvät oudossa valossa, joka kuitenkin tuo esiin niiden tuttujen hahmojen muotoutumisen tavan. Reduktion kautta voidaan siis kuvailla tapoja, joilla maailman havaitseminen ja siinä saavutettava varmuus ovat mahdollisia. Merleau-Ponty väittää myös maalarin tekevän näkyväksi jotain sellaista asioiden ilmenemisessä, mikä arkikokemuksessa jää tulematta esiin. Cézanne ei tyydy siihen, että hän näkee vuoren ja tunnistaa sen taivasta vasten kohoavan hahmon *Mont Sainte-Victoireksi*; hänen on kysyttävä, miten se ilmenee ja mikä sen ilmenemisessä on sille ominaista.

”Unohtaan sakeat, moniselitteiset ilmenemiset me menemme niiden läpi suoraan asioihin, joita ne tarjoavat. Maalari tavoittaa uudelleen ja tekee näkyväksi sen, mikä ilman häntä jäisi suljetuksi kunkin tietoisuuden erilliseen elämään – ilmenemisen väreilyn, joka on asioiden kehto.”²⁰

Merleau-Ponty pyrkii filosofiassaan selvittämään, kuinka ympäristön tutut asiat saavat luonteensa, kun toimimme ruumiillisina havaitsevina olentoina niiden piirissä. Hänen tehtävänään fenomenologina on merkityksenmuodostuksen prosessien kuvailu.

Hänen kysymyksensä koskevat siis esimerkiksi koko sitä havaintojen kenttää ja maailmassa-olemisen tapaa, jossa vuoresta tulee vuori – jolle voin kiivetä tai jota voin viipyä katselemassa ja maalaamassa etäisyyden päästä. Koska vuori näyttää niin vastaansanomattomasti olevan *jo* vuori, on erityisen vaikeaa vastata kysymykseen, miten vuoresta *tulee* vuori eli kuinka se konstituoituu. Kuitenkin Merleau-Ponty väittää, että: ”Se merkitys, joka esiinellä on, rakentuu silmiemme edessä.”²¹

Taidemaalarin kysymys koskee *näkyvän* merkityksen muodostumista: hän pyytää Merleau-Pontyn mukaan vuorta paljastamaan ”ne nimenomaan visuaaliset keinot, joilla se tekee itsestään vuoren silmiemme edessä”.²² Maalausta on arkisesti luontevampaa ajatella kuvana näkyvästä (maisemasta) kuin (maiseman) näkemisestä. Jos kuitenkin halutaan pitäytyä ilmenemisessä, jossa havainnon kohde on vasta ikään kuin tekeillä, näkyvän ja näkemisen kuvausta ei voida erottaa. Merleau-Ponty korostaa yhä uudelleen, että havainnon subjekti ja objekti ovat pohjimmiltaan erottamattomasti sidoksissa toisiinsa.²³

Maalaamistapahtumaan kuuluu siis samansuuntaisia yrityksiä ymmärtää havaintotapahtumaa kuin fenomenologiaan. Myös maalari tutkii konstituutiota. Maalaaminen on tässä mielessä katseen – tai näkyvän – fenomenologiaa. Teoksensa *Phénoménologie de la perception* esipuheen lopuksi Merleau-Ponty rinnastaa fenomenologian projektin paitsi Cézannen myös Balzacin, Proustin ja Valéryn taiteeseen ja toteaa, että kaikkia leimaa sama tarkkaavuus ja ihmettely sekä pyrkimys tavoittaa maailman ja historian merkitys sen syntyessä.²⁴

Se, mitä reduktiosta sanotaan kuvainnollisesti, tuntuu pätevän maalarin työstä yllättävän kirjaimellisesti. Seuraavassa keskityn tarkemmin niihin keinoihin, joilla yhtäältä fenomenologi ja toisaalta maalari pyrkivät kuvaamaan meille ilmenevää. Vertaan Merleau-Pontyn tapaa tuoda esiin ruumiillisuutta maailmassa-olemisen perustavana ulottuvuutena maalarin erityisiin tapoihin katsoa ja hahmotella maisemaa. Keskeinen peruste maalarin ja filosofin työn rinnastamiselle voi nähdäkseni löytyä Merleau-Pontyn totuusnäkökohdista; tähän teemaan päädyn esseeni lopuksi.

TOISIN KATSOMINEN

Ruumiillisuus on Merleau-Pontyn filosofian ydinteema, keskeinen fenomenologinen löytö, jota voidaan pitää nimenomaan reduktion kautta hänelle paljastuneena havaitsemisen ja kokemisen perustana.²⁵ Kun osoitan sormellani jotain toiselle henkilölle, kumpikaan meistä ei ole tietoinen kädestäni, vaan kiinnitämme katseemme osoittamaani asiaan. Ruumiillisuus ilmenee taustana kaikelle kokemiselle ja havaitsemiselle, ja juuri välttämättömyytensä vuoksi jää havaitsematta. Vastaavasti esineen muoto jäisi tulematta esiin ilman varjoja, jotka itse jäävät näkemättä; maalari keskittää katseensa niihin, käyttäen niitä, ja saa ne ehkä näkyviin muidenkin katseelle.

”Esineen näkemiseksi on välttämätöntä olla näkemättä varjojen leikkiä sen ympärillä. Näkyvä arkisessa merkityksessään unohtaa edellytyksensä; se lepää kokonaisvaltaisen näkyvyyden varassa, joka on luotava uudelleen ja joka vapauttaa vankina pitämänsä aaveet. [...] maalaamisen kysely [...] suuntaa katseensa tähän salattuun ja kuumeiseen asioiden syntyyn ruumiissamme.”²⁶

Merleau-Ponty muistuttaa, että reduktio ei kiellä eikä kumoa arkijärjen ja tieteen käsityksiä todellisuudesta.²⁷ Reduktiossa ilmenevän annetaan väreillä kiinnittymättä yksiselitteisiksi

hahmoiksi. Tästä epämääräisyydestä huolimatta reduktio kertoo jotain olennaista jokapäiväisestä maailmassa-olemisestamme, johon arkiset ilmeisyydet ja tiedekin kuuluvat. Kun ennakkoodotuksia onnistutaan epäaktiivimaan, havainnossa tapahtuu uudelleenjärjestymistä ja arkisesti ilmenevän, esimerkiksi vuoren, merkitys voidaan tavoittaa sen muodostuessa.

Etsiessään oikeaa värisävyä notkelmaan heittyvälle varjolle maalari siristää ehkä silmiään ja yrittää katsoa tätä aluetta pelkänä sumeasti rajautuvana väripintana. Jos hän katsoo varjoa vieheisen jyrkän rinteen tai puuryhmän heittämänä, se uhkaa latistua vain valottomaksi, tummaksi alueeksi ja kadota näkyvistä. Nähdäkseen varjon värin taiteilijan on siis suljettava mielessään pois ja ehkä konkreettisesti peitettävä näkyvistä se arkisesti ilmenevä maisema, johon varjo kuuluu. Toisaalta tämä tausta on nimenomaan se maisema, jota hän on maalaamassa, ja yksittäisen varjon tehtävä on osaltaan tuoda koko maisemaa esiin. Niinpä hänen on vuorotellen yhtäältä tarkennettava katsettaan vaikkapa tiettyyn kiveen ja sitten hämärrettävä sen ääriiviit ja keskittyttävä väriin – ja toisaalta katsottava maalausta kuin ohimennen eli hakien välitöntä kokonaisvaikutelmaa. Esineen väri löytyy edestakaisessa liikkeessä, jossa sen annetaan näyttäytyä välillä kuin eristettynä ilmiönä ja sitten taas upota kokonaisuuteen. Taivaalle on ehkä mahdotonta löytää omaa väriä; sen sini syntyykin taivasta rajaavan latvuston ruosteenpunaisesta, joka siten oikeastaan paljastuu taivaan taustaksi. Kun tarkennan katseeni vuoreen muu maisema sumenee; kuitenkin juuri sumea tausta saa vuoren erottumaan, vuori piirtyy esiin sitä vasten ja sen osana.²⁸ Maalari etsii tällaisia kätkeytyviä riippuvuuksia näkyvien elementtien väliltä. Merleau-Ponty kirjoittaa maalari rinnastaen hänet tällä kertaa runoilijaan:

”Näkemyks tai toiminta, joka on lopulta vapaata, tekee äkkiä epätarkoiksi ja ryhmittää uudelleen maailmaan kuuluvia esineitä maalarielle ja sanoja runoilijalle.”²⁹

Toisaalta Merleau-Ponty liittyy epätarkaksi tekemisen ja sitä seuraavan laajemmin katsomisen *totuuteen*:

”Sille, mikä on totta, on olennaista tulla esille ensimmäiseksi, viimeiseksi, ja aina liikkeessä, joka suistaa kuvamme maailmasta epätarkaksi, laajentaa sitä, ja vetää sen kokoon kohti täydempää merkitystä.”³⁰

Niin ruumiillisuuden merkitystä painottava filosofi kuin valon, varjon ja värin ilmiöitä kuvaava maalarikin kertovat yleisölleen jotain kokemisen kokonaisuudesta, jossa yksittäiset ilmiöt saavat merkityksensä taustansa vasten ja taustastaan. Molemmat pyrkivät katsomaan tuttuja ilmiöitä toisin kuin tavallisesti. Toisin katsomalla paljastuu ei-tuttuja asioita tuttuun liepeiltä ja ne nousevat hetkeksi huomiomme keskiöön. Ruumiillisuuden paljastaminen kaiken kokemisen taustalta auttaa Merleau-Pontya ymmärtämään ja tekemään ymmärrettävämmäksi esimerkiksi kätensä menettäneen ihmisen käytöstä ja kokemusta.³¹ Reduktio onkin siis ymmärrettävä etäisydenotoksi, jonka jälkeen katsoimme uusin silmin. Merleau-Ponty korostaa reduktiota metodina, jota on sovellettava yhä uudelleen ja jonka tulokset eivät koskaan ole lopullisia.³² Näin fenomenologian projektina olisi vetäytyä yhä uudelleen katsomaan maailmaa kuin muukalaisen silmin, kuitenkin samalla valmiina palaamaan taas tuttuun maailmassa-olemisen piiriin.

Maalari päätyy huomaamaan, ettei vuoren ylle kaartuvan taivaan väri ole enää sama, jos se eristetään maiseman ja näkökentän kokonaisuudesta. Merleau-Ponty kirjoittaa, että väri ei

ole koskaan pelkkää väriä, vaan saa aina luonteensa havaintokenttämme muista elementeistä, kuten sen esineen materiaalista, jonka väri se on: ”maton sininen ei olisi sama ellei se olisi villan sinistä”.³³ Taivaan sininen taas saa merkitysvivahteensa lopulta koko kattamansa maiseman värikirjosta, joka taas tuo esiin mitä erilaisimpia materiaaleja, varjoisan kylmän kiven, auringon polttaman nurmikon kuivan karheuden... Muotokuvan henkilön villakankaisessa takissa erottuu läheltä katsottaessa yksittäisten siveltimenvetojen tekstuuri; silti maalaus voi rikastaa käsitystäni villasta, jopa sen rasvaisesta karheudesta, vaikken uskoisikaan tämän piirteiden voivan olla *nähtävissä*.

Tarkastelemalla havainnon ja kokemisen erityistapauksia fenomenologi voi saada esiin kaikkien kokemiseen kuuluvia piirteitä, jotka normaalitapauksissa sivuutetaan itsestäänselvyytensä vuoksi. Taustan merkitys värien havaitsemisessa paljastuu, kun tausta hetkeksi sulkeistetaan ja väri näyttää maiseman kokonaisuudesta eristettynä kadottaneen jotain syvyydestään. Vastaavasti Merleau-Ponty pyrkii valottamaan havainnon ruumiillista kokonaisvaltaisuutta kuvailemalla jäsenensä menettäneiden käyttäytymistä ja kokemista.³⁴ Kätensä menettäneillä ihmisillä on usein haamurajatuntemuksia: he kokevat kätensä olevan yhä tallella, tuntevana ja jopa liikuteltavissa. Merleau-Pontyn mukaan näitä ilmiöitä ei voida ymmärtää selittämällä niitä virheellisiksi uskomuksiksi käden olemassaolosta; käsi ei ole potilaalle yksiselitteisesti läsnä eikä poissa. Sen sijaan haamurajatapaukset osoittavat, kuinka ympäristö saa merkityksensä ruumiillisen toiminnan piirinä – kuinka ympäristön kokeminen on aina samalla kätkeytyvästi ruumiin kokemista. Käden menetyksen jälkeen esineet eivät välittömästi kadota ruumiillisuuden kautta saamiaan merkityksiä, eivät lakkaa olemasta jotain, mihin voi tarttua tai mitä kohti voi kurkottaa; ne eivät lakkaa näyttäytymästä käsillä olevina, eikä käsikään siten ilmene yksinkertaisesti poissaolevana. Havaitseminen tapahtuu aina kokonaisvaltaisen ruumiillisen asennoitumisen taustassa, joka on myös ympäristön merkitysten ja varmuuksien lähde. Merleau-Ponty muistuttaa ruumiinfilosofiallaan kokemisen unohtetuista alkuperistä.³⁵ Reduktio on kokemuksen perustavan rakenteen hakemista; erityistapauksia tutkimalla koetellaan ihmisen siteitä ympäristöönsä ja onnistutaan kertomaan esimerkiksi ruumiillisuuden merkityksestä tällaisena maailmaan kiinnittävänä ja myös tieteellisen objektiivisuuden perustassa vaikuttavana tekijänä.³⁶

Kun Cézanne hylkää maalaamisessaan tarkat ääriiviit, näkyviin jää jotain, mikä riittää kokoamaan hänen omenansa omenoiksi silmissämme.³⁷ Kokeilemalla mitä voin hetkeksi unohtaa – sulkeistaa – muistan ehkä jotain olennaista. Jos yritän mieltää aikaa ennen ihmisen ilmestymistä maapallolle, huomaan että ajattelen väistämättä maailmaa jotenkin havaittuna eli jonkun havaisemana;³⁸ lisäksi mielikuvani kiinnittyy johonkin tiettyyn näkökulmaan, joka puolestaan viittaa ruumiilliseen havaitsemiseen. Merleau-Pontyn mukaan kielen reduktio taas merkitsi kielen tarkastelemista ”niin kuin kuuro katsoo ihmistä, joka puhuu”;³⁹ paljastuva kielellisen ilmaisuuden ydin on hänelle eleellisyyttä.

Cézanne ja Merleau-Ponty tuovat molemmat ilmi havainnon kokonaisvaltaisia yhteyksiä katsomalla välillä tutkimaansa *toisin*, ottamalla etäisyyttä ja palaamalla taas tuttuun näkökulmaan. Filosofi muotoilee kuitenkin löytöjään kielellisiksi väitteiksi, jotka koskevat havaintoa ja ihmisen maailmassa-olemista yleensä; häntä ajaa pyrkimys yleispätevyyteen.⁴⁰ Vaikka maalariin työ voikin osoittaa *filosofille* vaikkapa, ettei näkyvä ole yhden aistin yksinoikeus, maalari ei itse työssään esitä tällaisia väitteitä. Pohdin seuraavaksi, mitä tämä ilmeinen ero maalariin ja filosofin työssä merkitsee Merleau-Pontyn vertaukselle.

Merleau-Pontyn esimerkit maalaustaiteesta liittyvät lähes yksinomaan esittävään taiteeseen. Hän ei kuitenkaan korosta tunnistettavien kohteiden esittämistä vaan sitä, mitä esimerkiksi Cézannen maalaus näyttää tutun maiseman lisäksi – ”näkyvän keinoja” tai näkyvän tapaa tulla näkyväksi.⁴¹ Merleau-Ponty näyttää puhuvan tarkoituksellisesti esimerkiksi väreistä yhtäältä *ilmenevän* maiseman keinoina, toisaalta taas maalarin keinoina *ilmentää*, tuoda esiin, maisemaa. Tässäkin heijastuu hänen pyrkimyksensä osoittaa havainnon ja siinä ilmenevän pohjomainen yhteenkietoutuneisuus.

Useimmat Merleau-Pontyn maalaustaide-esimerkit käsittelevät impressionismia ja sen jälkeistä esittävää taidetta kuten Cézannen maalauksia, joissa siveltemenvedot ja erilliset väripigmenttiläiskät jäävät usein näkyviin. Merleau-Ponty ilmeisesti ajattelee, että siveltemenvetojen suunnat tai heijastuksia ja varjoja kuvaavat väriläiskät tuovat esiin näkyvän elementtien hahmottumisen prosessia – havainnossa ja *samalla* maalaustapahtumassa. Taidehistoriassa 1800-luvulta alkanutta romantiikasta abstraktioon johtanutta kehitystä on luonnehdittu nimenomaan esittämisen *keinojen* painottumisena aiheen kustannuksella. Tällä tarkoitetaan, että kertovan sisällön sijasta kuvapinnan ominaisuuksiin kuten taiteilijan kädenjälkeen, väriin, väripintojen tekstuuriin tai esimerkiksi kollaasin materiaaleihin syventyminen on tullut yhä keskeisemmäksi taiteessa ja sen vastaanotossa. Merleau-Ponty hakee useimmat kuvataide-esimerkinsä tällaisesta modernista esittävästä maalaustaiteesta. Valokuvamaiseen näköisyyteen tähtäävä, *illusionistiseksi* kutsuttu, maalaustaide ei näytä vastaavan hänen käsitystään taiteilijan tehtävästä: illusionismi ymmärretään nimittäin usein nimenomaan mahdollisuudeksi sivuuttaa maalaustekniikat ja keskittyä maalauksessa ”valmiina” näyttäytyviin tunnistettaviin kohteisiin. Kuitenkin Merleau-Ponty väittää, että luolamaalauksista moderniin maalaustaiteeseen maalarit toteuttavat samaa tehtävää.⁴² Kuinka tämä on ymmärrettävä?

Merleau-Pontyn mukaan taiteilija voi löytää maalatessaan tyypillisiä asioiden ilmenemisen tapoja. Toisaalta hän korostaa taiteen merkitystä uudenlaisten näkemisen tapojen avaajana.⁴³ Vesi ilmenee ehkä tyypillisesti heijastusten kudoksena pinnallaan, mutta impressionistit käyttivät tätä veden ominaisuutta aikalaisia hätkähdyttäneellä tavalla hyväkseen. Maalari tekee siis onnistuessaan näkyviä elementtejä näkyviksi ennen näkemättömällä tavalla, ja taidehistoriaa voidaan jäsentää tällaisten murrosten kautta. Merleau-Pontyn mukaan moderni maalaustaide merkitsee tärkeää murrosta tässä jatkumossa, mutta irrottautuminen jatkumosta ei ole mahdollista.⁴⁴ Maalarin keinot näyttäytyvät löytöinä ja avaavat uudenlaisia näkemisen tapoja vain osana maalaamisen perinnettä, jossa on toistaiseksi keskitytty joihinkin näkyvän olottuvuuksiin – toisten jäädessä huomiotta.

Merleau-Ponty ei siis olisi voinut rakentaa vertaustaan sellaisen taiteen varaan, jonka keinot ja näkemisen tapa olisivat näyttäytyneet hänen aikanaan liian tavanomaisina ja vakiintuneina. Tässä suhteessa hän on filosofina sidottu (taide)historialliseen taustaansa. Ehkäpä tämä sidonnaisuus ilmenee siinäkin, että ei-esittävä taide ei saa Merleau-Pontylta juuri huomiota osakseen, vaikka se puhuukin hänen mukaansa omalla tavallaan elämästä.⁴⁵ Voisiko täysin abstraktin värimaalauksen väittää tutkivan tuttujen kohteiden havainnossa hahmottumisen tapaa? Tähän kysymykseen Merleau-Ponty ei käsittäkseni yritä tarkemmin vastata.

Cézanne onnistuu siis Merleau-Pontyn mukaan kiinnittämään huomion näkyvän toistaiseksi huomiotta jääneisiin kei-

nihin ja maalaamaan siten teoksiinsa uudenlaisen katsomisen tavan. Merleau-Ponty toteaa kuitenkin myös, että taiteilija ei todistele eikä ota kantaa, vaan keskittyy ”täydessä viattomuudessa” aistein tavoittamaansa.⁴⁶ Filosofin sijaan pyrkii väittämään jotain yleisesti pätevää – esimerkiksi kaiken havaitsemisen ruumiillisuudesta. Missä mielessä taidemaalarin näin ollen voi väittää tekevän fenomenologiaa? Nähdäkseni Merleau-Ponty haluaa vertauksellaan painottaa, ettei filosofiankaan merkitys ole filosofin yksittäisissä yleistävissä väitteissä. Sen sijaan merkitys muotoutuu ja totuus *tulee ilmi* filosofin tekstien kokonaisuuksissa ja ajattelun perinteen osana. Tekstien merkitys elää jatkuvasti filosofianhistoriallisessa luennassa; totuus ei siten ole lopullisesti *valmiina* teoksissa.

Kuvaan seuraavassa lyhyesti Merleau-Pontyn käsityksiä kielellisen merkityksen luonteesta ja totuuden mahdollisuudesta. Filosofin toiminta osoittautuu vahvasti kielelliseen ja kulttuurihistorialliseen taustaansa uponneeksi; filosofisiin käsityksiin maailmasta sisältyy aina kyseenalaistamatta jääviä ennako-oletuksia ja asennoitumisen tapoja. Näkökantoja on siksi aina kehiteltävä edelleen. Tässä suhteessa maalari näyttää esimerkkiä.

TEKEILLÄ OLEVA TOTUUS

Merleau-Pontyn käsitys kielellisestä merkityksestä on holistinen. Sanat tai lauseet eivät ole itsenäisiä merkitysyksiköitä, vaan niiden merkitys syntyy vasta niiden suhteissa toisiinsa ja osana tekstikokonaisuutta. Toisaalta merkitys on kielen sisäistä siinä mielessä, että kielellinen ilmaisu ei viittaa kielestä riippumattomaan merkitykseen tai ajatukseen. Kielellinen ilmaisu, puhe tai kirjoittaminen, ei ole valmiin ajatuksen sanoiksi pukemista, vaan ajatuksen muotoilua ja muotoutumista ilmaisutapahtumassa. Lukijalle tekstin merkitys taas avautuu yksittäisten ilmausten – sanojen ja lauseiden – *kokonaisuuksista*, kielen merkityssysteemin sisällä liikuttaessa.⁴⁷

Filosofi ei siis ilmaise tekstissään ennestään valmiita ajatuksia vaan ajattelee kirjoittaessaan. Ajatus muotoutuu tullessaan ilmaistuksi. Maalaustaiteellisessa ilmaisussakaan ei ole kyse ensin katsomisesta ja nähdyn kirjaamisesta kankaalle maalaamalla. Cézannen työskentely Merleau-Pontyn kuvailemana on maalaten katsomista ja näkyväksi tekemistä. Taidemaalarin ja filosofin löydöt eivät ole erotettavissa niiden esille tuomisen tavasta; maalauksen avaama näkemisen tapa ei ole käännettävissä kielessä muotoilluiksi ajatuksiksi, eikä päinvastoin.

Toisaalta niin filosofisten kirjoitusten kuin maalaustenkin merkitys avautuu uudella tavalla, kun näitä teoksia tarkastellaan historiallista taustaansa vasten, osana ajattelun ja maalaamisen perinteitä – vaikka ne ehkä näyttäisivät jättävän edeltäjän varjoonsa. Eksplisiittisesti sanottu saa siis merkityksensä yhtäältä kielellisessä ja kulttuurihistoriallisessa taustassaan, toisaalta vasta ajan kuluessa, luennassa.⁴⁸ Merleau-Ponty kokee itse jatkavansa Husserlin fenomenologian projektia hakemalla sitä, mikä Husserlilta jää eksplisiittisesti sanomatta ja tulee esiin ikään kuin sanotun sisäisinä jännitteinä ja lauseiden väleissä.⁴⁹

”Aivan kuten havaittu maailma pysyy koossa ainoastaan heijastusten, varjojen, ja esineiden välisten horisonttien myötä (jotka eivät ole asioita eivätkä toisaalta olemattomia, vaan päivastoin merkitsevät mahdollisen vaihtelun alaa samassa asiassa ja samassa maailmassa), samoin filosofin teokset ja ajattelu syntyvät tietyistä artikulaatioista sanottujen asioiden välillä.”⁵⁰

Filosofin tuotannon merkitys syntyy siten osaltaan siitä, mikä häneltä näyttää jääneen ajattelematta – muiden ajateltavaksi. Husserlin fenomenologia ja sen mahdollinen totuus ovat edelleen *tekeillä* Merleau-Pontyn palatessa yhä uudelleen lukemaan ja tulkitsemaan hänen kirjoituksiaan.

Husserl pyrki fenomenologiassaan selventämään tieteellisen tiedon mahdollisuutta kuvaamalla kokemuksen muuttumattomia, olemuksellisia piirteitä. Myöhäistuotannossaan hän päätyi pohtimaan esiteoreettisen kokemuksen kerroksen merkitystä tieteen konstruktiolle ja muotoilemaan näin elämismailman käsitteensä. Elämismailman käsite tärkeänä lähtökohtanaan Merleau-Ponty vuorostaan suuntaa kyselynsä erityisesti merkityksenmuodostukseen aistein havaitsemisessa sekä sen ruumiilliseen perustaan. Husserl uskoi mahdollisuuteen kuvata reduktion ja imaginaarisen variaation kautta niin havaitun kuin ideaalisenkin todellisuuden konstituution olemukselliset piirteet.⁵¹ Imaginaarisella variaatiolla hän tarkoitti sellaista kokemuksen piirteiden muuntelua mielikuvituksessa, joka tähtäsi muuntelemattomissa olevien eli ilmiöiden olemuksellisesti kuuluvien piirteiden paljastamiseen. Merleau-Ponty päätyi kieltämään, että pysyisimme koskaan olemaan mielikuvituksessamme niin vapaita, että kokemuksen universaali rakenne paljastuisi kirkkaana ja eriteltyinä. Täydellinen reduktio ei Merleau-Pontyn mukaan ole mahdollinen; kokemukseen kuuluu aina sakeutta ja epämääräisyyttä.⁵² Tämä tietoisuuteen nousematon ja erittelemättömäksi jäävä aines kokemuksessa on yhtäältä sen ruumiillisuutta, toisaalta kulttuurisidonnaisuutta. Ajatteluun, kieleen ja havaintoon kuuluu aina kulttuuri- ja henkilöhistoriallisia kerrostumia, joiden varassa ihminen toimii, ja joita juuri siksi ei ole millään hetkellä mahdollista perinpohjin kyseenalaistaa. Vastaavasti ruumiillisuuteen kuuluu näkökentän hämärtyminen laitoja kohti ja selkäni takana olevan jääminen pimentoon samalla kun huomioni keskiössä olevat asiat tarkentuvat.

Kieli ja traditio ovat filosofin kirjoitusten merkityksen edellytyksiä, mutta samalla ne sitovat ja rajoittavat hänen näkemysensä. Filosofinen totuus ei lopulta voi olla ulkopuolisen tarkkailijan – kartesiolaisen subjektin – terävänäköisyyttä, sillä filosofi on kiinnittynyt ruumiillisen kokemisen ja tradition sakeaan virtaan ja etenee sen varassa.

Merleau-Pontyille filosofinen totuus ei ole lopullista eikä eksplisiittistä, vaan jatkuvasti luonnosteilla. Toisaalta kaikki inhimillinen havaitseminen ja toiminta on hänen mukaansa *totuuteen suuntautunutta* erehdyksineen ja väärine käsityksineenkin. Merleau-Ponty näyttää tarkoittavan totuudella todellisuuden jäsentymistä missä tahansa toiminnassa – asioiden ja ilmiöiden saadessa laajempia merkityksiä ja asettuessa valaisevasti kokonaisuudeksi. Totuus on Merleau-Pontyille elettyä, ilmenevää ja ilmaistavaa, eikä se odota valmiina omaksumistaan. Se kuuluu uusien näkökulmien avautumisen tapahtumiin, jotka voisi ehkä ymmärtää jonkinlaisiksi merkityksenmuodostuksen huipennuksiksi. Näkyvien asioiden ja ilmiöiden hahmottuminen havainnossa on yksi ensisijainen toden tavoittamisen alue, jolle tieteen ja filosofian totuuksien on perustuttava.⁵³ Totuuden ymmärtäminen tällaiseksi jatkuvasti tekeillä olevaksi asioiden valkenemiseksi poikkeaa ratkaisevasti käsityksestä, jossa totuus nähdään lauseen ja asiointilan vastaavuutena tai kuvauksen totuuden *mukaisuutena*.

”Olemme siinä määrin intellektuaalisen adekvaation klassisen idean lumoissa, että maalaustaiteen mykkä ’ajattelu’ saa meissä joskus aikaan vaikutelman merkitysten turhasta pyöriteilystä, halvaantuneesta tai epäonnistuneesta ilmauksesta. Mutta entä jos tähän vastataan, että [...] kirjallisuuden ja

filosofian hahmotelmat eivät ole sen vakaampia kuin maalaustaiteenkaan eivätkä ole kerättävissä pysyväksi aarteeksi; että jopa tiede oppii tunnustamaan ’perustavan’ vyöhykkeen, joka on sakeiden, avointen, revenneiden olioiden kansoittama, ja jonka tyhjentävä käsittely ei tule kysymyseenkään.”⁵⁴

Merleau-Ponty ymmärtää sekä maalarin että filosofin työn näkyville tuomisena ja valaisemisena. Hänen mukaansa ”todessa filosofissa opetellaan uudelleen katsomaan maailmaa”.⁵⁵

Suhteemme maailmaan, sellaisena kuin se saa väsymättömästi ilmauksensa meissä, ei ole asia, jota voisi enää mitenkään selkeyttää analysilla; filosofia voi vain asettaa sen silmiemme eteen, tuoda sen vahvistettavaksemme.⁵⁶

Filosofia ja filosofinen totuus on Merleau-Pontyn mukaan pohjimmiltaan riippuvaista havainnossa jatkuvasti ja välittömästi tapahtuvasta maailmaan kiinnittymisestä ja siitä kumpuavasta totuudesta. Tämä maailman ilmeneminen toiminnan horisonttina ja asioiden hahmottuminen on aina sidoksissa erityisiin yksittäisiin tilanteisiin ja ympäristöihin. Cézanne ei palaa maalaamaan vuorta yhä uudelleen esittääkseen lopulta, mikä siinä on olennaista, vaan koska vuori ilmenee yhä uusin tavoin maiseman eläessä ja Cézannen näkemyksen ja tyylin muuttuessa. Cézanne ei epäile maalaavansa vuorta mutta ei toisaalta kuvittele saavansa siitä lopullisesti selkoa. Merleau-Ponty ilmeisesti ajattelee, että palatessaan yhä uudelleen havainnon moninaisuuteen ja sakeuteen, katsomaan yhä uudelleen vuorta *toisin*, maalari toimii kuin esimerkillinen fenomenologi. Merleau-Pontyn kuvaamana niin filosofin kuin maalarinkin toiminta perustuu mahdollisuudelle paljastaa toistaiseksi kätkeytyneitä todellisuuden ja sen kokemisen ulottuvuuksia. Huomiotta jääneet ilmiöiden perustavat ehdot – kuten ruumiillisuus havainnossa muotoutuvien merkitysten taustatekijänä – voivat paljastua ainoastaan todellisia tai kuviteltuja erityistapauksia tarkastelemalla.⁵⁷

Filosofi pyrkii valaisemaan maailmassaolon ja samalla oman toimintansa yleisiä perusteita, mutta on yleistyksissään riippuvainen esimerkeistä ja havainnollistamisesta. Maalarivertaus *ei* ole Merleau-Pontyille *vain* filosofin toimintaa havainnollistava esimerkki, vaan hän muotoilee sen kautta omaa käsitystään filosofin toiminnan luonteesta. Hän ottaa näin etäisyyttä Platonista juontuvaan filosofian perinteeseen, jossa yhtäältä taide ja toisaalta teoreettinen totuuden tavoittelu ymmärretään toisilleen vastakkaisina pyrkimyksinä.⁵⁸ Maalarin työtä perusteellisesti tarkasteltaessa käy ilmi, että sitä ei ole mahdollista kuvata ja ymmärtää filosofian perinteisten käsitteellisten vastakkainasettelujen kautta. Se, mihin taidemaalari kohdistaa katseensa muotoutuu katseessa ja muovaa katsetta – eikä siis ole olemassa havainnosta riippumatta mutta ei myöskään synny havainnossa. Toisaalta taiteilijan katse ei typisty totuudelle vastakkaiseen näennäisyyteen; maailman havaitsemiseen syventyeessään taiteilija pikemminkin työskentelee totuuden tekeilläolemisen ensisijaisessa kentässä.

Esimerkit ovat siis filosofian koetinkiviä, samalla sekä tapoja muotoilla väitteitä todellisuudesta ja sen kokemisesta että keinoja hioa filosofista lähestymistapaa ja ongelmanasettelua. Esimerkit voivat käynnistää filosofisen itsekritiikin. Merleau-Pontya seurattaessa perusteita maalaustaiteen ja filosofian rinnastuksiin ilmenee yhä lisää; samalla herää kuitenkin kysymys filosofian erityisluonteesta, filosofin ja taiteilijan toiminnan eroista. Kuinka filosofinen totuuden tavoittelu ja pyrkimys yleispätevyyteen on mahdollista ymmärtää erityisyydessään, taiteen valaisuudesta poikkeavana – onko se mahdollista? Merleau-Ponty

vaatii filosofialta jatkuvaa itsekritiikkiä: filosofin on palattava yhä uudelleen tutkimaan oman ajattelunsa ja tieteellisen tutkimuksen lähtökohtia. Mutta jos filosofian ja taiteen totuuden *yhteinen* perusta onkin ruumiillisessa havainnossa ja ilmaisevuudessa,⁵⁹ kuinka nimenomaan *filosofisesta*, itsekritiikisestä, ilmaisuista tulee mahdollista? Jos filosofin tulee yhä uudelleen eritellä oman toimintansa historiasidonnaisuutta, eikö juuri tämä paljastuva sidonnaisuus vie hänen itsekritiikiltään terää? Voiko hän erityisistä historillisista lähtökohdistaan kuvata filosofian *ominaistehtävää* uskottavasti? Vai onko filosofian ominaisuuteen tavoittamiseksi riittävää seurata esimerkkiä – esimerkkejä?

Fenomenologia on Merleau-Pontyn mukaan ollut ajattelun liike tai *tyyli* ennen muotoiluun oppirakennelmaksi.⁶⁰ Hän kirjoittaa, että filosofian ymmärtäminen edellyttää eläytymistä filosofialle ominaiseen ”olemassaolon tapaan”, sävyihin ja aksenteihin.⁶¹ Toisaalta tapa, jolla maisema näyttäytyy Cézannelle on Merleau-Pontyn mukaan samalla hänelle taiteilijana ominainen *tyyli*. Tyyli on siis leimallista sekä maalaustaiteelle että filosofialle.

Pohdin lopuksi, miten maalari–filosofi-vertauksen ulottuminen tyylin alueelle voi valaista yhtäältä filosofisen tekstin tai suuntauksen ja toisaalta maalaustaiteen vastaanottoa ja ymmärtämistä. Seuraan siis vertausta edelleen vastaantulevista vastauksista jäävistä kysymyksistä huolimatta – sekä niiden vuoksi. Hahmottelen lyhyesti mahdollisuutta ymmärtää uusien merkitysten avautumista filosofiassa ja maalaustaiteessa filosofin tai taiteilijan *tyyliin eläytymisenä*.

TYILI

Taiteeseen tai filosofiaan sisältyvä totuus ei odota valmiina ilmaisuun vaan syntyy ilmaisuissaan. Merleau-Ponty kirjoittaa, että ”filosofia ei ole ennestään-olevan totuuden reflektointia, vaan, kuten taide, totuuden aikaansaamista”⁶².

Merleau-Pontyn mukaan totuus on jatkuvasti tekeillä; se liittyy uusien merkitysten muotoutumiseen elettyinä prosesseina ja siis ajallisina jatkumoina. Kuinka lukija tai katselija sitten pääsee mukaan todistamaan totuuden syntyä teoksessa? Merleau-Ponty puhuu historiallisen filosofin tekstien ymmärtämisestä hänen ajatustensa uudelleen elävöittämisestä. Suhteessa Husserliin hän kokee fenomenologiansa toistaiseksi erittelemättä ja pimentoon jääneiden ajattelun juonteiden seuraamiseksi ja näkyviin tuomiseksi. Filosofiseen tekstiin tutustuminen vie aikaa ja tekstiä lukiessa ikään kuin seurataan kirjoittajan mukana hänen ajatuskulkujensa hakiessa suuntaa. Samalla filosofi tavallaan johdattelee lukijaansa. Maalaus on kuitenkin mahdollista ohittaa yhdellä silmäyksellä.

Kuinka maalauksen avaama uusi tapa katsoa maisemaa siis saa mahdollisuuden – aikaa – muotoutua muiden ihmisten silmissä. Missä mielessä valmis maalaus voi kuvata ja tuoda esiin *ilmenemistä* eikä vain *ilmenevää*? Liittyykö maalaustaiteelliseen ilmaisuun mahdollisuutta seurata taiteilijaa etsinnässään samalla tavoin kuin kirjailijaa hänen tekstiään luettaessa?

Merleau-Ponty kuvailee, kuinka Cézannen maisemissa tuttuun ihmiselviin havaintojen ytimestä paljastuu outo, jähmettynyt ja levottomuutta herättävä maisema. Hänen mukaansa Cézannen maalauksissa asiat näyttäytyvät ”kuin maailman alussa”, vieraina, jähmettyneinä ja ilmeettöminä. Asioiden ja ihmisten tuttu ilmaisevuus on siis sulkeistettu.⁶³ Toisaalta Merleau-Ponty kuitenkin antaa ymmärtää, että maalatessaan Cézanne löytää kuvallisen vastauksen kysymykseen, kuinka on mahdollista ”tehdä suu surullisemmaksi tai saada poski hymyilemään yhdistämällä murrettua vihreää punaiseen”.⁶⁴ Hän siis yhtäältä väittää maa-

lausten pitäytyvän reduktion etäisyydenotossa ja outona näkemisessä – ja toisaalla taas tuntuu pitävän ilmeisenä, että maalaus esittää tuttua maailmaa tuntevine ja tunteitaan ilmaisevine ihmisineen. Näiden erisuuntaisten ja ristiriitaisilta vaikuttavien luonnehdintojen voi ajatella viittaavan maalausprosessissa lomittuviin eri tavoin katsomisen vaiheisiin. Mutta kuinka muut ihmiset voivat teosta katsoessaan kokea näiden taiteilijalle paljastuvien ulottuvuuksien vuorottelun? Merleau-Ponty antaa vastauksia, joissa taiteilijan *tyyli* tai *ele* johdattelee katsojaa taiteilijalle avautuvien näkymien ääreen:

”Valmis työ ei siten ole teos, joka on itsessään kuten esine, vaan työ, joka tavoittelee katselijaansa ja kutsuu häntä omaksumaan eleen, joka loi sen ja [...] liittymään taiteilijan hiljaiseen maailmaan, tästä lähtien ilmaisun saaneeseen ja saavutettavaan.”⁶⁵

Ja toisaalta:

”Jos työ on onnistunut, sillä on outo kyky toimia itse oppaana. Lukija tai katselija, joka seuraa kirjan tai maalauksen suuntaviittoja, varmistuen suunnasta tai ajautuen puolelta toiselle, tyylin epäselvän kirkkauden ohjaamana, päätyy löytämään sen, mitä taiteilija halusi kommunikoida. Taidemaalari ei voi tehdä muuta kuin rakentaa kuvan; hänen täytyy odottaa, että tämä kuva tulee eläväksi muille ihmisille. Kun niin käy, taideteos on yhdistänyt nämä erilliset elämät.”⁶⁶

Eleet liittyvät ensisijaisesti ruumiilliseen ilmaisuun, joten Merleau-Ponty halunee taiteilijan eleestä puhuessaan painottaa maalaustapahtuman ruumiillisuutta. Maalari seurailee vuoren hahmoa siveltimellään ja katselee sitä silmiään siristellen, ottaen askeleita eri suuntiin, mitaten maiseman elementtejä kätensä sen eteen asettaen jne. Valmiiseen maalaukseen kiteytyy tämän eleellisen hahmottelun vaiheita esimerkiksi siveltimen liikkeinä, joita katselija sitten tulee seuranneeksi.

Teoksen eleellisyys tarkoittanee myös sitä, että teoksen merkitys sisältyy siihen itseensä samalla tavoin kuin ilmeen merkitys ilmeeseen itseensä: ihmisen ilmeessä tavoitamme välittömästi hänen mielialansa; ilme ei ole viittaava merkki, joka kätkeisi taakseen siitä riippumatta olemassaolevan mielentilan.⁶⁷ Merleau-Pontyn mukaan myös kielellinen ilmaisu on perusteiltaan eleellistä ja siten ruumiillista. Eleellä tai ilmeellä tarkoitetaan yleensä hetkellistä ilmaisutapahtumaa, joka liittyy esimerkiksi tiettyyn yksittäiseen tunnetilaan. Eleet saavat kuitenkin Merleau-Pontyn mukaan merkityksensä ihmisen asenteiden ja mielialan kokonaisuudesta, hänelle tyypillisestä tavasta olla maailmassa⁶⁸ – samaan tapaan kuin tekstin yksittäiset ilmaukset ovat sen kokonaismerkityksen värittämiä. Ihmisen kaikelle olemiselle leimallista yksilöllistä virettä Merleau-Ponty kutsuu henkilön tyyliksi.⁶⁹ Tyyliä voisi näin ollen pitää eleiden ajallisesti muotoutuvana kokonaisuutena.

Taiteilijan teoksen tiivistyvät eleet merkitsevät Merleau-Pontyn mukaan *paljastuksia (révélation)* katsojalle.⁷⁰ Toisaalla hän toteaa, että toisen ihmisen eleiden ymmärtäminen edellyttää jonkinlaista eläytymistä, samojen intentioiden tunnistamista itsessään. Lisäksi ele sisältää hänen mukaansa kutsun yhtyä tiettyyn havaintoon.⁷¹ Tyyli eleellisenä kokonaisuutena leimaisi näin ollen ajallisesti jatkuvia havaitsemisen, todellisuuden hahmottumisen ja merkityksenmuodostuksen prosesseja – jotka olisivat useamman ihmisen jaettavissa. Taiteilijan tyylin kautta katselija pääsisi viipymään maiseman ääressä sen vasta hakiessa hahmoaan.

Merleau-Ponty kirjoittaa, että taidemaalari kokee löytävänsä asioiden ilmenemisen tavassa tyylin, joka määrittää häntä muiden silmissä⁷². Taiteilijan tyyli on hänen tapansa suuntautua ja asennoitua maailmaan eli tapa, jolla maailma ilmenee ja jäsenyytään hänelle. Tämä hänelle tyyppillinen havaitsemisen vire taas sitoo hänen teoksensa muiden silmissä yhtenäiseksi kokonaisuudeksi.

Jos (taiteellisen) ilmaisun tyyli on samalla asioiden ilmenemisen tyyliä, tyyli merkitsee Merleau-Pontyille perustavaa kontaktia maailmaan. Tyyli on havaittua, koettua ja ilmaistua; se elää itse saaden uusia muunnelmia mutta sitoo silti laajoja kokonaisuuksia tunnistettaviksi. Niin taiteilijalla, kaupungilla, maisemalla, säällä kuin poliittisella liikkeelläkin voi olla oma tarkemmin määrittelemätön ominaislaatunsa – tyyliinsä. Tyyli voi olla välittömästi kutsuva tai luotaantyöntävä, mutta sen vivahdet tulevat aina esiin vasta ajan myötä. Tyyli avautuu mukana elämällä.

Merleau-Ponty näyttää ajattelevan, että havainnossa maailma hahmottuu ensisijaisesti tyyleinä, tyyllisinä eikä niinkään ole-muksellisia ykseyksiä.⁷³ Tyylin ykseyteen ei liity määrittelyn tarvetta eikä välttämättä mahdollisuuttakaan; sen sijaan tyylin avoimuus vastaisi havainnon ja kokemisen perustavaa avointa epämääräisyyttä. Tyylien hahmottaminen on kuin erillisten keskustelijoiden äänien nousemista esiin ja erottumisesta aluksi puuroisesta ja mitään sanomattomasta puheensorinasta. Sara Heinämaa vertaa tyyliä melodiaan ja rytmiin;⁷⁴ molempien tunnistettavuuteen ja yhtenäisyyteen liittyy samalla jatkokehittelyn mahdollisuus.

Merleau-Ponty voisi käsitteäkseni kuvata taiteen ymmärtämistä eleen omaksumisen sijasta yhtä hyvin tyyliin eläytymiseksi. Filosofin ja taiteilijan voisi sanoa uusien yhteyksien näytämisen tai osoittamisen sijasta kutsuvan teoksissaan kulkemaan mukanaan, ilmiöiden ja ajatusten kirkastuessa heidän työssään. Tyyli ohjaisi uusien näkymien äärelle, mutta myös jatkamaan eteenpäin samaan tyyliin; tarina tai melodia vaatii ehkä jatkoa. Merleau-Ponty sisällyttää tyylin käsitteeseensä maailmaan suuntautumisen kokonaisvireen. Niinpä *tyyliin eläytyminen* olisi vielä kokonaisvaltaisempi malli filosofian tai maalauksen totuudelle kuin *näyttäytyminen* tai *ilmituleminen* – tyyli ei tarjoudu vain katseelle vaan koko ruumiille, ja eläytyminen vaatii aikaa eikä onnistu yhdellä silmäyksellä. Toisaalta maalari–filosofi-vertauksen ulottaminen näin pitkälle vie siltä voimaa: kaikki inhimillinen ruumiillinen oleminen on Merleau-Pontyn mukaan pohjimmiltaan ilmaisevaa,⁷⁵ joten maailman toisin katsomisen tyyliä olisi tarjolla kaikessa muussakin toiminnassa kuin taiteessa ja filosofiassa.

VIITTEET

1. Katso esim. Merleau-Ponty 1945/62, s. vii–xxi, 49; 1961/64, s. 49.
2. Merleau-Ponty 1945/62, s. 220–242.
3. *Ibid.*, s. ix.
4. Merleau-Ponty 1964, s. 60, 1964/64, s. 178.
5. Merleau-Ponty 1945/62, s. 54, 238–242; 1964/64, s. 162–166.
6. Taminiaux 1991; Madison 1981, s. 77, 135.
7. Merleau-Ponty 1964/64, s. 166–167, 178; 1960/64b, s. 63.
8. Merleau-Ponty 1964/1964, s. 166.
9. Merleau-Ponty 1964, s. 29, 1964/64, s. 166.
10. Merleau-Ponty 1960/64b, s. 56.
11. *Ibid.*, s. 57.
12. Merleau-Ponty 1964/64, s. 183.
13. Merleau-Ponty 1960/64b, s. 57. Vrt. Husserlin esteettisen (aisti-)maailman logiikan käsite, esim. Merleau-Ponty 1960/64a, s. 173, 1960/64c, s. 105.
14. Merleau-Ponty 1945/66, s. 23, 1945/64, s. 13.
15. Merleau-Ponty 1945/62, s. xvi.
16. Husserl 1950/95, esim. s. 97–110; Merleau-Ponty 1961/64, s. 43–45.
17. Merleau-Ponty 1945, s. viii, 1945/62, s. xiii.
18. Husserl 1950/95, s. 59–66; Merleau-Ponty 1945/62, s. viii–ix; 1960/64a, s. 161–162; 1964/64, s. 56.
19. Merleau-Ponty 1945/66, s. 28, 1945/64, s. 16.
20. Merleau-Ponty 1945/66, s. 30, 1945/64, s. 17–18.
21. Merleau-Ponty 1945, s. 373; 1945/62, s. 323.
22. Merleau-Ponty 1964, s. 28–29, 1964/64, s. 166.
23. Esim. Merleau-Ponty 1960/64a, s. 167.
24. Merleau-Ponty 1945/62, s. xxi.
25. Sara Heinämaa kuvaa Merleau-Pontyn suhdetta Husserlin filosofiaan teoksessaan *Ihmetys ja rakkaus*. Heinämaan mukaan Merleau-Ponty ei omaksu Husserlilta reduktiota valmiina tutkimustuloksena ja metodina vaan seuraa Husserlin ajatuksen juonteita ja muutoutumista ja vastaa niihin. Reduktio on osa kysymisen käytäntöä tai tyyliä, jota Merleau-Ponty kehittää edelleen. Heinämaa argumentoi, että Merleau-Ponty päätyy ruumiillisuuden teemaan, kun hän kohdistaa kyselynsä itse reduktion mahdollisuuteen: ole-massaoloasetusten problematisointi reduktiosta edellyttää asetuksia ja uskomuksia perustavampaa sidosta maailmaan. Ruumiillisuus paljastuu tällaiseksi esi-teettiseksi avoimuudeksi maailmalle – sidokseksi, jonka varassa reduktiosta tulee mahdollinen. Katso Heinämaa 2000, s. 82–96.
26. Merleau-Ponty 1964, s. 30, 1964/64, s. 167.
27. Merleau-Ponty 1945/62, s. xiii; 1960/64a, s. 162.
28. Katso Merleau-Ponty 1945/62, s. 304–317.
29. Merleau-Ponty 1960/64b, s. 56.
30. *Ibid.*, s. 78.
31. Merleau-Ponty 1945/62, s. 80–89.
32. Merleau-Ponty 1945/62, s. xiv; 1960/64a, s. 161, 179–180.
33. Merleau-Ponty 1945/62, s. 313.
34. Merleau-Ponty 1945/62, s. 80–83; Heinämaa 1996, s. 77–80.
35. Esim. Merleau-Ponty 1945/62, s. 203–206; 1960/64a, s. 173; 1960/64c, s. 110.
36. Merleau-Ponty 1960/64a, s. 173, 175.
37. Katso esim. Merleau-Ponty 1945/62, s. 323.
38. Merleau-Ponty 1945/62, s. 432.
39. Merleau-Ponty 1960/64b, s. 46.
40. Esim. Merleau-Ponty 1945/62, s. 190.
41. Merleau-Ponty 1964, s. 28–29, 1964/64, s. 166; 1945/64, s. 14.
42. Merleau-Ponty 1960/64b, s. 60.
43. Merleau-Ponty 1960/64b, s. 48, 56–78; 1964, s. 88–92.
44. Katso Merleau-Ponty 1960/64b, s. 47–48.
45. *Ibid.*, s. 56.
46. Merleau-Ponty 1964, s. 13, 1964/64, s. 161.
47. Merleau-Ponty 1945/62, s. 178; 1960/64b, s. 46, 83.
48. Merleau-Ponty 1960/64a, s. 160; 1960/64b, s. 40–42.
49. Merleau-Ponty 1960/64a, s. 159–161.
50. Merleau-Ponty 1960a, s. 202; 1960/64a, s. 160.
51. Esim. Merleau-Ponty 1961/64b, s. 68–72.
52. Merleau-Ponty 1961/64, s. 89–92; 1960/64c, s. 108–112.
53. Merleau-Ponty 1960/64a, s. 177; 1945/62, s. xvi, s. 384–385, 393–398.
54. Merleau-Ponty 1964, s. 91, 1964/64, s. 189.
55. Merleau-Ponty 1945/62, s. xx.
56. Merleau-Ponty 1945, s. xiii, 1945/62, s. xviii.
57. Esimerkkien ja erityistapausten merkityksestä fenomenologiassa katso esim. Merleau-Ponty 1961/1964, s. 90–92 ja Heinämaa 2000, s. 75–82.
58. Taminiaux 1991.
59. Esim. Merleau-Ponty 1953/63, s. 28–32; Madison 1981, s. 127–143.
60. Merleau-Ponty 1945/62, s. viii.
61. *Ibid.*, s. 179.
62. Merleau-Ponty 1945, s. xv, 1945/62, s. xx.
63. Merleau-Ponty 1945/66, s. 28, 35.
64. *Ibid.*, s. 27.
65. Merleau-Ponty 1960/64b, s. 51.
66. Merleau-Ponty 1945/66, s. 33–34; 1945/64, s. 19–20.
67. Merleau-Ponty 1945/62, s. 181–188; Heinämaa 1996, s. 95–100. Mikel Dufrennen fenomenologinen estetiikka pohjautuu Merleau-Pontyn ajatteluun. Dufrenne kehittää esimerkiksi ajatusta taideteosten ilmaisun eleellisyydestä. Hänen mukaansa maalaus on olennaisesti ei-esineellinen ja muis-tuttaa ilmaisutavoissaan elävää ihmistä.
68. Esim. Merleau-Ponty 1945/62, s. 193; 1960/64b, s. 68.
69. Esim. Merleau-Ponty 1960/64b, s. 62.
70. Merleau-Ponty 1964, s. 31, 1964/64, s. 167.
71. Merleau-Ponty 1945/62, s. 185.
72. Merleau-Ponty 1960/64b, s. 56.
73. Merleau-Ponty 1945/62, s. 133, 327; 1960/64c, s. 100; Heinämaa 1996, s. 158–160.
74. Heinämaa 1996, s. 158, 163.
75. Esim. Merleau-Ponty 1960/64b, s. 67.

KIRJALLISUUS

- Sara Heinämaa, *Ele, työ ja sukupuoli – Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikiyyksymykselle*. Gaudeamus Kirja, Helsinki 1996.
- Sara Heinämaa, *Ihmetyt ja rakkaus – esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Kustannusosakeyhtiö Nemo, Helsinki 2000.
- Edmund Husserl, *Fenomenologian idea: viisi luentoa*. Suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen & Hannu Sivenius. Loki-kirjat, Helsinki 1995. Alkuteos *Die Idee der Phänomenologie*, 1950.
- Edmund Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Käänt. David Carr. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1970. Alkuteos *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, 1954.
- Gary Brent Madison, *The Phenomenology of Merleau-Ponty – A Search for the Limits of Consciousness*. Ohio University Press, Athens 1981.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris 1945.
- Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*. Käänt. Colin Smith. Routledge & Kegan Paul, London & New York 1962.
- Maurice Merleau-Ponty, "Le doute de Cézanne". Teoksessa *Sens et non-sens*. Gallimard, Paris 1945.
- Maurice Merleau-Ponty, "Cézanne's Doubt". Käänt. Hubert L. Dreyfus ja Patricia Allen Dreyfus. Teoksessa *Sense and Non-Sense*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1964.
- Maurice Merleau-Ponty, "In Praise of Philosophy". Teoksessa *In Praise of Philosophy and Other Essays*. Käänt. John Wild ja James Edie. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1963. Alkuteos *Éloge de la Philosophie*. Gallimard, Paris 1953.
- Maurice Merleau-Ponty, "Le philosophe et son ombre". Teoksessa *Signes*. Gallimard, Paris 1960a.
- Maurice Merleau-Ponty, "The Philosopher and His Shadow". Teoksessa *Signes*. Käänt. Richard C. McCleary. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1960/64a:
- Maurice Merleau-Ponty, "Indirect Language and the Voices of Silence". Teoksessa *Signes*. Käänt. Richard C. McCleary. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1964a. Alkuteksti "Le langage indirect et les voix du silence", 1960.
- Maurice Merleau-Ponty, "Le philosophe et la sociologie". Teoksessa *Signes*. Gallimard, Paris 1960b.
- Maurice Merleau-Ponty, "The Philosopher and the Sociology". Teoksessa *Signes*. Käänt. Richard C. McCleary. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1960/64a:
- Maurice Merleau-Ponty, "Phenomenology and the Sciences of Man". Teoksessa *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Käänt. John Wild. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1964. Alkuteksti "Les sciences de l'homme et la phénoménologie" sarjassa Cours de Sorbonne, Paris 1961.
- Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*. Gallimard, Paris 1964.
- Maurice Merleau-Ponty, *Eye and Mind*. Teoksessa *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*. Käänt. Charleton Dallery. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1964.
- Jacques Taminiaux, "The Thinker and the Painter". Teoksessa M. C. Dillon (toim.), *Merleau-Ponty Vivant*. Käänt. Michael Gendre. State University of New York Press, Albany 1991.

niin & näin

Tulevia aiheita:

- Platon
- Afrikkalainen filosofia
- Luce Irigarayn haastattelu
- Islam ja filosofia
- Mitä filosofia on?
- Ranskalainen filosofia
- Filosofia renessanssissa
- IT-filosofia
- Hyvä ja paha
- von Wright ja humanismi
- Talouden filosofiset perusteet
- Pohjoisen hengenelämän historiaa
- Boethius, Akvinolainen, Vico, Hume, Arendt, Althusser, Derrida ym.



niin & näin, PL 730, 33101 Tampere | www.netn.fi