

Leena Kakkori

HEIDEGGER TAIDETEOKSESTA ESTETIIKAN YLITTÄMISEN JÄLKEEN

TAIDETEOKSEN ALKUPERÄ -ESSEE NIETZSCHE-LUENTOJEN VALOSSA

Martin Heidegger esittää Sein und Zeitissa kysymyksen olemisesta ja sen merkityksestä. Hänen mielestään länsimainen metafysiikka on unohtanut tämän kysymyksen ottaen kohteekseensa vain olevan. Olemisen kysyminen tulee mahdolliseksi vasta ylitettäessä länsimainen läsnäolon metafysiikka, jonka suurimpana ja viimeisenä edustajana Heidegger pitää Hegeliä. Metafysiikan ylittäminen tapahtuu ontologisen tradition destruktion prosessissa, jossa kysyminen löytää luonteensa. Metafysiikan destruktion valossa Hannu Siveniuksen suomentaman Heideggerin Taideteoksen alkuperä -esseen aihe näyttääkin aluksi yllättävältä. Taide on kuitenkin kaikessa tärkeydessäänkin vain marginaalinen alue, kun kysymyksessä on koko olemisen ja kaikkien olevien läheisyys. Taideteoksen alkuperässä Heidegger ei omien sanojensa mukaan ratkaise taiteen arvoitusta, vaan puhuu olevan totuuden tapahtumisesta taideteoksessa ja tämä tapahtuminen tuo olevan olemisessaan esiin. Heidegger ei siis kirjoita taiteenfilosofiaa tai estetiikkaa; hän jatkaa olemisen kysymisen eksplikointia.

Luettaessa *Taideteoksen alkuperää* olemisen kysymisen kautta liittyy se olennaisesti läsnäolon metafysiikan destruktion. Tämä tulee erityisesti ilmi kun esseetä luetaan yhdessä Heideggerin *Nietzsche-luentojen* kanssa. Taiteen ja runouden ollessa kuitenkin Heideggerilla keskeisessä asemassa myöhäistuotannossa, on kysyttävä tarkemmin hänen suhdettaan estetiikkaan ja estetiikan destruktion.

Vastausta kysymykseen Heideggerin suhteesta estetiikkaan etsitään siis lukemalla *Taideteoksen alkuperä* -esseetä¹ huomioimalla *Nietzsche*-luennot, joissa hän esittää estetiikan kehityksen noudattavan yhtenä osa-alueena koko metafysiikan historian kehitystä. Näin luettaessa *Taideteoksen alkuperää* selviää, ettei Heideggerin tarkoitus ollut johdattaa meitä taiteen tutkimiseen. Hänen pyrkimyksensä näyttää ennemminkin olleen kääntää filosofia runouden monimerkityksiselle kielelle, ja tässä tehtävässä ei estetiikalla ole osaa eikä arpa. Heideggerin mukaan runoudella

on ainutlaatuinen kyky esittää ja säilyttää uutuutensa, ja hän vertaakin kaikkea taidetta kieleen itseensä, runouteen. Hän yhdistää runouden tärkeyden filosofian traditioon. *Taideteoksen alkuperä* -esseessä Heidegger asettaa runouden erityisasemaan suhteessa muihin taiteisiin määriteltyään ensin taiteen "...totuuden asettautumiseksi teokseen tekeille"² ja runoudeksi. Runouden suhteen tämä tapahtuu kuitenkin tietyin varauksin. Kaikkea taidetta ei ole mahdollista palauttaa runouteen. Heidegger kirjoittaa:

"Mikäli kaikki taide on olemukseltaan runoutta (*Dichtung*), silloin rakennus-, kuva- ja säveltaide täytyisi palauttaa runotaiteeseen (*Poesie*). Tämä on silkkaa mielivaltaa. Epäilemättä, niin kauan kuin pidämme mainittuja taiteita muunnelmina sanataiteesta, jos runoutta saa luonnehtia tällä helposti väärin tulkittavalla nimityksellä. Mutta runotaide on vain yksi tapa totuuden aukaisevaa luonnostelua eli runoutta sen laajassa merkityksessä.

Tästä huolimatta sanataideteoksella, runouden ahtaamassa mielessä, on erityinen asema taiteiden kokonaisuudessa.⁷³

Runous on laajemmassa merkityksessään taiteen olemus, silloin kun teoksessa tapahtuu totuuden työolevan olemuksen paljastumisena. Heidegger näyttäisi ratkaisevan vanhan kiistan runouden ja filosofian välillä asettamalla filosofian runouden palvelukseen. Perinteinen estetiikka ja taideteoriat eivät pysty tätä tapahtumaa selvittämään. Heideggerille perinteinen estetiikka taiteen tuntijoinen ja taidemaailmineen on harrastusta teosten kanssa, jotka ovat pelkästään kohteita. Tällä estetiikalla on tuhatvuotinen perinne, joka on Heideggerin mielestä mahdollista ylittää, kun estetiikkaa tarkastellaan sen synnystä sen korkeimman kukoistuksen kautta sen loppuun saakka.

Estetiikan ylittäminen

Taideteoksen alkuperästä löytyy kaksi estetiikan ylittämisen näkökulmaa. Ensimmäinen liittyy käsitepariin muotoaine, joka Heideggerin mielestä hallitsee tapaamme ymmärtää olevaa. Toinen voidaan lukea Heideggerin ajattelusta taiteesta menneenä ja tehtävänsä menettäneenä, jolloin hän erityisesti viittaa Hegelin estetiikan luentoisiin. Molemmat estetiikan ylittämisen näkökulmat saavat selvennyksen Heideggerin Nietzsche-luennoista. Luvussa *Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte des Ästhetik* hän esittää kuusi estetiikan historiaan kuuluvaa vaihetta selventääkseen estetiikan asemaa länsimaisessa ajattelussa ja suhdetta länsimaisen taiteen historiaan. Estetiikka on olemishistoriallisesta näkökulmasta tuomittu jo alussaan, ennen estetiikka-sanana syntyä, Platonista ja Aristoteleesta lähtevän käsitteistön kautta loppuunsa, josta Hegel ilmoittaa ja jonka Nietzsche toteuttaa ja -voimme lisätä - Heidegger kirjaa.

Taideteoksen alkuperä

Ensimmäinen näkökulma estetiikan ylittämiseen on Heideggerin esittämä pohdinta olion oliomaisuudesta *Taideteoksen alkuperässä*. Tämä käsittää lähes yhden kolmasosan tekstistä. Heidegger käsittelee olion oliollisuutta, jota on hallinnut muotoaine -käsitepari. Heidegger esittää, että muotoaine -käsitepariin kuuluvasta *tekhnestä*, joka kreikkalaisen alkuperäisen merkityksensä mukaan tarkoitti ennemminkin know-howta kuin itse tekemistä, on tullut tapa, jolla kaikkia olevia, kuten myös taideteoksia, ymmärretään.

Oliollisuus käsitetään yleisesti perusrakenteeksi, johon taiteilija tuo toiminnallaan jotain, mikä tekee siitä taidetta. Heidegger ei ole tyytyväinen tähän yleiseen käsitykseen oliollisuudesta taideteoksen perustana. Taideteos on kyllä olio, mutta siten erikoinen olio, että se tuo esiin jotakin muuta kuin pelkän olion. Maalaus ei tuo esiin pelkästään värillistä kangasta, joka on pingoitettu puusta tehtyjen raamien ympärille. Päästäkseen eroon käsityksestä oliollisuudesta taideteoksen perustana Heidegger esittelee olion määrittämiseen kolme näkökulmaa, jotka hänen mukaansa hallitsevat ajatteluamme ja samalla suhtautumistamme taideteokseen: olio käsitetään tunnusmerkkien kantajaksi, aistimusten moninaisuuden ykseydeksi tai muotoilluksi aineeksi. Heidegger ei väitä, että näkökulmat olisivat sinänsä vääriä, mutta kylläkin, että ne kaikki kuuluvat teknologiseen ajatteluun, jossa kaikki oliot ovat määriteltävissä muodon ja aineen kautta. Tällöin teos käsitetään oliona, joka on pelkäs-

tään objekti ja se on haltuun otettavissa tarkastelun kohteena, mitattavana ja punnittavana. Tällainen ajattelu kysyy taiteen suhteen ainoastaan sitä, miten se on tehty ja miten se toimii vaikuttaessaan subjektiin⁴.

Kolme näkökulmaa olioon

Ensimmäisessä olion määritelmässä olio on substanssi aksidensseineen, ominaisuuksineen, jotka ovat olion tuntomerkkejä. Yleisen ajattelutavan mukaan olio on se ydin, jonka ympärillä tunnusmerkit ovat. Kreikkalaiset kutsuivat tätä ydintä *hypokeimenoniksi*, joka oli olion perusta; tuntomerkkejä he kutsuivat *ta symbebekotaksi*, jotka ilmaantuivat olioon yhdessä annetun ytimen kanssa. Näihin sanoihin liittyi Heideggerin mukaan peruskäsitys läsnäolosta sellaisessa olevan olemisen mielessä, joka länsimaisessa ajattelussa myöhemmin hävisi, kun sanat menettivät vastavuutensa alkuperäisen kokemuksen kanssa ja tämä vastavuutensa sanoihin. Samalla alkaa länsimaiseen metafysiikkaan kuuluvan estetiikan kehitys. Oliokäsitys ei Heideggerin mielestä tee eroa aineellisen ja aineettoman olion välillä. Tämän käsityksen avulla ei saada oliosta otetta sen omassa olemisessa ja Heidegger kuvaakin tätä käsitystä ylhäältä tehdyksi hyökkäykseksi oliota kohtaan.⁵

Taideteoksessa olisi näin määriteltynä ydin, jolla on ympärillään sille kuuluvia satunnaisia tuntomerkkejä. Näin päädytään kuitenkin kehään. Löytäksemme tuntomerkkit olisi tutkittava taideteoksia. Tämä tapahtuisi esimerkiksi menemällä taidemuseoon ja siellä vertailemalla taideteoksia. Ongelma on siinä, että ennen kuin museossa olevat taideteokset on voitu koota museoon, on jonkun ollut tiedettävä, mitä taide on.

Toinen käsitys oliosta on se, mitä havaitsemme aisteilla. Olio on ykseys, joka erotetaan aistien kautta saadusta aistimusten moneudesta. Määrittely johtaa Heideggerin mukaan yhtä harhaan kuin edellinenkin. Hän kuvaa esimerkkien avulla, kuinka emme kuule ääntä, vaan kuulemme esimerkiksi tuulen ulvovan tai erotamme Mersun äänen Volkswagenien äänestä. Kuullaksemme pelkän äänen meidän on suunnattava ajatuksemme pois oliosta ja yritettävä kuunnella abstraktisti. Tämä käsitys tuo olion Heideggerin mukaan liian lähelle meitä, jolloin itse olio katoaa.⁶

Taideteos oliona, joka on aistimusten ykseys, määrittää taiteen subjektiivisen mielen kyvyksi muodostaa tämä ykseys. Tämä vastaa taideteorioita, joiden taustalla on Kantin filosofia ja erityisesti hänen kolmas kritiikkinsä, *Kritik der Urteilskraft*. Taiteen arvostaminen riippuu mielen kyvystä havaita kaunista tai ylevää. Toisaalta oliokäsitys on lähellä hahmopsykologian ja assosiaatioteorian mukaista näkemystä. Puhutaan taiteen terapeuttisesta vaikutuksesta tai taideterapiasta, jolloin taideteos tai taide asetetaan aistittavaksi kohteeksi. Teos aiheuttaa mielen liikkeitä, joissa taiteen tehtävä on terapeuttinen. Taide muuttuu pelkäksi parantavaksi välineeksi tai itsetutkiskelun välineeksi, ja taiteen olemukseksi tulee välineen olemus. Monet taiteilijat kylläkin täysin hyväksyvät taiteensa terapeuttisen arvon itselleen tai muille, ja pitävät sitä tärkeänä ominaisuutena taiteessaan.

Kolmas määritelmä koskee käsitystä, jossa olio on muotoiltua ainetta. Olioon ainetta (*hyle*), joka määräytyy muodolla (*morphe*), eli olio on muodon ja sisällön synteesi. Tulkinnan mukaan tavoitamme olion sen ulkomuodosta (*eidos*) käsin. Tämä muotoaine -määritelmä sopii Heideggerin mukaan välineeseen⁷, mutta ei puhtaaseen olioon eikä taideteokseen. Määritelmässä muoto ei anna ainoastaan ääriä ja hahmoa oliolle, niinkuin



Husserl ja Heidegger kenkineen S:t Märgenissä 1922.

puhtaan olion kohdalla, vaan se on käännettyä muotoa, joka määrää aineen järjestyksen oliossa. Muodon ja aineen synteesi määrää, mihin oliota voidaan käyttää eli miten se on hyödyllinen.⁸

Hyödyllisyys välineen ominaisuutena perustuu muodonantoon, aineen valintaan sekä muodon ja aineen synteisiin. *Taideteoksen alkuperän* esimerkeissä graniittilohkare edustaa puhdasta oliota ja ruukku, kirves ja kengät välineitä. Kaikilla olioilla on muoto, ja ne ovat rakentuneet aineesta, niin välineet, puhtaat oliot kuin teoksetkin. Väline eroaa muista olioista siten, että siinä muoto ja aine on valittu ja annettu välineen tarkoituksensa mukaan. Muodonanto ja aineenvalinta ovat valmistamista. Väline jää outoon väliasemaan taideteoksen ja puhtaan olion välille. Kun väline ei ole käytössä, se on kuin puhdas olio. Toisaalta väline on taideteoksen tavoin ihmiskäden valmistama ja toisaalta itseriit-töisyydessään muistuttaa puhdasta oliota.

Van Goghin kengät

Todettuaan puutteellisiksi vallitsevat käsitykset olioista Heidegger pitää mahdollisena tapana lähestyä olion oliomaisuutta

jättämällä se oliollisuuteen, pakottamatta sitä vallalla oleviin käsityksiin. Hänen mukaansa on käännettävä kohti olevaa ja ajateltava sitä antamalla sen olla omassa olemisessaan. Oliokäsitykset vain tukkivat tien olion oliomaisuuteen, teoksen teosmaisuuuteen ja välineen välinemäisyyteen.

Heidegger ei esitä olioiden luokitusta puhtaisiin olioihin, välineisiin ja teoksiin. Hän pyrkii kuvaamaan ja rikkomaan sitä länsimaisen ajattelun tapaa ajatella olioita, jossa muotoaine -tulkinta on saanut määräävän aseman. Olion määrittely välineeksi johtuu Heideggerin mukaan osittain myös siitä, että väline on ihmisen tekemä ja näin erityisen lähellä ihmistä. Tästä syystä, ja johtuen välineen erityisestä asemasta puhtaan olion ja teoksen välillä, Heidegger tutkiessaan teoksen olemusta lähtee tutkimaan välineen välinemäisyyttä. Välttääkseen totuttuja ajattelutapoja Heidegger lähtee kuvaamaan välinettä ilman filosofista teoriaa. Hän ottaa esimerkiksi kengät. Nämä kengät eivät kuitenkaan ole todelliset kengät, vaan taideteoksessa kuvatut kengät. Kenkiä esittävän taideteoksen valintaa hän perustelee vaatimattomasti sillä, että se auttaa meitä visualisoimaan ne itsellemme.

Heideggerin mukaan kaikilla on esiyymmärrystä siitä, mitä kengät ovat ja mistä ne koostuvat. Kengät palvelevat jalkineina, joiden muoto ja aine vaihtelevat tarkoituksen mukaan. Kenkien

välineenä oleminen koostuu hyödyllisyydestä, joka paljastuu kenkien käytössä. Tämän käyttämisen kohtaamme Heideggerin mielestä van Goghin teoksessa.

Välineen käyttämisen hyödyllisyys perustuu luotettavuuteen. Hyödyllisyys ei siis paljastu kenkien käyttämisestä, koska mitä huomaamattomampi väline on käytettäessä, sitä paremmin se täyttää tehtävänsä. Taideteoksesta Heidegger löytää tämän luotettavuuden välineen olemuksena, väittämällä, että väline kuuluu maahan ja kenkien käyttäjän maailmaan.

”Jalkineen kuluneen sisäpuolen hämärästä aukosta tuijottaa työlään askeleen raskaus. Jalkineen kovettuneeseen raskauteen on tiivistynyt sitkeä ja verkkainen kulku aina samalla raa’an tuulisella pellolla ja sen mittaamattomilla vaoilla. Päällisen nahkaan imeytyy maaperän kosteutta ja mehevyyttä. Pohjien alle työntyy peltojen yksinäisyys painuvassa illassa. Jalkineessa värähtelee maan hiljainen kutsu, sen hiljaa lahjoittama kypsä vilja ja sen selittämätön itsensä kieltäminen talvisen autiolla kesantopellolla. Tämän tarvikkeen täyttää valittamaton pelko leivän varmuudesta, sanaton ilo kun on selviytytty jälleen kerran ahdingosta, liikutus syntymän edessä ja vavistus kaikkialta uhkaavan kuoleman vuoksi. Tämä tarvike kuluu *maahan* ja sitä suojelee maalaisnaisen *maailma*.”⁹

Heidegger löytää paljon kyseisestä maalauksesta ja liittää samalla yhteen ensimmäisen kerran maan ja maailman erottamattomaksi käsitepariksi. Maa ja maailma kuuluvat totuuden tapahtumiseen paljastumisen merkityksessä. Väline kuuluu esimerkin mukaan maahan ja maalaisnaisen maailmaan, joiden kautta se nousee omaan olemiseensa. Tämän olemisen kautta paljastuu välineen välineenä olemisen. Tämä ei kuitenkaan kerro Heideggerille mitään olion oliomaisuudesta. Teoksen teoksenaolemisesta se kuitenkin kertoo paljon. Heideggerin mukaan teos antaa meidän tietää sen, mitä kengät välineenä ovat. Teos ei vastaa kysymykseen, mitä väline on, mutta teoksessa tulee näkyviin, mitä välineen välineenä oleminen on. Van Goghin maalaus on avautuminen sille, mitä väline on. Avoimuudessaan teos tuo esiin olevan. Olevien avoimuutta kutsutaan kreikaksi *aletheiksi*, totuudeksi. Teoksessa tapahtuvaa olevan avautumista sille, mitä ja miten oleva on, Heidegger kutsuu totuuden tapahtumiseksi. ”Olevan totuus on asettautunut teokseen taideteoksessa”.¹⁰

Käsitepari aine-muoto määrittää välineitä tai käyttöesineitä. Välineen olemuksen Heidegger kuitenkin löytää taideteoksesta, jota kyseinen käsitepari ei määritä. Heidegger hylkää nämä käsitteet taideteoksen analysoinnissa, koska ne eivät tavoita sitä olemusta, joka runoudella ja taiteella on. Näitä käsitepareja käytettäessä taideteoksen olemus katoaa, ja siitä tulee pelkästään tarkastelun kohde, josta voidaan pyyhkiä pölyjä yhtä hyvin kuin kokea taidenautintoja. Käsiteparin tilalle Heidegger tuo maa- ja maailma-käsitteet. Teos ei kuluta maahan kuuluvaa materiaaliaan loppuun, vaan tuo esiin sinisen sinisyyden, raudan kovuuden tai elämän haurauden. Teos tuo paljastamansa aina maailmaan, maalaisnaisen, van Goghin, historiallisen ihmisen tai modernin ihmisen maailmaan.

Väline on sitä parempi, mitä huomaamattomammin aine palvelee välineen tarkoitusta. Esimerkiksi käyttäessämme kenkiä, ne ovat sitä paremmat mitä huomaamattomammin ne täyttävät tarkoituksensa, eivät hierrä, pysyvät kuivina ja ovat valmiina kun niitä tarvitsemme omalla paikallaan eiteisessä. Teoksessa asiat ovat toisin päin. Teos tuo esiin

olevan olemisessaan eli tapahtuu olevan totuuden paljastuminen olemisessaan. Tämän olevan ja olemisen välinen raja kulkee taideteoksessa maan ja maailman välissä, joista kumpikaan ei ole ilman toistaan.

Estetiikan historia ja taiteen kuolema

Toinen tapa jolla *Taideteoksen alkuperä* -essee tarjoaa estetiikan ylityksen on Heideggerin ajatus taiteen kuolemasta. Hegeliä ei mainita kuin esseen jälkisanoina, mutta kaiken kaikkiaan voidaan koko essee lukea suhteessa kysymykseen siitä, onko suuri taide vielä mahdollista, kautta. Taiteen kuoleman kysymys, joka Hegelillä koskee taidetta absoluutin esittäjänä, muuttaa muotoaan Heideggerilla. Se muuttuu kysymykseksi siitä, onko taiteen tehtävänä enää pelkästään kultivoida tunteitamme ja pitää yhteyttä menneeseen, vai vieläkö se avaa tai perustaa maailman. Heideggerille taiteen kutsumus on olla alkuperä, erityinen tapa, jossa totuus heideggerilaisessa paljastumisen merkityksessä tulee historialliseksi. Van Goghin kengät paljastavat enemmän kuin tutkittaessa kenkiä suoraan. Heideggerin mukaan Goghin maalaus paljastaa niiden totuuden ja maailman, johon ne kuuluvat. Vielä enemmän kertoo kreikkalainen temppele. Se antaa olioille ulkomuodon ja ihmiselle kuvan itsestään. Esimerkit kertovat, mitä tarkoittaa totuus taideteoksessa. Esimerkkien kautta kuvataan myös kuinka taideteos ei enää tapahdu. Tällöin elämäyksestä on tullut kaiken taiteen ja taiteen tekemisen mitta. Heidegger kirjoittaa: ”Kaikki on elämystä. Kenties elämys on kuitenkin se elementti, jossa taide kuolee.”¹¹

Tämä kuoleminen tapahtuu hitaasti kestäen vuosisatoja kuuluen ennenaikaisesti estetiikan kehityksen vaiheisiin, jotka hän kirjaa Nietzsche-luennoissaan.

Heideggerille estetiikka alkoi Platonista ja Aristoteleesta, samalla kun ”... suuri taide ja suuri filosofia, joka kukoisti sen kanssa, saavutti loppunsa”¹². Puhuessaan taiteen lopusta hän ei esitä esteettistä arvostelmaa, vaan hänen tavoitteenaan on valaista taiteen roolia suhteessa totuuteen. Heidegger perustaa ideansa Hegelin väitteeseen, jonka mukaan, ”kaikissa näissä suhteissa taide on ja pysyy meidän kannaltamme korkeimman määrityksensä osalta jonakin menneenä”.¹³ Heidegger kuitenkin antaa Hegelin väitteelle uuden merkityksen käsitellessään aihetta Nietzsche-luennoissa.

Hegelin näkemyksen mukaan taiteen korkein kutsumus on absoluutin esittäjänä ohi, ja tämän tehtävän on ottanut uskonto ja filosofia. Taide ei siis pysty enää esittämään järjellisyttä ja henkisyttä modernissa maailmassa, mihin se pystyi antiikin Kreikassa.¹⁴ Heidegger kuitenkin näkee, että myös filosofia on jotain mennyttä samassa mielessä kuin Hegelille taide. Vaikkakin Heidegger vielä *Taideteoksen alkuperässä* antaa filosofialle totuuden tapahtumisen paikan. Heidegger kutsuu meidät odottamaan ajattelun toista alkua ja taidetta. Hölderlin on Heideggerille mahdollisen toisen alun profeetta.¹⁵ Kuten filosofian historia, taiteen historia on Heideggerille tietty olemisen historian ykseys, vaikkaakaan sitä ei voida kertoa jatkuvana kertomuksena.

Nietzsche-luennoissa Heidegger lähtee tavoilleen uskollisena ensin määrittelemään estetiikkaa kysymällä: ”Mitä estetiikka tarkoittaa?”.¹⁶ Estetiikka-sana on Heideggerin mukaan muodostunut samalla tavalla kuin logiikka- ja etiikka-sanat. Sana *episteme* on aina liitettävä näihin sanoihin: Logiikka, *logike episteme*, logoksen tieto, väitteen tai arvostelun doktriini ajattelun perustavanlaatuisena muotona. Logiikka on tietoa ajattelusta, sen muodoista ja säännöistä. Etiikka, *ethike episteme*, tietoa ethoksesta, ihmisen sisäisestä luon-

teesta ja siitä, kuinka se määrittää hänen toimintaansa. Logiikka ja etiikka, molemmat viittaavat ihmisen käytökseen ja sen lainmukaisuuteen. Estetiikka on muotoutunut vastaavalla tavalla. *Aisthete episteme*, tietoa ihmisen toiminnasta suhteessa hänen aisteihinsa, aistimuksiinsa ja tunteisiin ja tietoa kuinka nämä on määritelty. Se mikä määrittelee ajattelua on logiikka, ja se mikä sopii yhteen ajattelun itsensä kanssa on totuus. Se mikä määrittelee ihmisen toimintaa ja luonnetta on etiikka ja se mikä sopii yhteen ihmisen luonteen ja toiminnan itsensä kanssa on hyvä. Se mikä määrittelee ihmisen tunnetta on estetiikka, ja se mikä sopii yhteen tunteen itsensä kanssa on kaunis. Tosi, hyvä ja kaunis ovat logiikan, etiikan ja estetiikan kohteita.¹⁷

Estetiikan viisi tärkeätä tosiasiaa

Heidegger jakaa estetiikan historian viiteen kauteen, vaikkakin estetiikka-sana ilmestyy käyttöön vasta niistä kolmannessa. Heideggerin mukaan ensimmäinen vaihe on ”suuri kreikkalainen taide”. Tällöin ei vielä ollut tiedollis-käsitteellistä tutkimusta taiteesta, joka olisi rinnastettavissa estetiikkaan. Reflektion puute ei johtunut Heideggerin mukaan siitä, että kreikkalaiset olisivat vain muhineet kokemuksessa. Päinvastoin kreikkalaisten intohimo tietoon oli niin voimakas, etteivät he tilassaan tarvinneet estetiikkaa.¹⁸

Seuraava kausi on Platonin ja Aristoteleen aika eli länsimaisen filosofian synty. Estetiikka alkoi Kreikassa samalla kun kreikkalaisten suuri taide ja suuri filosofia kukoistivat tullessaan loppuunsa.¹⁹ Platonin ja Aristoteleen aikana, jolloin filosofia muodostui kokonaisuudeksi, muotoutuivat peruskäsitteet ja rajat koko tulevalle taiteen tutkimukselle. Peruskäsitteet, kuten muoto ja aine, *morphe-hyle*, saivat määrittäjänsä. Samalla olevat ymmärrettiin olevina ja erotettiin muista olevista niiden ulkoasun mukaan. Muoto rajaa, ja rajattu on aine. Taideteoksesta tulee oleva, jonka ideana on kaunis, jota sen muoto esittää. *Hyle-morphe*-käsitteparia seuraa käsite *tekhne*, josta tulee Heideggerin mukaan kaiken taiteen tutkimuksen ohje taiteessa. Kreikkalaisilla ei ollut sanaa taide. Kaikkea taidetta ja kaikenlaista käsityötä kutsuttiin *tekhneksi*. Heidegger seuraa Aristoteleen käsitystä *tekhnestä*. *Tekhne* ei tarkoita tekemistä, vaan sen tietämistä, kuinka tehdään. Heideggerilla *tekhne* liittyy *fysikseen*. *Fysis* tarkoitti Heideggerin tulkinnan mukaan kreikkalaisilla ensisijaisesti kaikkea olevaa kokonaisuudessaan, siten että oleva tulee esiin itsestään, pakottamatta, ja samoin katoaa itsestään poismennen. Ihmisen halutessa perustaa itsensä tähän *fysikseen*, johon hänet on jo asetettu, hallitsemalla ja muokkaamalla olevaa, asettuu hän samalla sitä vastaan tiedolla olevasta. Tällaista tietoa Heidegger pitää *tekhnenä* ja tässä laajassa mielessä taidetta voitiin kutsua *tekhneksi*.

Kolmas estetiikan historian kehitysvaihe, jonka Heidegger ottaa esiin, on modernin ajan synty. Se on taiteen tiedon historiaan vaikuttava tapahtuma, joka ei kuulu välittömästi taiteen tutkimukseen, vaan liittyy koko historiaamme. Subjekti ja hänen tietämisensä itsestään olevien joukossa tulee paikaksi, jossa ihminen päättää kuinka olevat koetaan, määritellään ja hahmotetaan. Ihminen ottaa vapaasti aseman suhteessa oleviin, ja määrääväksi asiaksi tulee maku. Tämä kaikki juontaa käsityksestä, oivalluksesta: ajattelen, siis olen olemassa, *ego cogito ergo sum*. Ihminen löytää itsensä olemisestaan ja asemastaan. Ihminen on myös ensimmäinen objekti, josta hän on varma. Minä on varma lähtökohta, ja kaikki muu saa varmuutensa sen kautta. Taiteen tutkimus muuttuu ihmisen aistien ja tuntemuksien suhteen tutkimiseksi, eli syntyy estetiikka, joka on tunteen ja

aistien alueella, samalla tavalla kuin logiikka on ajattelun alueella. Tässä vaiheessa suurelle taiteelle asetetaan myös tehtävä palvella subjektin tarpeita. Taide ei ole enää itsensä vuoksi, vaan ennen kaikkea historiallisen ihmisen palveluksessa, koska kaiken mitaksi on tullut ihminen. Taide kohtaa tässä myös huippunsa, jonka jälkeen suurta taidetta kohtaa rappio.

Neljäs vaihe on taiteen loppu ja Hegelin estetiikka. Heidegger kirjoittaa:

”Historiallisella hetkellä, kun estetiikka on saavuttanut korkeimman huippunsa, laajuutensa ja muodon ankaruuden, on suuri taide lopussa. Estetiikan saavutuksen suuruus ja hienous on siinä, että se tunnustaa ja antaa ulkoasun suuren taiteen lopulle. Viimeisin ja suurin estetiikan tradition edustaja oli Hegel.”²⁰

Hegelille taide on yksi hengen korkeimmista ilmenemisen muodoista yhdessä uskonnon ja filosofian kanssa. Heidegger siteeraa Hegelin estetiikan luentoja kohdista, joissa tämä kirjoittaa taiteesta menneenä ja jonakin, joka on menettänyt asemansa suhteessa tarpeeseemme esittäen absoluuttia materiaalisena. Hegelin mukaan tästä tapahtumasta syntyy tarve estetiikkaan eli taiteen filosofiaan. Taide kutsuu meidät ajattelemaan sitä, mitä taide on olemukseltaan, eikä ainoastaan miten taidetta luodaan²¹. Kumpikaan ei nähnyt mahdottomana sitä, että yksittäiset teokset eivät olisi arvostettuja ja originaaleja. Tosiasiassa yksittäiset teokset, jotka ovat olemassa vain nautintoa varten muutamille kansan-sektoreille, puhuvat ennemminkin Hegelin puolesta Heideggerin mukaan. Tämä on todiste siitä, että taide on menettänyt absoluuttisen asemansa eli kykynsä ilmaista totuutta sen korkeimmissa muodoissa.

Viidentenä kohtana on ”kollektiivinen taideteos”²² ja Wagner. Taide on Heideggerin mukaan menettänyt asemansa yhteisenä ilmiönä, joka kuvaa omaa aikaansa ja paikkaansa. 1800-luvulla taiteen heikkenevän olemuksen aikana taide yrittää kuitenkin, tai kuten Heidegger kirjoittaa, uskaltautuu kerran vielä yrittämään ns. ”kollektiivista taideteosta”. Tämän yrityksen Heidegger assosioi Richard Wagneriin ja rajaa tutkimuksensa yhteen piirteeseen, jonka kertoo jo nimi ”kollektiivinen taideteos”. Taidelajeja ei pitäisi erottaa toisistaan, vaan ne täytyisi yhdistää yhdeksi teokseksi; itseasiassa taiteen tulisi olla uskonto. Tämän suhteen erityisessä asemassa ovat musiikki ja kirjallisuus, siksi kollektiivisin taiteen muoto on Wagnerin mukaan ooppera. Tämä yritys taiteen palauttamisesta asemaansa kuitenkin epäonnistuu, koska Wagnerin yritys jää yksittäiseksi ja ainutkertaiseksi.

Viimeisenä estetiikan vaiheena on Nietzsche, ei siis Hegel. Heidegger tiivistää Nietzschen käsityksen taiteesta luennoissaan luvussa *Die fünf Sätze über die Kunst* viiteen väitteeseen:

1. Taide on kaikkein huomiota herättävin ja tutuin muoto tahdosta valtaan.
2. Taide täytyy ymmärtää taiteilijan ehdoin.
3. Taiteilijan laajennetun käsitteen mukaan taide on perustavanlaatuisen kaikkien olevien ilmenemismuoto, siinä mielessä ja laajuudessa kuin ne ovat luotuja, tai itsestään luotuja.
4. Taide on erityinen vastaliike kaikelle nihilismille.
5. Taide on arvokkaampaa kuin totuus.²³

Näissä väitteissä kiteytyy estetiikka Heideggerin mukaan

äärimmäisessä muodossaan, jonka se voi saavuttaa länsimaisen metafysiikan tradition yhtenä osa-alueena. Taiteen kautta ihminen määrää olevien olemisen tapaa ja antaa siten taiteilijalle rajattoman vallan teoksen suhteen. Kun taiteilija ymmärretään tekijänä, hän on myös kaiken luoja ja kaiken mittapuu. Taide ei ole tekemisissä totuuden vaan arvojen kanssa, jotka saavat määreensä ja perustuvat laskevaan ajatteluun.

Tämä estetiikan historian ylittäminen on luettavissa Heideggerin *Taideteoksen alkuperässä*. Siinä teosta ei oteta laskevan ajattelun, joka tässä edustaa nietzscheläistä tahtovaltaan -ajattelua, mukaisesti annettuna läsnäolevana kohteena, oliona johon kuuluu oliollisuus muotona ja aineena. Taide runoutena on teoksen silleen-jättämistä, luopumista tahdosta valtaan. Teos on ennemminkin tapahtuma kuin tekemisen tai luomisen tuote. Taide on totuuden tapahtuminen, jossa totuus on jotain muuta kuin olemme tottuneet ajattelemaan. Ylittämiseen kuuluu myös teoksen historiallisuus ja sen kysyminen, vieläkö taiteella on tapahtumaluonne, siten että se ei ainoastaan paljasta mennyttä historiallista aikaa, vaan tätäkin päivää siten, että se olisi alku ei-teknologiselle ajattelulle. Sitä ei määräisi episteme vaan olemisen paljastuminen maan ja maailman välisessä ontologisessa erossa ja tämän tapahtumisessa.

Viitteet

1. Taideteoksen alkuperää käsittelevästä tekstistä on olemassa kolme versiota, joista viitataan Hannu Siveniuksen käännöksen *Taideteoksen alkuperä*. Käännös on *Holzwegessä* olevasta tekstistä *Der Ursprung des Kunstwerkes*, jonka ensimmäinen painos ilmestyi 1950. Jacques Taminiaux teoksessa *Poetics, Speculation and Judgment* yhdeksännessä luvussa käsitellään eri versioiden suhdetta toisiinsa. Ks. myös suomentajan alkusanat *Taideteoksen alkuperästä*.
2. Heidegger 1995, s. 38. (HW s. 24.)
3. *Ibid.*, 1995, s. 76. (HW s. 59.)
4. Ks. Bruns 1990, s. 37.
5. Heidegger 1995, s. 20-22. (HW s. 7-9.)
6. *Ibid.*, s. 22. (HW s. 10-11.)
7. Suomen kielessä sana tarvike (tavallisesti monikossa) merkitsee yleensä jonkin valmistamiseen, aikaansaamiseen, kunnossapitoon jne. tarvittavia aineita tai välineitä. Sivenius on kääntänyt sanan *Zeug* tarvikkeeksi, mutta itse käytän tekstissänikin käännöstä väline. Väline on ennen kaikkea esine, siis muotoiltua ainetta, niin kuin Heidegger määrittelee muoto-aineesta saadun olion merkityksen. Muoto on määräävä. Esimerkiksi leivontatarvikkeet ovat vesi, jauhot ja voi, kun taas leivontavälineet ovat vispilä, kuppi ja kaulin. Teos paljastaa välineen olemuksen, joka on käytännöllisyys (Sivenius kääntänyt *Dienlichkeitin* soveliaaksi) Emme yleensä sano jauhoja käytännöllisiksi (soveliaiksi) kun taas vispilästä voimme niin sanoa.
8. Heidegger 1995, s. 24-25. (HW s. 11-13.)
9. *Ibid.*, s. 31-32. (HW s. 18-19.) Tässä sitaatissa esiintyvät ensimmäisen kerran Heideggerin termit maa ja maailma yhdessä. Myöhemmissä teksteissä maa, taivas, kuolevaiset ja kuolemattomat ovat yhdessä maailmana, joka maailmoi. Maailman maailmoiminen, kielen kieliminen jne. tarkoittavat Heideggerille että jokin tapahtuu olemuksensa mukaisesti. *Taideteoksen alkuperästä* on jojo luettavissa tämä nelikko, joka kuuluu Heideggerin myöhempään terminologiaan. Ks. Gadamer 1980.
10. *Ibid.*, s. 34. (HW s. 21.)
11. *Ibid.*, s. 83. (HW s. 65.)
12. Heidegger 1961, s. 95.
13. Hegel 1986, s. 25.
14. Ks. Kotkavirta 1996.
15. Ks. Bernasconi 1986 s. xvi-xvii.
16. Heidegger 1961, s. 92.
17. *Ibid.*, s. 92-94.
18. *Ibid.*, s. 95.
19. Heideggerin estetiikan historiassa asioilla on kaksoismerkityksiä.

Estetiikka alkoi Aristoteleen ja Platonin aikana ja kuitenkin estetiikka meidän tuntemassamme modernissa muodossa alkoi vasta uudella ajalla. Kreikassa filosofia kukoistaa samalla kun alkaa heiketä.

20. Heidegger 1961, s. 100.
21. Hegel 1986, s. 26.
22. Heidegger 1961, s. 101.
23. *Ibid.*, s. 90.

Kirjallisuus

- Bruns, Gerald L., *Heidegger's estrangements : language, truth, and poetry in the later writings*, New Haven, Conn. : Yale University Press, 1989
- Bernasconi, Pietro, esipuhe kirjaan Gadamer Hans-Georg, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge University Press 1986.
- Gadamer, Hans-Georg, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge University Press 1986.
- Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.
- Heidegger, Martin, *Holzwege*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1980.
- Heidegger, Martin, *Nietzsche I*. Neske, Pfullingen 1961.
- Heidegger, Martin, *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Kustannusosakeyhtiö Taide 1995.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*; Hamburg : Felix Meiner Verlag, 1990 Kotkavirta Jussi, *Hegel, taide ja filosofia*, Syn-teesi 15, 3/1996, s.55-66.
- Taminiaux, Jacques, *Poetics, speculation, and judgment : the shadow of the work of art from Kant to phenomenology*; translated and edited by Michael Gendre; Albany, NY : State University of New York Press, cop. 1993