

Tampereen yliopisto

Filosofinen tutkimus taiteilijasta

Arthur Schopenhauerin käsitys neroudesta sekä taiteen subjektin merkitys
modernille taiteelle

Karim Galenius

Syyskuu 2009

Tampereen yliopisto
Historiatieteen ja filosofian laitos
Humanistinen tiedekunta

KARIM GALENIUS: Filosofinen tutkimus taiteilijasta. Arthur Schopenhauerin käsitys neroudesta sekä taiteen subjektin merkitys modernille taiteelle.

Filosofian pro gradu -tutkielma, 102 s.
Marraskuu 2009

Avainkäsitteet: Taiteen filosofia, estetiikka, taide, taiteilija, nerous, Arthur Schopenhauer, Wassily Kandinsky, Immanuel Kant

Työn aiheena on taiteilija. Aihetta lähestytään 1800-luvun filosofian kautta. Tutkimuksessa käsitellään Arthur Schopenhauerin käsitystä neroudesta, johon johdatuksena käsitellään Immanuel Kantin nerouden käsitystä. Pyrin tulkitsemaan Schopenhauerin taiteen filosofiaa siitä näkökulmasta, jossa se näyttää vahvimmin kulkevan kulttuurihistoriallisesti merkittävään suuntaan, koska tutkielma käsittelee taiteilijuutta erityisesti modernin taiteen kontekstissa

Taiteilija on tutkimuksen aiheena, koska taide määrittyy vahvasti subjektin kautta. Taiteen subjekti on määritetty modernin taiteen kontekstissa autenttisuuden lähtökohdaksi. Tämä merkitsee sitä, että tässä työssä pyritään selvittämään ymmärryksen ja havainnon filosofiaa puhuttaessa taiteesta ja taiteilijasta.

Taiteilija autenttisuuden mahdollistajana nostaa esiin myös teeman taiteen metafysisestä luonteesta. Schopenhauer käsitteli taidetta osana epistemologista systeemiään ja antoi taiteelle vahvan kognitiivisen merkityksen. Taiteen metafysisyys on työn aiheen eli taiteilijan lisäksi toinen keskeinen tutkielmassa käsiteltävä teema.

Schopenhauerin filosofian suhteuttamiseksi taiteen käytäntöön käsitellään myös taiteilija Wassily Kandinskyn taiteen teoreettisia tekstejä. Häntä pidetään ensimmäisenä abstraktin maalaustaiteen edustajana. Käsitelen tässä työssä hänen käsitystään taiteilijasta ja sen lisäksi vertaan Kandinskyn ajatuksia taiteesta Schopenhauerin filosofiaan.

Sisältö

1. JOHDANTO.....	1
2. SCHOPENHAUERIN FILOSOFINEN PERUSTA.....	8
2.1 SCHOPENHAUER JA KANTIN FILOSOFIA	9
2.2 <i>TAHTO</i> METAFYYSISENÄ OBJEKTINA.....	15
3. TAITEEN SUBJEKTI.....	22
3.1 NERouden RUUMILLISTUMA; NERO JA HULLU	23
3.2 KANT NEROUDESTA	33
3.3 SCHOPENHAUER NEROUDESTA	40
4. SCHOPENHAUER TAIdeTEOKSESTA JA ERI TAITEENLAJEISTA	62
4.1 KUVATAITEET SCHOPENHAUERIN FILOSOFIASSA	67
4.2 <i>TAHDON</i> ILMENEMINEN MUSIIKISSA	73
5. KANDINSKYN TAITEEN TEORIA JA SCHOPENHAUERIN FILOSOFIA.....	81
5.1 KUVATAITEEN RINNASTAMINEN MUSIIKKIIN	83
5.2 KANDINSKYN NÄKEMYS TAITEILIJASTA SCHOPENHAUERIN FILOSOFIAN NÄKÖKULMASTA.....	87
6. MODERNI, METAFYSIIKKA JA TAITEILJA.....	92

1. Johdanto

”Ei ole olemassakaan sellaista asiaa kuin taide. On olemassa vain taiteilijoita.”¹ (Gombrich, 1995, 15.)

Tämän työn aihe on taiteilija. Aion lähestyä aihetta Arthur Schopenhauerin filosofian kautta ja toisaalta Wassily Kandinskyn taiteen teorian kautta. Käsittelem tässä työssä Arthur Schopenhauerin taiteen filosofian eri teemoja ja ennen kaikkea hänen käsitystään neroudesta². Pyrin tulkitsemaan Schopenhauerin taiteen filosofiaa siitä näkökulmasta, jossa se näyttää vahvimmin kulkevan kulttuurihistoriallisesti merkittävään suuntaan, koska tutkielma käsittelee taiteilijuutta erityisesti modernin taiteen kontekstissa – en myöskään näe mitään syytä miksei Schopenhauerin filosofia vaikuttaisi nykytaiteeseenkin. Tässä tutkimuksessa on etsitty Schopenhauerin teoriasta modernille taiteilijalle kuuluvia erityispiirteitä. Tätä kautta on haettu myös laajemmin syitä taiteen teoriassa viimeisen 200 vuoden aikana tapahtuneisiin muutoksiin.

Modernin käsite on tarkoitettu määrittellä siten, että estetiikan ja taiteen filosofian moderni alkaa Immanuel Kantista ja hänen aikalaistensa ja seuraajiensa aikaansaannoksista. Varsinkin romanttinen taidekäsitys on voimakas vedenjakaja klassisen ja modernin taiteen välillä³. Toisaalta taiteessa niin sanottu moderni alkaa myöhemmin 1800-luvun aikana ja varsinaisesti vasta vuosisadan puolessavälissä voidaan puhua modernista taiteesta. Sen ajan taiteeseen keskeisesti vaikuttaneet filosofiset ideat ovat syntyneet aikaisemmin kuin voidaan puhua modernista taiteesta aktuaalisesti. Tässä voidaankin sanoa taiteen muutoksen seuranneen filosofista murrosta. (Lintinen, 1989, 5.) Modernistinen suuntaus ajoitetaan vasta 1900-luvun alkuun, jolloin modernin ajatus lävisti länsimaisen kulttuurin. Kulttuurin moderniuden vaikutus näkyy erityisesti eurooppalaisessa taiteen

¹ “There really is no such thing as Art. There are only artists.” (oma suomennos)

² Saksaksi *Genie*

³ Huomion arvoinen romanttisen taidekäsityksen kannalta on myös Sturm und Drang -liike, jolla oli vahva vaikutus erityisesti taiteilijuuden kehittymisen kannalta. Saksalainen romantiikka 1700-luvulla on vaikutuksellinen aikakausi eurooppalaisen taiteen kannalta ja se on rinnastettavissa renessanssin historialliseen merkitykseen. Vaikutteet ovat myös nähtävissä Schopenhauerin filosofiassa. Schopenhauer oli Sturm und Drang -liikkeessä mukana olleen Goethen perhetuttu ja hyvä ystävä. Goethea voidaankin hyvällä syyllä pitää tärkeimpänä Schopenhauerin filosofisen uran henkisenä tukijana ja kannustajana. (Magee, 1983,11.)

uudessa ilmeessä. Tutkielman lähtökohtana on kuitenkin ennen kaikkea selvittää yksilöllisyyden korostumista tässä 1800- ja 1900-luvuilla tapahtuneessa murroksessa, ja sen selvitystyön lähtökohta on Schopenhauerin filosofian kattava ja seikkaperäinen avaaminen. Edelleen Schopenhauerin filosofian esittelyn myötä tavoitteena on ymmärtää modernin taiteilijan filosofisia premissejä, jotka minun näkemykseni mukaan ovat nykyäänkin taiteen käsityksen kannalta vaikutusvaltaisia.

Nerouden ajatus nousee romantiikan taidekäsityksestä. Schopenhaueria voidaan pitää tämän filosofisen perinteen jatkajana ja oikeastaan viimeisenä nerouden merkitystä ehdottomasti painottavana filosofina. Perinteisesti neroudesta ja taiteesta esitetään sellainen ennakkoluulo, että nerous on käsite, joka yksin pystyy selittämään taiteen olemuksen. Klassisen taidekäsityksen mukaan taide on määritetty toiminnan kautta, ja toiminta taas on selitetty yhden käsitteen kautta, joka on imitointi. Modernin yksilöllisyyttä painottavan teorian myötä imitointiin perustuvan määritelmän tilalle tulee nerouden käsite, joka antaa uudelleen mahdollisuuden määrittää taide yhden käsitteen kautta. Tässä tutkimuksessa on tarkoitus tutkia, onko nerous käsitteenä tämän ennakkoluulon mukainen vai ei? Tämä on alustava tutkimusta ohjaava kysymys. Kuitenkin tutkimuksen lähtökohtainen oletus vastauksesta tähän kysymykseen on, että filosofiassa neroutta on usein yksinkertaistettu liiallisesti, puhumattakaan taiteilijuuteen liittyvästä mytologiasta, jossa taiteilija on kuorutettu uskomuksilla. Koska työn aihe on ymmärtää taiteilijan merkitystä kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta, niin nerous on käsitteenä ainoastaan viitteellinen. Voidaan todeta, että neroudella ei ole aitoa merkitystä enää nykyään puhuttaessa taiteilijasta, mutta nerous on kuitenkin tärkeimpiä filosofisia esityksiä, miten taiteellisen subjektin havainto ja ymmärrys muotoutuvat.

Schopenhauerin filosofia vaikutus on erityisen suuri varsinkin niin sanotun autonomisen taiteilijan syntymisessä ja taiteen teoriassa, jossa taiteilija rinnastetaan filosofiaan sekä filosofiseen metodiin. Tämän vuoksi Schopenhauer on filosofian historian kiinnostavimpia hahmoja siinä taidetta koskevassa teorioidinnassa, joka koskettaa taiteen ja filosofian välistä suhdetta. Schopenhauer haluaa luoda läheisen suhteen taiteen ja filosofian välille ja samalla hänen pyrkimyksensä on osoittaa taiteellisen nerouden ja filosofisen nerouden samanlaisuus. Taiteen ja filosofian rinnastaminen sekä autonominen taiteilija johtavat Altti Kuusamon kuvaamaan tilanteeseen, jossa taide sekoittuu kaikkeen, mitä se ei ole ja jossa toisaalta taide ei ole sitä mitä sen pitäisi olla. Filosofit näkevät ongelmallisena sen, että teoreetikon ei ole mahdollista kyseenalaistaa taidetta, koska se funktio on

taiteella itsellään. (Kuusamo, 1990, 136.) Kun taide on saavuttanut taiteen määrittämisen aseman, niin filosofiaa ei enää tarvita määrittämään taidetta. On selvää, että tämä on taiteen teorian kriisi, jota ei varmasti kovinkaan moni filosofi halua kiistää. Koko taiteen teorian merkityksen häviämisen taustalla on taiteilijan autonomisoituminen ja estetiikan subjektivoituminen. Tässä subjektiivisuuden kontekstissa taiteellinen luovuus ja taiteen syntyminen on tyystin taiteilijan autonomisuudesta johtuvaa ja toisaalta taiteilijan autonomisuus syntyy subjektiivisuudesta. Taiteellisesta luovuudesta ja inspiraatiosta tulee sen vuoksi jotakin sellaista, joka on hyvin lähellä jumaluuden luovaa kykyä. Vaikka koko rinnastus luovan taiteen subjektin ja jumalallisen luovuuden välillä onkin hieman ylitseampuva ajatus taiteen olemuksesta, niin siitä huolimatta se on taiteeseen vaikuttanut ajatus. Oman näkemykseni mukaan subjektiivisuudesta huolimatta taiteen kuuluu olla jollain tavalla filosofista. Tässä mielessä taiteen ongelma ei ole taiteilijan astuminen taiteen ”rajojen” ulkopuolelle, vaan ongelma on oikeastaan se, että teoreetikko ei ymmärrä taiteen mahdollista rajattomuutta. Rajoja asettamalla filosofia voi ottaa taiteen valtaansa ainakin hetkeksi, mutta taiteen ei tule mukautua asetettuun tilanteeseen. Rajojen asettamisen ja ylittämisen mielessä taiteella ei ole pysyvää tilaa. Jatkuva muutos onkin se toiminnan logiikka⁴, jonka taide on modernissa ja postmodernissa muodossa omaksunut imitoinnin tilalle.

Autonomiassa kyse on vapaudesta, joka liittyy edellä esitettyyn ajatukseen teorian vallasta taiteeseen ja toisaalta taiteen vapautumisesta teorian vallan alta. Tutkimuksen aiheen kannalta on olennaista ottaa kantaa kysymykseen yksilön vapaudesta, joka on traditionaalinen filosofian kiinnostuksen kohde. Yksilön vapaus on yleensä eettinen keskustelun kohde, mutta se saa myös muotoilunsa estetiikassa. Taiteen filosofiassa yksilön vapaus ja taiteen autonomisuus yhdistyvät käytännön tasolla varsin varauksetta taiteilijassa, eikä vapauden liittäminen taiteilijaan ole kaukaa haettu ajatus myöskään filosofisesti. Schopenhauerilla on varsin mielenkiintoinen käsitys vapaudesta, joka oikeastaan on mahdollista vain taiteen, filosofian ja eettisellä puolella askeettisuuden avulla. Schopenhauer tekee vapaudesta estoitta yhden taiteen kategorian, mutta filosofisesti asia ei ole yksinkertaistettavissa taiteelliseksi vapaudeksi. Tämän tutkimuksen tarkoitus on siis selvittää

⁴ Sellaisen käsityksen mukaan taide on lähinnä intertekstuaalista. Tässä tapauksessa taiteilijan on tarkoitus keskustella taiteen historian kanssa. (Lintinen, 1989, 15.) Tämä tietenkin johtaa edeltäjien ylittämiseen tai ironisointiin. Joka tapauksessa se johtaa edellisestä erottautumiseen tavoitteena. Tietysti tradition hylkiminen ja uudenlaisen maailman luominen ovat yleisesti tärkeitä ideoita modernille.

subjektin, objektin, yksilöllisyyden ja vapauden kietoutumista toisiinsa, jotka vaikuttavat erittäin voimakkaana modernissa aikakaudessa tai modernin yhteiskunnan dynamiikassa. Edellä mainitut modernin tunnusmerkit ja niiden peilautuminen taiteessa ovat vahvasti näkyvissä myös tässä tutkimuksessa käsiteltävässä Schopenhauerin filosofiassa.

Taitelijan lisäksi toinen keskeinen teema, joka taiteen kentältä asettuu tässä tutkielmassa kiinnostuksen alaisuuteen, nousee enemmänkin valitusta aiheesta. Tämä schopenhauerilaisen taiteen subjektin tutkimisesta nouseva teema on kysymys metafysiikan luonteesta suhteessa taiteeseen. Lähinnä teema tulee esille kysymyksessä: mitä on tai voisi olla metafyyssisen taiteellinen luonnehdinta? Schopenhauerin filosofinen tavoite on ratkaista Kantin filosofiasta periytyneen ongelman metafyyssisen tiedon mahdollisuudesta, ja sitä ratkaisua etsiessään hän osoittaa vahvasti kohti taidetta. Kysymys koskien metafysiikkaa on suuri, mutta esimerkiksi Simmelin mielestä Schopenhauerilla on sen metafyyssisen absoluutin selvittämisen jano. Schopenhauerille se on lopulta filosofian ainoa tarkoitus. (Simmel, 1986, 20.) Kant ei pitänyt transsendenttia käsittelevässä ajattelussaan metafyyssistä tiedollisesti mahdollisena kohteena ja sen vuoksi aihe oli Schopenhauerille tärkeä. Kantin asettama ongelma oli Schopenhauerille haaste, kun ajatellaan hänen haluaan kehittää Kantin ajatuksia eteenpäin niiltä osin, joihin Schopenhauer katsoo voivansa tuoda oman kontribuutionsa. Kuitenkin on monella tavalla selvä asia, ettei hän enää kovinkaan orjallisesti seuraa tai kunnioita Kantin filosofiaa tavoitellessaan taiteellisen nerouden mahdollisuutta metafyyssiseen tietoon, vaan pyrkii määrätietoisesti omiin ratkaisuihinsa. Schopenhauerin omalaatuiset filosofiset painotukset erityisesti estetiikan ja asketismin saroilla ovat osoitus hänen itsepäisyydestään filosofina. Toisaalta Schopenhauerin filosofian näyttää sen, että Kant on jättänyt metafyyssisen oven raolleen juuri estetiikalle ja jollain tavalla asketismillekin saavuttaa elämän ja eksistenssin fundamentti. Sitä ovea Schopenhauer haluaa raottaa lisää.

Schopenhauer ei oikeastaan ole valmis esittämään taiteen metafysiikkaa⁵. Hänen päämääränsä on vain näyttää se, miten taiteen kautta metafyyssinen tieto on mahdollista. Schopenhauerin metafysiikka on oikeastaan esitys taiteilijan metafyyssisen havaintokyvyn esittely, joka on kuitenkin

⁵ Lukuun ottamatta Schopenhauerin esitystä musiikista, jonka hän erottaa omanlaiseksi taiteen lajikseen. Schopenhauer antaa musiikille aseman metafysiikan kielenä tai metafyyssisenä kielenä. Puhun musiikin metafyyssisyydestä ja myös muista taiteen lajeista tässä tutkimuksessa myöhemmin lisää.

varsin totuutta tavoitteleva pyrkimys eritellä nerouteen kuuluvia ominaisuuksia. Schopenhaueria voidaankin pitää niin sanotun intuitiivisen tai empiirisen metafysiikan edustajana ja sen vuoksi hänen esityksensä neroudestakin on varsin pitkälti seikkaperäinen selvitys nerouteen liittyvistä ominaisuuksista. Schopenhauer painottaa nerouden selvityksessään nerouden toiminnallista ja kuvailevaa puolta. Eli nerouden ominaisuuksien näkymistä jossain tiettyssä yksilössä. Schopenhauer ei juurikaan käsittele nerouden syitä tai sitä mistä nerous ihmiseen ominaisuutena tai kykynä tulee. Nerous on vain kyky, jonka kanssa yksilö vain sattuu syntyään ja neroutta ei voida juurikaan sen laajemmin selittää. Se on yksi syy taiteilijuuden mytologisoitumiseen, ja sen vuoksi modernissa taiteessa taitelijalla on mahdollisuus löytää itse oman tarkoituksensa ja merkityksensä. Yksilöllisyys on lähes totaalisen dominoiva ulkopuolisen näkökulmasta ja taiteen olemusta ei voi ratkaista taidetta katsomalla vaan ainoastaan taidetta tekemällä. (Burgin, 35, 1986.) Tämä tuo meidät taas siihen toteamukseen, että Schopenhauerin taiteen teorian vaikutus on vahva juuri taiteen teorian ja käytännön välisen suhteen modernissa autonomisessa määrittymisessä. Joka tapauksessa taiteilijan metafysiikassa pidän keskeisimpänä ajatuksena Schopenhauerin ajatusta siitä, että puhdas taide on tietoa metafysisestä, joka esimerkiksi Adornon mukaan on nykytaiteen osalta hautautunut jo monien kerrostumien alle (Adorno, 2006, 27). Taiteen metafysisyys on Schopenhauerin merkittävin yksittäinen päämäärä, mutta ajatukseni on tämän työ luvuissa viisi ja kuusi Adornon tavoin osoittaa, kuinka metafysiikan tavoite on jäänyt lähes täysin yksilöllisyyttä painottavan taiteilijakuvan jalkoihin.

Schopenhauerin taiteen tuntemus on erikoislaatuisen korkeatasoista ja hänen tekstinsä on täynnä viittauksia kirjallisuuteen sekä kuvallisiin taiteisiin. Hänen elämäntyylinsä oli vapaa taloudellisista rajoituksista ja hänen eurooppalaisen taiteen tuntemuksensa niin arkkitehtuurin, kuvataiteen, kirjallisuuden kuin musiikinkin alalla olivat kansainväliset ja kattavat. Hän oli varmasti vierailut suurimassa osassa Euroopan arkkitehtuurillisesti merkittävässä kaupungeissa ja kaikissa aikansa korkealaatuisissa taidemuseoissa. Schopenhauerin tekstistä ilmenee hyvin kirkkaasti, kuinka hyvin hän tunsi taiteen eri osa-alueita, ja se on selittävä tekijä sille, miksi hänen filosofiansa suurimmat saavutukset voidaan laskea kuuluvan taiteen filosofian alueelle kuuluviksi. (Magee, 1983, 178.) Vaikka romantiikassa laajemminkin pyrittiin taiteen ja filosofian sukulaisuuteen ja lähentymiseen, niin Schopenhauerin filosofian yhteydessä tulee vaikutelma siitä, ettei milloinkaan taiteen eikä filosofian historiassa ole filosofia ja taide olleet niin läheisessä ja intiimissä suhteessa toisiinsa. Käytännössä tämä ilmenee erityisesti siinä Schopenhauerin teesissä, jossa hänen mukaansa sekä

taide että filosofia syntyvät samasta viisauden lähteestä, jossa nerous kylpee. Vaikka tässä työssä käsitellään vain sivuten Schopenhauerin ajatusta filosofisesta metodista, niin on kuitenkin hyvä pitää mielessä varsinkin neroutta käsittelevässä luvussa (luku 3), kuinka läheisiä taide ja filosofia ovat toisilleen Schopenhauerin filosofiassa (ja yleisestikin). Ilman tätä Schopenhauerin esittämää viisauden ja tiedon syntymisen tapaa eivät olisi kumpikaan, filosofia eikä taide, metafyyysisesti merkityksellisiä. Schopenhauer yhdistää filosofian ja taiteen kohtalot tehden niistä saman asian kaksi eri puolta. Hänellä on tavoite avata inhimillisen älyn kyvyt. Se on suhteessa valistuksen järjen merkityksen nostamisen projektiin. Toisaalta Schopenhauer pyrkii jatkamaan inhimillisten kykyjen avaamista ja toisaalta hän kritisoi valistuksen tiedon käsitettä liian suppeana.

Kaiken kaikkiaan Schopenhauer tarjoaa varsin merkittävän viitekehyksen ymmärtää modernia taidetta sekä nykytaidetta. Hänen estetiikkansa on historiallisesti merkittävää ja sillä on selvästi ollut taidetta muuttanut ja muokannut vaikutus. (Jacquette, 1996, 31.) Tämä johtuu varsin vahvasti siitä seikasta, että Schopenhauerin kuva taiteilijasta on hänen taiteen filosofiansa tärkeimpiä teemoja, joka tulkintani mukaan on yritys selittää taidetta ilmiönä ja filosofisena käsitteenä juuri subjektista käsin. Taiteen selittäminen taiteilijan kautta on taas vedonnut erityisesti taiteilijoihin. Schopenhauer onkin eräs kaikkein suosituimmista filosofiasta taiteilijoiden keskuudessa ja häntä on luettu varsinkin kirjailijoiden ja säveltäjien toimesta erittäin ahkerasti.

Jotta voisin esittää kaikkein selkeimmin Schopenhauerin suoran vaikutuksen taiteilijoihin, aion esitellä kirjailijan tai muusikon sijasta kuvataiteilijan ajatuksia. Taiteen filosofia ei pysty irrottautumaan kohteestaan eli taiteesta, ja sen vuoksi tässä tutkimuksessa pyritään valottamaan teoriaa käytännön kautta. Käytännön yhdistäminen taiteen filosofiaan on varsin yleistä filosofiassa sen eri laitojen edustajilla, kuten esimerkiksi Heidegger ja van Goghin kengät, Foucault ja Magritten piippu tai Danto ja Warholin laatikot. Itse en käsittele tässä työssä jotakin tiettyä taideteosta, vaan yksittäistä taiteilijaa Wassily Kandinsky'a, joka on erittäin vaikutusvaltainen myös taiteen teoreetikkona. Kandinsky on siis taiteilija, joka on myös esittänyt teoreettisen ohjelman omalle taiteelleen. Luvussa viisi esitän teesin, jonka mukaan Kandinskyn käsitys taiteesta on schopenhauerilainen. Pyrin löytämään myös joitakin muutoksia taiteilijakuvassa Schopenhauerin käsityksen ja Kandinskyn välillä.

Tämän tutkimus vetää yhteen Schopenhauerin taiteen filosofian eri osia ja ajatuksia rinnastamalla ne yhden 1900-luvun merkittävimmän kuvataiteilijan ajatuksiin. Samalla osoitan Schopenhauerin

vahvan vaikutuksen taiteilijoihin, joka on selvästi laajempi, kuin Schopenhauerin vaikutus filosofiin. Olennainen tutkimusta motivoiva seikka on se, että Schopenhauerin filosofia on nostanut taiteilijan varsin korkealle jalustalle. Asema, joka taiteen tekijälle on annettu, on yhtä ylhäinen kuin filosofin elitistinen paikka kaiken ajattelun yläpuolella. Taide on kulkenut ulkopuolisen ja yhteiskunnasta irtautumisen suuntaan, ja taiteilijat ovat asettaneet tavoitteekseen yhä uudelleen toiminnan ja ilmaisun vapauden. Taiteen ymmärtäminen on sen myötä tullut yhä vaikeammaksi, mutta taide on myös osoittanut yhä selvemmin sen syvällisyyden, joka on aina siihen kuulunut. Kaiken taustalla kulkee syvä virtaus, jotka ovat tutkielman aiheita välimatkan päästä tarkasteltuina. Sen vuoksi taiteilijan tutkiminen on keino päästä käsiksi myös kysymyksiin: miksi taiteen sisimmän esiin tulo vaatii erityistä taiteen vapautumista? Mikä on taiteen metafyyssinen luonne? Mikä on sellaisen vapautumisen ajallinen ulottuvuus ja vaikutus?

2. Schopenhauerin filosofinen perusta

Schopenhauerin filosofiaan kuuluu olennaisesti Kantilta periytynyt filosofisen kokonaisuuden tai systeemin tärkeys, joka merkitsee Kantille kuitenkin enemmän pyrkimystä johdonmukaisuuteen. Schopenhauerin filosofiassa pyrkimys johdonmukaisuuteen on systeemin symmetrian etsimistä, joka on jokseenkin esteettinen seikka. Schopenhauer painottaa symmetriaan ja tasapainoon liittyviä tekijöitä, jotka ovat juuri kokonaisuuden esteettisiä ilmenemismuotoja. On kovin vaikeaa yrittää kuvailla juuri mitään Schopenhauerin filosofian yksittäistä teemaa ilman, että asettaisi sitä jonkinlaiseen perspektiiviin suhteessa muuhun hänen filosofiaansa ja erityisesti suhteessa hänen filosofiaansa systeeminä. Schopenhauerin ajatus taiteilijasta ja taiteen filosofian selvittäminen ylipäätään ei onnistu ilman pientä perehdytystä hänen filosofisiin lähtökohtiinsa yleensä. Tärkeimmät sellaiset lähtökohdat löytyvät ennen kaikkea hänen suhteestaan Kantin filosofiaan sekä Schopenhauerin oman filosofian keskeisimmistä havaintoa ja tietoa koskevista pohdinnoista.

Luvussa kaksi käsittelen Schopenhauerin käsitystä transsendentaalista idealismista ja Kantin filosofiasta yleensä. Sen lisäksi käyn läpi keskeiset Schopenhauerin Kantilta omaksumat ja omaan filosofiaansa hyväksymät teesit, jotka koskevat ajatuksia ihmisen tietokyvystä ja sen rajoista. Viimeiseksi katson missä kohdissa Schopenhauer lopulta muokkaa Kantin filosofian ajatuksia eteenpäin ja katsoo olevansa Kantin työn jatkaja. Schopenhauer ei peittele velkaansa Kantille tai oman filosofiansa kantilaisuutta. Siitä seuraa Schopenhauerin filosofiaan perehtyvälle henkilölle se, että Kantin filosofian alustava tunteminen antaa perspektiiviä suhteuttaa Schopenhauerin joskus kovasti tyylieltyjä ajatuksia. Retorinen ornamentaalisuus on Schopenhauerille tärkeää ja hänelle keskeiset teemat tulevat toistetuksi jatkuvasti. Tässä mielessä Schopenhauer käyttää toistoa tyylikeinona ja argumentatiivisena lyömäaseena. Schopenhauerin filosofiset ratkaisut suhteessa Kantiin ovat joiltain osin yllätyksellisiä, joskin toisaalta niitä voidaan pitää hyvin pitkälti Kantin hengessä tehdyiksi. Tällä tarkoitan lähinnä Schopenhauerin rohkeutta yhdistää metafysiikan ydin juuri estetiikkaan ja taiteeseen, joka on ratkaisu alun alkaen kantilaiseen ongelmaan metafyyssisen tiedon mahdollisuudesta. Samanlaista estetiikan ja metafysiikan yhdistämiseen on pyrkinyt jo ennen

Schopenhaueria esimerkiksi Schelling teoksessaan *transsendentaalisen idealismin systeemi* (1800)⁶, joka hyväksyi Fichten ajatuksen puhtaasta egosta, ja lisäsi vielä filosofiaansa ajatuksen siitä, että puhtaan egon luovuus ilmenee ainoastaan taiteen kautta.

Toinen Schopenhauerin filosofian perusta piilee idealismissa. Hän ottaa rohkeasti tavoitteekseen idealismin, mutta ei pelkää transsendentaalisesta lähtökohdasta. Schopenhauer esittää filosofisen position, jossa ideat olisivat havaintojen kohteita. Schopenhauerin esittämä ideoiden immanentti havaitseminen on hänen filosofiansa toisen suuren innoittajan Platonin vaikutuksen näkymistä Schopenhauerin filosofiassa. Jollain tavalla immanentti havaittava idealismi on juuri taiteen subjektin havainnollisen kyvyn eksplikaatio.

2.1 Schopenhauer ja Kantin filosofia

Kuten totesin, Schopenhauerin filosofia on läheisessä suhteessa Immanuel Kantin transsendentaaliin idealismiin. Schopenhauer lähtee ajattelussaan liikkeelle niistä lähtökohdista, jotka hän peri tärkeimmältä filosofiselta oppi-isältään Kantilta. Schopenhauer menee paikoin jopa niin pitkälle, että hän ei katsonut olevan mitään erityistä kantilaista tai schopenhauerilaista filosofiaa, vaan käytännössä Schopenhauer uskoi toimivansa Kantin perinnön täydentäjänä pyrkien luomaan oman kantilais-schopenhauerilaisen perinteensä (Magee, 1990, 3). Schopenhauerille oleellista oli pyrkiä korjaamaan kaikki ne filosofiset erheet, joita muut Kantin seuraajat, eli lähinnä Fichte, Schelling ja Hegel olivat tehneet (Copleston, 1946, 17). Schopenhauer piti Kantin filosofian keskeisimpänä saavutuksena *olion sinänsä*⁷ erottamista havainnon sekä käsitteen yhdessä muodostamasta tietoarvostelmasta (Schopenhauer, 1969a, 417; *Anhang*⁸). Janaway väittää Schopenhauerin

⁶ *System des transcendentalen Idealismus*

⁷ Olio sinänsä (Ding-an-sich) on käsite, jonka Kant muotoili teoksessa *Kritik der Reinen Vernunft* (A1781, B 1787) objektiksi, joka tuottaa meille fenomenin, mutta mistä emme aidosti voi tietää mitään. Olio sinänsä on saanut muita käsitteitä seurakseen, jotka toistuvat filosofian historiassa havainnon objektina, joka on saavuttamaton ja problemaattinen tiedollisesta näkökulmasta. Schopenhauerilla tällaista sisarkäsitettä edustaa *tahto*.

⁸ Saksan kielistä laitosta käyttäville olen laittanut viitteisiin näkyviin vol I kohdalla pykälän ja vol II kohdalla luvun, josta viitteen pitäisi löytyä. Tässä viittauksessa Anhang merkitsee vol I lopun liitettä ”Kantin filosofian kritiikki”.

filosofian olevan enemmänkin platonista kuin Kantiin perustuvaa ja näin varmasti on niistä näkökulmista katsottuna, joista Schopenhauer vie Kantin filosofiaa eteenpäin (Janaway, 1996, 39), mutta kaikki hänen keskeiset filosofiset ongelmansa periytyvät Kantilta. Tärkein näistä ongelmista on varmasti kysymys metafysisen tiedon mahdollisuudesta. Kysymys on tietysti sellainen, että jo molemmat Schopenhaueriin vaikuttaneet filosofit Platon sekä Kant olivat painineet sen kanssa. Schopenhauer kuitenkin lähestyy asiaa luomalla Kantin ja Platonin ajatusten synteesiä. On jokseenkin makuasia, onko Russell oikeassa väittäessään Schopenhaueria lähinnä Kantin seuraajaksi (Russell, 1967, 326), vai onko oikeassa sittenkin Janaway väittäessään Schopenhaueria platoniseksi filosofiksi. Joka tapauksessa tärkeintä on ottaa huomioon Schopenhauerin velka molemmille ajattelijoille. Kun on oikealla tavalla ymmärtänyt Schopenhauerin suhteen sekä Kantiin että Platoniin, on jo erittäin lähellä Schopenhauerin filosofian tärkeimpien oivallusten ymmärtämistä.

Kuten edellisessä kappaleessa selvitin, Schopenhauerin filosofia lähti liikkeelle Kantin omassa filosofiassaan uudelleen muotoilemasta subjektin ja maailman suhteesta, jossa tärkeä ongelma on kysymys metafysisen tiedon mahdollisuudesta. Metafyysinen tieto on tutkimuksessa käsiteltävän Schopenhauerin taidekäsitteen näkökulmasta tärkeä aihe. Schopenhauer Kantin filosofian johdattamana päätyy siihen, että tietokyvyn rajoissa yksilö tai havaitseva subjekti ei ole tekemisissä itse *olion sinänsä* kanssa, joka mielteen tuottaa, vaan inhimillisen tiedon voidaan sanoa perustuvan vain ja ainoastaan subjektin tuottamaan mielteeseen tai representaatioon⁹. (Salomaa, 1942, 136.) Ihmisen tietokyvyn rajat määräytyvät representaatioita muodostavista kategorioista, jotka määrittävät inhimillisen ymmärryksen luonteen. Tämän ulkopuolelle ei ole ihmisellä tiedollisesti astumista. Nämä kategoriat vallitsevat kaikille (paitsi neroille) ihmisille ja ovat silloin tavallisen subjektin tietoisuuden ”vankila”.

Schopenhauerille kovin rakas ilmaisu *principium individuationis*¹⁰ merkitsee jonkinlaista ihmisen tietoisuuden taakkaa. Tietoisuus voi olla raskauttava sillä tavoin, että yksilö on yksikkö, jonka

⁹ Saksaksi *Vorstellung*, jonka Salomaa kääntää mielteeksi. Schopenhauerin pääteoksen englannin kielisissä laitoksissa se on käännetty kahdella tavalla: *representation* (E.F.J. Paynen kääntämässä laitoksessa käytetty termi) sekä *idea*. Itse käännän *Vorstellung* -sanana representaatioksi. Representaatio ei käytännössä tarkoita suomen kielellä käsitettä (englanniksi *representation* tarkoittaa myös käsitettä muiden merkitysten lisäksi), mutta representaatio on erittäin hyvä termi kuvaamaan jonkinlaista mielen kuvaa, joka voisi olla ajatuksellisesti lähimpänä Schopenhauerin *Vorstellungia*.

¹⁰ Yksilöllisyyden periaate merkitsee Schopenhauerille jonkinlaista inhimillisen tietoisuuden rajallisuutta.

ulkopuolelle ei tiedollista kykyä voida ulottaa sen vuoksi, että tieto on yksilöllistä ja havainnot ilmenevät vain yksilöille. Solipsismi on Schopenhauerin filosofian tietynlainen pakon sanelema paha – ”Maailma on minun representaationi”¹¹ –, mutta on kuitenkin niin, että jos solipsismia inhimillisen eksistenssin pakkona ei voida todistaa vääräksi, niin se voidaan kuitenkin sivuuttaa ja jättää huomioimatta, koska representaatiot ovat meille kaikille lähtökohtaisesti ainoa mahdollisuus tehdä tietoarvostelmia ja saavuttaa tietoa. (Hamlyn, 1980, 60.) Schopenhauer painottaa, että objektien täytyy olla jotain itsessään, eikä pelkästään jotain toisille, koska jos pysähdymme pelkästään siihen toteamukseen, että maailma koostuu pelkistä tyhjästä representaatioista, joiden takana ei ole mitään, niin ajaudumme absoluuttiseen idealismiin, joka lopulta muodostaa vain solipsistisen teorian. Sen jälkeen olisi yhdentekevää pohtia enää ovatko objektit olemassa itsessään. (Schopenhauer, 1969b, 193; XVIII.) Objektien olemassaolo on tuttu ongelma kantilaisessa filosofiassa ja Schopenhauerin filosofia perii saman ongelman, joka vielä kaiken lisäksi tuntuu Schopenhauerin kohdalla painottuvan lisää. Schopenhauerin vasta-argumentaatio tähän ongelmaan on paradoksaalinen: se vihjaa, että ihmisen kannattaa olla realisti ja uskoa objektien reaaliseen olemassaoloon, mutta samalla se, että sitä ei voi tietää, sinetöi Schopenhauerin lähtökohdiltaan pessimistisen ihmiskuvan.

Kant ja Schopenhauer eivät halua kiistää *olion sinänsä* olemassaolon mahdollisuutta, joka heidän molempien mielestä johtaisi vain lopulliseen todellisuuden kieltämiseen. Tässä Schopenhauer pitää Kantin transsendentaalia idealismia piilevänä realismina. Heidän propositionsa *olioiden sinänsä* olemisesta on määritelmällisesti negatiivinen. Niiden olemisesta tiedetään vain se, mitä ne eivät ole: eli ne eivät ole ajallisia eivätkä paikallisia, toisin sanoen ne eivät ole kategorisia. Molemmat filosofit tekevät tässä jyrkän distinktion reaalisen ja ideaalisen välillä. (Salomaa, 1942, 137.) Vain Schopenhauer palaa myöhemmin ideaalisen pariin osoittamalla sen mahdollistuminen myös tietokyvyn näkökulmasta vaikkakaan ei tavallisen tietokyvyn näkökulmasta. Kant taas ei pyrikään filosofiassaan saavuttamaan ihmisen tietokyvyn näkökulmasta ideaalista. Se ei vain hänen mielestään ole tiedollisesti mahdollista. Kant sekä Schopenhauer pyrkivät kuitenkin molemmat osoittamaan asian olevan siten, että tavanomaisen tietokyvyn rajoissa ei ole mahdollista tietää, onko havainnon objekti sinänsä olemassa vai ei. Mitään metafyyssistä tietoon perustuvaa varmuutta ei

¹¹ Schopenhauerin pääteoksen *Die Welt als Wille und Vorstellung*in alkusanat.

sisälly havaintoon, koska se koostuu ennen kaikkea oman ymmärryksemme rakenteista. *Olio sinänsä* on olemassa meille vain potentiaalisena havainnon objektina. Tämän seurauksena Kant kiisti metafyyssisen tiedon mahdollisuuden ja saman periaatteellisen lähtökohdan metafyyssisen tiedon mahdottomuudesta hyväksyy myös Schopenhauerin filosofian pessimistinen puoli. Tästä perspektiivistä tietoa metafyyssisestä ei voi olla, koska meillä on vain havaintomme, eivätkä ne ole puhtaita, vaan aina käsitteellisyytemme tahraamia. (Schopenhauer, 1969a, 427; *Anhang*.)

Esteistä huolimatta Schopenhauerin filosofian päämäärä on osoittaa metafyyssinen tieto jollain tavoin mahdolliseksi. Hän ei voi tyytyä pelkkään ilmiöiden ja mielteiden maailmaan. Maailma on olemassa myös jonakin muuna, ja erityisesti se jokin muu on tiedollisesti merkittävää. Tämän saavuttaakseen hänen täytyy ylittää se este, jonka Kant on rakentanut metafyyssisen tiedon mahdollisuuden eteen. Schopenhauer hyväksyy Kantin erottelun ilmenevän ja piilossa olevan objektin välillä. Kantin ajatusta piilossa olevan objektin transsendentaaliudesta Schopenhauer ei kuitenkaan hyväksy. Kantin mukaan *oliot sinänsä* ovat transsendentaaleja ja tiedollisesti tavoittamattomia, mutta Schopenhauerin mukaan ne eivät ole pelkästään transsendentaaleja vaan myös immanentteja, ja siksi tiedollisesti saavutettavissa. (Janaway, 1999b, 165–166.) Schopenhauerin edessä on kuitenkin Kantin haaste, johon Schopenhauer pyrkii vastaamaan erityisesti *Die Welt als Wille und Vorstellung* teoksen toisessa kirjassa ja sen alkuluvuissa; ensimmäisen volyymin pykälissä 17–23 ja toisen volyymin luvussa XVIII–XXIII. Schopenhauerin näissä luvuissa esittämä filosofinen positio on lähinnä sellainen, että meidän ei tule niinkään luottaa kokemukseen ja sen tuottamaan tietoon, vaan standardisoitunut kategorinen kokemus on rakenteellinen ja sen vuoksi petollinen. Metafyyssinen tieto tuleekin mahdolliseksi vasta kokonaisvaltaisen maailman havainnollisen ymmärtämisen myötä. Tällä Schopenhauer tuntuu tarkoittavan jonkinlaista perspektivismiä. Tavallinen tietokyky on suppea perspektiivi, kun taas pyrkimys metafyyssiseen vaatii perspektiivi(e)n avautumista.

Maailma on nähtävä arvoituksena, jota ymmärretään, ja tämä ymmärtäminen on mahdollista kahden hyvin erilaisen tiedollisen kyvyn unionissa; sisäisen ja ulkoisen kokemuksen oikeanlaisessa yhteenliittymisessä. (Schopenhauer, 1969a, 428; *Anhang*.) Schopenhauer pitää itsepintaisesti kiinni siitä, että kokonaisvaltainen ymmärtäminen on yhtäläillä tietoa tai kognitiivista toimintaa, kuin perinteinen tiedollisten kykyjen rajoissa saavutettu tieto. Tämän mahdollistamiseksi Schopenhauer pyrki kompleksisoimaan Kantin käsityksen *olioista sinänsä* asettamalla *tahdon* käsitteen joksikin sellaiseksi metafyyssiseksi yläkäsitteeksi, josta kaikki todella muodostuu ja josta kuitenkaan emme

voi aidosti inhimillisen tietokyvyn rajoissa mitään tietää. Schopenhauerin filosofinen systeemi muodostaa kuvan maailmasta representaatioina ja toisaalta *tahtona*. Kant kuvasi käsitteellä *olio sinänsä* ainoastaan ulkoista – *noumenonia*¹², jota ei voida mitenkään saavuttaa, mutta Schopenhauer piti tätä mahdottomana siinä mielessä, että on oltava jotain, joka objektin yhdistää havaitsijaansa. (Wicks, 2007.) *Tahto* eroaa käsitteenä Kantin *oliosta sinänsä* erityisesti siinä, että *tahto* vaikuttaa sekä ulkoisessa, joka on havainnon kohde (objektissa) ja sisäisessä, joka havainnon muodostaa (subjektissa). *Tahto* on universaali yksi, jolla on vaikutuksensa kaikessa niin objekteissa kuin havaitsevilla subjekteissakin. Tässä mielessä Schopenhauer ottaa etäisyyttä materialistiseen maailman selitykseen, koska hän jäljittää fysikaalisten objektien olemassaolon *tahdon* henkisyyteen¹³. (Zöller, 1999, 34.) Schopenhauerin idealismi – jos ajatellaan hänen filosofiaansa materialismin vastakohtana – lähtee kokonaisvaltaisuuden perusteista. Siksi *tahto* on käsitteenä henkinen (*Geistiges*) maailmanjärjestys, joka määrää tapahtumia, olioita ja eksistenssiä sisäisesti ja ulkoisesti. Kun *tahto* myös lopulta määrittää inhimillisen tiedon rajat, niin on se myös samanaikaisesti omanlaisensa henkinen tai transsendentaali tiedon kohde, joka antaa mahdollisuuden metafyyfiseen tietoon, joka on lähes sama asia kuin tieto *tahdosta* sellaisenaan.

Oleellinen ero Kantin ja Schopenhauerin filosofisten systeemien välillä on nähtävissä heidän taiteen filosofioissaan. Schopenhauer pyrkii käsityksessään taiteesta avaamaan mahdollisuuden metafyyfiselle ymmärtämiselle tai tietämiselle. Tämä tuo hänen taiteen filosofiansa oman filosofisen systeeminsä keskiöön ja antaa sille erittäin idealisoidun roolin. Schopenhauerille kauneus ja taide ovat elämässä niitä harvoja merkittäviä ja arvokkaita asioita, kun muu ihmisen oleminen on loputtoman deterministisesti alistettu elämään *tahdon* alaisena. Ero Kantin (2000, 96–97; 212) tietynlaiseen kauneuden intuitiiviseen ymmärtämiseen – yleinen ilman käsitettä – on Schopenhauerilla se, että hän antaa esteettiselle kontemplaatiolle omanlaisensa tiedollisen luonteen. Esteettisen kokemuksen siirtäminen tiedolliselle alueelle oli varsin radikaali ratkaisu Schopenhauerilta suhteessa Kantiin, koska Kantin keskeiset filosofiset propositiot sisällyttävät itseensä sen, että kauneusarvostelma eli esteettinen kokemus ei voi olla arvostelmana tiedollinen

¹² On hyvä huomioida, että Schopenhauerin mielestä Kant käyttää termiä *noumenon* täysin väärin varsinkin suhteessa sen alkuperäiseen kreikan kieliseen merkitykseen. (Schopenhauer, 1969a, 476–477; *Anhang*.)

¹³ Saksaksi ein Geistiges

vaan enemmänkin mieluisuuden tunne, johon ei kohdistu minkäänlaista subjektin intressiä. (ibid, 90–91; 205.) Schopenhauerin filosofiassa taiteen kohtaaminen on aidoimmillaan mahdollista vain, jos se tapahtuu haluista ja himoista vapaana. Esteettisen kokemuksen intressittömyys ja *tahdon* käsitteen muodostama synteesi on se seikka, jolle Schopenhauerin taiteen filosofian painoarvo pitkälti perustuu. Schopenhauer painottaa kauneuden ennen kaikkea kuuluvan taiteelle, kun se Kantin estetiikassa vastaavasti kuuluu luonnolle, ja taideteoksen kohtaamisessa kauneuden kokemus saa tiedollisen luonteen, joka olisi täysin mahdotonta Kantin filosofiassa. Esteettis-taiteellinen tieto, jonka Schopenhauer taiteeseen liittyy, ei ole kuitenkaan mitään tahansa tietoa, vaan tietoa, joka on luonteeltaan metafyyssistä ja ei-käsitteellistä. Kant ei näe, että sellainen tieto voisi olla ylipäätään olemassa, tai Kant ei edes ymmärtäisi, miksi sellainen olisi tietoa ollenkaan, mutta Schopenhauerin taiteen käsitettä ei voida ymmärtää ennen kuin hyväksyy sen kognitiivisen luonteen. (Schopenhauer, 1969a, 184–185; § 36.)

Kantille kauneus on paradoksaalista. Samalla, kun se on yksilöllinen ja sellaisenaan oikeastaan vain mieluisuuden tunne, niin kuitenkin se sisältää vaatimuksen universaalisuudesta ikään kuin se olisi luonteeltaan tietoarvostelma. Schopenhauer muuntaa tämän esteettiseen makuun liittyneen antinomian metafyyssiseksi kysymykseksi: millainen on luonteeltaan metafyyssinen representaatio ja miten se on mahdollinen? Hänen mukaansa kauneus ilmenee täydellisimmillään taiteessa – päinvastoin kuin Kantille, jonka mukaan inhimilliset tuotokset eivät voi kauneudessaan ylittää luonnon kauneutta, ja sen vuoksi taide esteettisenä kontemplaationa asettuu Schopenhauerin systeemissä pelkän maun sekä kauneusarvostelman edelle. Kantin maun antinomia ylittyy siinä, kun Schopenhauer antaa taiteelle omanlaisensa tiedollisen luonteen, ja silti kantilainen antinomia sisältyy myös hänen filosofiansa kauneusarvostelmaan. Vaikka myöhemmin tässä työssä selviää tarkemmin, kuinka taiteen luominen on esteettisesti ja tiedollisesti erilaista kuin taiteen kohtaaminen kokemuksena, niin on kuitenkin olennaista jo nyt huomauttaa, että näihin molempiin sisältyy jollain tavalla tiedollinen ulottuvuus, joka on perustavalla tasolla Kantin muotoileman maun antinomian kritiikkiä ja myös antinomian tuottaman ongelman kautta taiteen filosofian viemistä eteenpäin. Taiteen luominen sekä kohtaaminen ovat itsenäisiä totuutta ilmentäviä silmänräpäyksen hetkiä. Tämä silmänräpäys on kategorioiden ylittämistä, joka johtaa hetkelliseen tilanteeseen, jossa puhdas tieto on mahdollinen. Voisin muotoilla Schopenhauerin ajatuksen taiteen tiedollisesta luonteesta omin sanoin näin: kun tiede on luonteeltaan totuutta tavoittelevaa, mutta kuitenkin se ei ikinä voi tätä totuutta täydellisesti tavoittaa, niin taide on tietyllä tavalla syntynyt suoraan totuudesta –

tahdosta tai *oliosta sinänsä*. Taide on tietoa ideoista, ja ideat ovat *tahdon* objektivoitumista maailmassa.

2.2 *Tahto* metafyyssisenä objektina

Tahto ei ole yksiselitteinen käsite, eikä tässä ole mahdollista antaa täysin tyhjentävää selitystä sille, mitä Schopenhauer käsitteellä tarkoittaa, koska hän käyttää *tahtoa* käsitteenä koko filosofisen systeeminsä perustana. Kuitenkin lyhyesti asian voi ilmaista siten, että Schopenhauerin rinnastaessa *tahdon* käsitteen Kantin käsitteeseen *olio sinänsä* on hänen tavoitteenaan myös astua askel eteenpäin ja tuottaa sellainen tiedollinen ja samalla metafyyssinen objekti, jota on mahdollista käsitellä syvällisemmin, kuin mihin Kant oli päässyt *olion sinänsä* kanssa. *Tahto* metafyyssisenä käsitteenä pitää erottaa psykologisesta *tahdon* käsitteestä.¹⁴ *Tahdolla* arkielämän käsitteenä ei tarkoiteta samaa asiaa, kuin mitä Schopenhauer tarkoittaa *tahdolla* filosofisena käsitteenä, mutta arkielämän *tahto* on tietenkin johdatteleva alustus sille miten Schopenhauer psykologisoi filosofiassa varsin rationaalisesti käsitellyn metafysiikan. Schopenhauer näkee *tahdossa* niitä seikkoja, joita järjelle on pyritty alistamaa. Schopenhauerille arkielämä *tahto* on aktualisoituvien inhimillisten mielen tila, jolle ei teleologisuutta tarvitse, eikä myöskään voi esittää. Käytännön elämän *tahto* viittaa toimintaan, ja Schopenhauerin metafysiikan perustava ajatus onkin: se, mikä on todellista, on jotakin, joka on todellista. (Simmel, 1986, 22.)

Tahto on maailman *tahtoa*, joka vaikuttaa kaikkeen. Se on myös yksilön *tahtoa*, joka jäsentyy maailman *tahdosta*. *Tahto* tuottaa representaatioita – eli on tietynlainen objekti – ja samanaikaisesti *tahto* hallitsee tietoisuutta, joka muodostaa representaatioita – eli se vaikuttaa subjektissa sisäisesti. *Tahto* on subjektille pluralistinen ja se ilmenee eri tavoin ja asteittain, mutta Schopenhauerin filosofinen konstruktio perustuu kuitenkin sille, että *tahto* mielletävä lähtökohtaisesti ykseydeksi; kaiken taustalla vaikuttavaksi sekä aktiiviseksi voimaksi että passiiviseksi objektiksi. (Schopenhauer, 1969a, 128; § 25.) *Tahdon* vaikutus subjektissa sisäisesti implikoi sen, että *tahto*

¹⁴ Tässä lauseessa käytän *tahdosta* kursivoitua versiota, joka tarkoittaa kattavaa metafyyssistä käsitettä Schopenhauerin filosofiassa, sekä kursivoimatonta versiota *tahdosta*, joka tarkoittaa arkielämän *tahtoa*. Tässä tutkielmassa *tahto* on kursivoitu aina, koska puhun jatkuvasti Schopenhauerin tavoin *tahdosta* metafyyssisenä kaikkea liikuttavana käsitteenä.

ilmenee meille oman ruumiin toiminnoissa. Oma ruumis on ainoa *olio sinänsä*, jonka ihminen saavuttaa jonkinlaisella metafyyssisen tietämisen tasolla. Ruumis on objekti, jota voi tarkkailla sisältä, ja jonka havaintoon sisältyy samanaikaisesti abstraktin tietokyvyn lisäksi välitön intuitio *tahdosta*. (Schopenhauer, 1969a, 99–100; § 18; Schopenhauer, 1969b, 195; XVIII.) Tämä on kuitenkin vasta tiedollinen esiaste. Jos esteettinen tieto on silmänräpäyksellinen hetki, niin tietoisuus omasta ruumiista on vain häivähdyksellistä aistimista metafyyssisestä. Bryan Magee huomauttaa, että on yllättävää, kuinka Kant, jolla oli paljon sanottavaa sisäisestä aistista, jätti huomioimatta filosofiassaan näinkin perustavanlaatuisen tosiseikan, kuin tietoisuuden omasta ruumiista. (Magee, 1983, 119.)

Itse objektina sekä itsetietoisuus ovat Schopenhauerin filosofian tärkeitä teemoja. Ihminen pystyy itseensä kääntymisen myötä tietämään maailmasta jotain sellaista, mikä ei ulkoisessa ilmene. Samalla ruumiillisuuden ja tietyllä tavalla toiminnan merkitys nousevat esiin Schopenhauerin koko filosofiassa ja erityisesti taiteen kontekstissa. Tässä on nähtävissä *tahdon* vaikutus itseen tietävänä ja tuntevana kokonaisuutena. Maailma tai luonnon valtakunta on kuin jättimäinen kuva ihmislousteesta. Niiden välillä ilmenee universaalien ykseyden muodostamaa symmetriaa. Luonnossa hallitsee *tahto*, aivan kuten se hallitsee ihmistä yksilönäkin. Vaikka metafyyssinen yksi ilmenee meille ja sillä on ominaisuus tulla esiin partikulaarisesta ilmiömaailmasta, niin tämä ei tarkoita sitä, että *tahto* ilmenisi ainakaan tiedollisesti ja kokonaisvaltaisesti kaikille ihmisille. Päinvastoin, se ilmenee vain harvoille yksilöille tai niiden harvojen yksilöiden tuottamissa *tahdon* presentaatioissa. Tämä ilmeneminen on asteittaista ja muodostaa tietynlaisen hierarkisen rakennelman. *Tahdon* ilmeneminen ei ole selvää ja kirkasta juuri missään tapauksessa tai paremminkin millekään yksilölle. Näitä *tahdon* ilmenemisen tasoja Schopenhauer kutsuu platonisiksi ideoiksi¹⁵ (Schopenhauer, 1969a, 169; § 30).

Jos *tahto* on käsitteenä jokseenkin moniulotteinen ja sen vuoksi kompleksinen Schopenhauerin filosofiassa, niin platonisen idean käsite on, jos mahdollista, vieläkin vaikeammin selvitettävissä.

¹⁵ Kantin käsite *olio sinänsä*, Platonin *ideat* ja *tahto* ovat kaikki samaa asiaa eli *noumenonia* kuvaavia käsitteitä. Schopenhauer pyrkii pistämään nämä käsitteet jonkinlaiseen järjestykseen, jossa jokainen käsite kuvailee metafyyssistä omalla tavallaan. Kantin *oliot sinänsä* ovat Schopenhauerin systeemissä jonkinlainen passiivinen kohde, joka ei ilmene havaitsevalle subjektille. *Tahto* on taas aktiivinen kaikkea ja ykseyttä merkitsevä käsite, joka ilmenee – tai kuten Schopenhauer ilmaisee objektivoituu – platonisina ideoina asteittain.

Platonisten ideoiden tarkoituksenmukaisuudelle osana idealistista filosofista struktuuria voidaan esittää monia hyvinkin perusteltuja syitä. Platonisten ideoiden puolesta ei kuitenkaan voida kovinkaan vahvasti argumentoida, jos platonisten ideoita käsitellään filosofisina käsitteinä pelkästään Schopenhauerin filosofisen systeemin ulkopuolella. Näin on myös siksi, että Schopenhauerin filosofiassa on erityisesti kaksi tärkeää maailmaa määrittävää entiteettiä: *tahto* ja representaatio. Näiden kahden ulkopuolella ei ole mitään sellaista, jolla olisi filosofisesti kovinkaan suurta merkitystä Schopenhauerin filosofiassa. Tämän takia platonisia ideoita voidaankin kuvailla erityisesti tärkeiksi siitä näkökulmasta, miten Schopenhauer perustelee esteettisen kontemplaation erityistä kognitiivista luonnetta sekä taiteilijuuden ominaisuuksia.

Vaikka edellä esitetystä ilmenee jo epäsuorasti, ettei Schopenhauer pyrkinyt missään vaiheessa tarkoittamaan termillä samaa kuin Platon oli termillä tarkoittanut (Schopenhauer, 1969a, 174; § 31), niin kuitenkin platoniset ideat ovat valittu kuvaamaan *tahton* objektivoitumista myös historiallisesta syystä. Schopenhauer tunsi Platonin filosofian ja samaistui Platoniin filosofina monella tavalla. Hän tunsi henkistä yhteyttä filosofina erityisesti Platonia ja Kantia kohtaan. Platonisten ideoiden introduointia voidaan pitää symbolisena arvostuksen osoituksena Platonia kohtaan juuri sen vuoksi, että Schopenhauer käyttää järjestelmällisesti Platonin nimeä idea sanan edessä. Hän haluaa luoda yhteyden kahden historiallisesti tärkeimmän (Schopenhauerin mielestä) metafysisen muotoilun, eli Platonin ideoiden ja *olion sinänsä* välille. Platonin voidaan sanoa olleen autenttisen filosofian puolustaja, kuten Schopenhauerkin tunsi omana aikanaan olevansa. Platonille filosofia oli taistelua sofistaja ja vääristelijöitä vastaan. Hän pyrki nostamaan totuuden ja filosofian puhtauden uuteen arvoonsa. Schopenhauer tunsi samoin Kantin seuraajia kohtaan, joiden tämä näki tuhrineen Kantin filosofisen perinnön leikittelyllä ja liiallisella romantisoinnilla ja toisaalta epäfilosofisella materialismilla. Schopenhauer olisi voinut käyttää pelkkää idea -sanaa, mutta päätyessään käyttämään termiä platoniset ideat hän omalla tavalla samaistuu esikuvansa filosofiaan. Tämä antaa käsitteelle omanlaistaan sekä symbolista että psykologista painoarvoa.¹⁶

Magee on sitä mieltä, että platoniset ideat ovat Schopenhauerin muuten hyvin koherenssin filosofisen systeemin kummallisuus. Mageen mielestä Schopenhauer introdusoi platoniset ideat

¹⁶ Katso Schopenhauer, 1969b, 163; XVII.

osaksi kokonaisuutta *ad hoc*. (Magee, 1983, 239.) Schopenhauer ei missään kovinkaan tarkasti selitä, mitä nämä ideat oikeastaan ovat. Hän onkin enemmän kiinnostunut platonisten ideoiden luonteesta erityislaatuisina representaatioina kuin itse platonisten ideoiden ontologisesta statuksesta. Lähinnä on vain niin, että *tahto* objektivoituu jotenkin, ja se objektivoituu platonisten ideoiden muodossa, jonka jälkeen meidän ei tarvitse sen enempää kysellä ovatko platoniset ideat oikeasti olemassa tässä maailmassa tai jossain transsendentaalissa maailmassa. Platoniset ideat ovat osa molempaa maailmaa konstruoivaa osaa eli representaatiota ja *tahtoa*, ja platoniset ideat ovat ratkaisu sille miten metafyyminen yksi muuttuu partikulaariseksi ja tulee saavutettavaksi ihmismielelle. Tämä mahdollistuu loputtomien objektivoitumisen tasojen kautta. Jokainen partikulaari ilmentää oman tasonsa mukaisesti ykseyden objektivoitumista. Näin platoniset ideat rakentavat siltaa jakamattoman *tahdon* sekä yksilöiden maailman pluralismin välille. (Hamlyn, 1980, 104–105.)

Platonisten ideoiden introdusointi johtaa siihen toteamukseen, että vain ja ainoastaan havainto on Schopenhauerille tiedon perusta, joka on oikeastaan ristiriitainen näkemys Platoniin verrattuna. Schopenhauerin havaintoa alleviivaava suhtautuminen johtuu siitä, että abstrakti tieto on pelkästään käsitteiden muodostamaa ja käsitteistä muodostuvaa. Sellaisen käsitteellisen tiedon ei voida nähdä olevan ikinä produktiivista. Abstrakti tieto on käsitteiden kehä, jonka ainoa kompetenssi on vain selittää sitä, mikä jo on käsitteellistä siis tiedollista. (Schopenhauer, 1969b, 71–72; VII.) Tämä on Schopenhauerin merkittävä propositio käsitteellisestä tiedosta. Se on oikeastaan luonteeltaan metafilosofinen. Schopenhauer painottaa, että suuri enemmistö filosofiasta (lähinnä kaikki muu kuin Kantin ja Platonin filosofia) on ollut ongelmallista juuri sen takia, ettei se ole riittävästi pystynyt käsittelemään havainnon filosofista merkitystä, ja sen vuoksi filosofia on jäänyt pelkästään abstraktin tiedon tasolle. Schopenhauer uskoo havaintoon filosofisena metodina, koska maailmaa ei voi tavoittaa ilman, että syvenyy siihen. Hänen näkemyksensä on, että koska maailma on äärettömän moninainen, ei sitä äärettömyyttä voi saavuttaa yleistyksillä ja käsitteellistämällä. Ainoa mahdollisuus on luottaa uudelleen ja uudelleen havaintoon, joka saavuttaa ainutlaatuisuuden jokaisessa olossa ja ainutkertaisuuden jokaisessa tilanteessa. Tämä on se, mistä uusi tieto syntyy; jokaisen havainnon ainutlaatuisuudesta, jolloin jokainen käsite tai abstraktio on johdettu havainnosta tai partikulaarista. (Schopenhauer, 1969b, 71–74; VII.) Käsitteen ja idean välille Schopenhauer tekee distinktion, joka tulee ymmärrettäväksi vasta hänen taidetta koskevassa pohdinnassaan, mutta

jota hän kuvailee lähinnä siten, että henkilö, joka on täytetty käsitteillä, on kuin ”kuollut (käsitteiden) säiliö”¹⁷. Käsitteellinen rakennelma säilyttää itsensä sellaisenaan, eikä se muutu ottamalla eikä antamalla. Kun taas ideoihin vihkiytynyt henkilö on kehittyvä ja elävä organismi, jonka representaatiot ovat generoiva ja uutta luova voima. (Schopenhauer, 1969a, 235; § 49.) Abstraktin tiedon sekä tiedon suoraan havainnoista (intuitiivinen ymmärtäminen) välinen suhde liittyy platonisiin ideoihin läheisesti siten, että intuitiivinen kyky tietää tai ymmärtää on ominaisuus, joka on tiettyjen henkilöiden lahjakkuuden myötä jalostunut ylittämään abstraktin tiedon epäolennaisuudet, jotka toimivat ikään kuin hämäävänä verhona totuuksien edessä. Käsitteellinen tieto on konventionaalista, jonka vuoksi se on myös taantumuksellista. Tämä tulee hyvin esiin Schopenhauerin kriittisyydessä, suoranaيسessa vuodatuksessa, monia ajattelijointa kohtaan. Hän suuntaa kritiikkinsä pääsääntöisesti sellaista filosofiaa kohtaan, joka ei asenteeltaan suuntaudu kohti ideoita, vaan jättäytyy käsitteelliseen kehään.

Schopenhauer vihkiytyy kuitenkin empiiristen olioiden ja ideoiden väliseen ontologiseen erotteluun. On selvä, että sellainen erottelu on tehtävä, jotta olisi jonkinlainen kantilaisen filosofian ulkopuolinen asia, joka voisi oikeuttaa mahdollisuuden metafyyssiseen tietoon. Janaway osoittaa kuitenkin, että on ongelmallista tunnustaa platoniset ideat empiirisesti ontologisiksi. Ongelmaa ei voi oikein ratkaista ja siitä johtuu Mageen väite platonisten ideoiden *ad hoc* -luonteesta. Platonista ja Kantilaista systeemiä ei voi yhdistää joutumatta jonkinlaiseen tömäykseen. (Janaway, 1996, 49.) Jossain määrin Schopenhauer tunnustaa tämän saman asian. Hänen ainoa argumenttinsa on puhdas väite (moneen kertaan toistettuna) siitä, että platoniset ideat ilmenevät: siis ovat empiirisiä. Vaikka itse argumentti platonisten ideoiden välttämättömyydestä maailman ymmärtämiseksi jää tekemättä, niin platoniset ideat aukaisevat häneen teoriaansa toisaalla. Erityisesti platoniset ideat selvittävät Schopenhauerin käsitystä taiteellisesta ja filosofisesta metodista. Oma väitteeni onkin, että platonisilla ideoilla on symbolinen arvo, jonka merkitys on mahdollisuudessa havainnossa saavuttaa metafyyssinen. Olen jo edellä esittänyt, että platoninen idea jo terminäkin on symbolinen siten, että Schopenhauer haluaa osoittaa kunnioituksensa Platonille.

Platoniset ideat ovat olennaisia myös siksi, että ne antavat vastauksen yleisyyden ja yksilöllisyyden välille muodostuvaan kompleksiseen ongelmien vyyhtiin. Ideat ovat yleisiä niin kuin käsitteetkin ja

¹⁷ “toten Behältnis” (oma suomennos, suluissa oma lisäys)

ne ilmaisevat sen, mikä on yleistä yhdessä havainnossa ilmaisten paradoksaalisesti objektivaation tasojen kautta ykseyden pluralismia. Käsitteiden yleisyys johtaa väistämättä harha-askelmiin; puhtaan havainnon ja todellisuuden hukkumiseen. Platoniset ideat ovat olemassa, jotta ne tarjoaisivat universaaliuden havainnossa suoraan. (Hamlyn, 1980, 107.) Lopulta tämä havainnon painottaminen yhdistyy taiteeseen siten, että havainto on taiteellinen metodi, ja puhdas havainto on taiteilijoiden kyky. Tässä mielessä Schopenhauer tarkoitti platoniset ideat erityisesti kohteiksi, joita taiteilijat pyrkivät ilmaisemaan ja tavoittelemaan. Tämä on täysin teoreettinen esitys taiteen tekemisestä ja taiteellisesta maailman havaitsemisesta.

Koska platoniset ideat ovat omanlaisiaan representaatioita, niin siksi ne ovat jotakin, joka on mahdollista tietää toisin kuin *olio sinänsä*, josta ei voida tietää mitään. (Chansky, 1988, 72–73.) Schopenhauerille maailma representaationa on puhtaimmillaan ja kokonaisimmillaan juuri platonisten ideoiden representaatioissa (Schopenhauer, 1969a, 179; § 34).

”...taiteen maailmaa kuvaavien ideoiden presentaatioissa tahto objektivoituu kaikkein kokonaisimpana ja osuvimpina. Toisaalta esteettinen havainto maailmasta saavuttaa maailman ideana, ja siksi se tarjoaa meille metafyyssisyuden sisimmän. Näiden seikkojen vuoksi on niin, että ainoastaan taide maailman itsensä lisäksi pystyy luomaan tien metafyyssiseen. (Chansky, 1988, 76) ¹⁸

Neljäsosa Schopenhauerin filosofiasta¹⁹ käsittelee taidetta tietona metafyyssisestä. Platoniset ideat ovat taiteen kohteita ja niiden kautta *tahto* ilmenee yleisenä yksittäisissä ilmiöissä. Schopenhauer etenee taiteen filosofiassaan kuitenkin nopeasti taiteilijuuden tarkasteluun. Millainen on henkilö, joka pystyy tietoon metafyyssisestä? Tähän kysymykseen vastaaminen tarvitsee taustakseen platonisten ideoiden tarkoituksen selvittämistä *tahdon* ja representaation välisenä yhteyden rakentajana. Mageen osoittama kritiikki platonisia ideoita kohtaan on perusteltua. Platoniset ideat ovat introdusoitu *ad hoc*, mutta samaan hengenvetoon on todettava, että ne auttavat selvittämään käsitteiden yleisyyttä, käsitteiden ja ideoiden välillä vallitsevia eroja, ideoiden yksilöllisyyttä sekä

¹⁸ “...it is art, in its presentation of the Ideas of the world as the most complete and adequate objectifications of the will, and aesthetic perception of the world which perceives the world as Idea and which thus provides us with the very matter of metaphysics, that is, with the world itself, it is art which constitutes the path of metaphysics.” (oma suomennos)

¹⁹ Ainakin neljäsosa teoksesta *Die Welt als Wille und Vorstellung*, joka koostuu neljästä kirjasta. Sen kolmas kirja on kokonaisuudessaan kyseisen aiheen käsittelyä.

paradoksaalisesti yleisyyttä yksilöllisissä representaatioissa. Maailman partikulaarisuus on loputon ja sen tunteminen aidosti vaatii mieltä, jonka käsityskyky pystyy tähän loputtomuuteen tarttumaan. Loputtomuus välittyy vain ideoissa ja sen vuoksi käsitteellisyys tulee sivuuttaa. Schopenhauerin metafysiikka kulminoituu lopulta yksittäiseen ihmistyyppiin, joka pystyy ideoiden loputtomuuden käsittämään, ja edustaa häviävän pientä osaa ihmisistä. Tämä ihmisryhmä muodostuu aidoista taiteilijoista, joiden ylivertaisuus (yli-ihmisyys) on monella tavalla kiistatonta.

3. Taiteen subjekti

Tässä luvussa esittelen taiteen subjektin eli taiteilijan filosofisesta perspektiivistä. Kyseessä on kahdella eri tasolla (teoria ja käytäntö) liikkuva filosofinen diskurssi. Tarkoituksena ja päämääränä on selittää taide kulttuurisena ja inhimillisenä ilmiönä sen tekijästä käsin. Taiteesta käytävä historiallisen näkökulman omaava nykykeskustelu esimerkiksi taidehistoriallisen tieteen alalla nojaa enemmän tai vähemmän konstruktion taiteen subjektista, koska taiteeseen identifioidutaan tekijänsä kautta. Toinen olennainen subjektiivisuutta koskeva keskustelun ydin on esteettinen ja kohdistuu makuun sekä kauneuden tai ylevyyden kokemukseen. Keskustelu esteettisestä on varsin perusteellisesti kulminoitunut subjektiin, mutta voidaan sanoa, että estetiikka subjektivisoitui ennen kuin taide käsitettiin tekijästään käsin. Siinä mielessä historiallinen kiinnostus voidaan kohdistaa 1700-luvun filosofian saavutuksiin ja erityisesti Kantiin. Esittelin edellä alustavasti Schopenhauerin suhdetta Kantin filosofiaan, mutta tämän luvun tarkoitus on osoittaa näiden kahden filosofin omat positiot ja eroavaisuudet juuri taiteen subjektia koskevassa analyysissä. Schopenhauer antaa taiteelle filosofisesti laajemman arvon asettaessaan taiteelle tiedollisen vaatimuksen, joka on oikeastaan hänen osoittamaa kritiikkiä Kantin havaintoa koskevaa käsitystä kohtaan. Schopenhauerin mielestä havainto on syvällisempi maailman ymmärtämisen lähtökohta kuin Kant oli halunnut myöntää. Tästä johtuen Schopenhauer esittää taiteen subjektin niin sanotun intuitiivisen idealismin konstruktiona, joka tekee hänen taiteen filosofiastaan idealistista filosofiaa, johon on yhdistetty myös Kantin teesi subjektin tiedollisista rajoista ja inhimillisestä rajallisuudesta. Luku käsittelee yksilöllisyyttä, mutta sen aiheeksi ei nouse yksilöllisyyden mahdollisuudet vaan yksilöllisyyden rajallisuus, koska Schopenhauerin filosofian ensisijainen tavoite on osoittaa kritiikkiä traditionaalista subjekti–objekti -dikotomiaa kohtaan.

Taiteilijasta tulee 1700- ja 1800-luvun vaihteessa lähes kaiken taidetta koskevan filosofisen reflektion lähtökohta. Modernin murroksessa taiteilijan yksilöllisyys ymmärretään oikeastaan kaiken luomisen ja luovuuden lähtökohtana. Vapauden lisääntyvä merkitys ihmiskuvassa heijastuu voimakkaasti käsitykseen taiteesta. Samalla luomisesta ja luomisen työstä tulee paradigmaattinen itsensä määrittämisen muoto. Tästä filosofisesta aukeamisesta johtuen taiteilija on nähty laajemmassa kontekstissa kulttuurisena näkijänä, tietynlaisena heroisena elämää valaisevana hahmona. Tämä on johtunut taiteilijalle esitetystä luovuuden vaatimuksesta, mutta sama seikka on

myös johtanut siihen, että taidetta ei enää määritellä kuvailuksi tai jäljittelyksi vaan uuden luomiseksi. (Taylor, 1998, 90.) Yksilöllisyys on uuden ajan länsimaisen filosofian kiinnostuksen kohde, jonka pohjalta usein pyritään perustelemaan jonkin uuden syntyminen. Tämä uusi voi olla tietoa, teorioita, taideteoksia tai jotain muuta vastaava, mutta se perustuu lähes yksinomaan uutta luovalle – innovoivalle – subjektille. Alkuperäisen tai autenttisen löytäminen filosofisesti on olennainen tavoite myös Schopenhauerille. Kantille alkuperäinen oli lähes mahdoton filosofinen ongelma, koska yksinkertaistetusti alkua tai kaiken syytä ei voida osoittaa, jonka takia Schopenhauer asettaa Kantin filosofian kriittisen pohdinnan kohteeksi. Kantin kritiikillä ja siitä nousevalla filosofisella kasvulla hän mahdollistaa sellaisen olemassaolon, joka on kaiken syy. Kaiken alkuperäinen syy ratkaisee myös autenttisuuden ongelman, koska kaikki uusi syntyy edelleen samasta lähtökohdasta kuin aikaisemmatkin asiat. Schopenhauerin platonistisuus esittää tässä tietenkin merkittävää osaa, koska Schopenhauerin idealismi on lopulta myös autenttisuuden filosofiaa. Schopenhauerin esittämä ajatus taiteilijasta uutta luovana subjektina on merkittävä teesi taiteilijasta. Samalla oma teesini on, että Schopenhauerin taiteen subjektin merkittävin seikka on juuri sen autenttisuus ja luomisvoimaisuus.

3.1 Nerouden ruumiillistuma; nero ja hullu

Tässä luvussa käsittelem nerouden ruumiillistumista Schopenhauerin filosofiassa. Ruumiillisuus ja samalla materiaalisuus on hänelle ajattelun lähtökohta, vaikka tosin ruumiillisuuteen kohdistuvat juuri hänen filosofiansa pessimistiset aspektit. Vaikka hänen suhtautumisensa materialismiin on monella tasolla negatiivinen, niin kuitenkin sillä on merkityksensä ymmärryksessä. Schopenhauer pitää ruumista merkittävässä asemassa ymmärryksen kannalta. Ruumiillisuuden vuoksi nerossa on kyse eri asiasta kuin neroudessa. Se on erityisesti huomioitavissa siinä, miten neron nimitykseen voidaan identifioitua. Nerouden käsitteen filosofinen lähtökohta on siinä, miten voidaan erottaa inhimillisten kykyjen kehittäminen vain synnynnäisestä täydellisyydestä. Nero merkitsee yksilöön asettunutta neroutta. Sen vuoksi näiden kahden välillä on jonkinlainen ero, joka tulee ymmärrettäväksi ennen kaikkea siinä, että nerous on lähinnä subjektiton käsite. Nero on taas nerouden subjektiivinen ruumiillistuma. Historiallisesti yksilöllisen neron merkitys on paljon vahvemmin näkyvissä kuin nerouden. Siinä mielessä nero on subjektiivisuudessaan jonkinlainen filosofisen nerouden popularisointi.

Nero on kuitenkin myös huomioon otettava filosofinen käsite ja Schopenhauer pyrki varsin tarkasti käsittelemään neroa eli henkilö, joka nerouden kyvyn omaa. Hänen tarkoituksensa on kuvailla neron psykologisia ja sosiaalisia ominaisuuksia. Sellainen sosiologiseksi ajateltava pohdinta on omalaatuinen tapa käsitellä taiteilijuutta ainakin 1800-luvulla, mutta sillä on oma merkityksensä. (Krukowski, 1996, 62.) Filosofisessa tarkastelussa on oleellista ottaa kuitenkin huomioon, että lähinnä vain neroutta käsittelevät kohdat ovat filosofisesti relevantteja. Schopenhauerin neroja käsittelevät kohdat ovatkin lähinnä neroja koskevaa antropologiaa. Joissain asioissa Schopenhauer on epäfilosofisella tasolla, kuten neron ulkomuodon tai pukeutumisen kuvailussa. Näitä kohtia ei voitane pitää ainakaan filosofisesti tärkeinä, eikä niihin voi kovinkaan vakavasti enää suhtautua. Krukowskin esittämä psykologinen painoarvo on kuitenkin merkittävä ja huomion arvoinen asia, joka ilmenee Schopenhauerin ajattelussa juuri mielenvikaisen ja neron välisessä vertailussa. Schopenhauerin neroa käsittelevät kohdat ovat jonkinlaista yksilöihin kulminoituvaa nerouden käytännön tason ilmenemisen filosofiaa. Tämänlaisen filosofisen kirjoituksen olemassaolo on varsinkin kulttuurihistoriallisesti erittäin merkittävää, koska se on ollut erittäin vaikuttava esimerkki juuri taiteilijoiden itsetuntemuksen ja jopa ylitseampuvan itsetunnon kohottajana; ajatus bohemiasta perustuu juuri tällaiselle romanttiselle kuvalle taiteilijasta.

Toisaalta nero liittyy läheisesti ruumiillisuuteen. Tämä on filosofinen huomio, jota ei välttämättä voida sanoa neroudesta. Ruumiillisuuden painottaminen myös selittää osin sen, miksi Schopenhauer on kiinnostunut jopa neroa koskevasta ulkoisesta olemuksesta. Voidaan sanoa, että filosofisesti neron merkitys on juuri ruumiillisuudessa, koska me olemme välittömästi lähellä yhtä objektia, joka on oma ruumis. Se sama metafyyminen materia ja hengen välinen asetelma pätee myös neroissa. Schopenhauerilla on selvä käsitys siitä, että nerous on kokonaisvaltaista ymmärtämisen kirkastumista tai huipentumista, ja siinä huipentumassa myös ruumiillinen käsittäminen – maailman intuitiivinen saavuttaminen välittömästi – on merkittävässä roolissa. Ruumiillisuus on myös tärkeä mielenvikaisuuden kannalta. Ruumiillisuuden ja oman kehon tuntemisen vääristyminen tai itsen ruumiillisena oliona tuntemisen kadottaminen on usein mielenvikaisuuden lähtökohta. Neron lähtökohta on taas oman kehon irrottaminen haluista tai ainakin niiden tiedostaminen ja reflektointi. Neron ja hullun välillä vaikuttaa olevan yhtäläisyyksiä, jotka kiinnostivat myös filosofisesti eivätkä ainoastaan psykologisesti Schopenhaueria. Tässä luvussa käyn läpi tärkeimmät Schopenhaueria

nerouden ja hulluuden korrelaatioissa kiinnostaneet seikat.²⁰

Jotta ymmärtäisi ruumiillistuvaa neroutta, tulisi ymmärtää neron yksilöllisyyttä. Sen vuoksi kuvailen lyhyesti, mikä kohta Schopenhauerin neroutta koskevassa filosofiassa on yksilöityvää. Koko Schopenhauerin yksilöllisyyden käsitys taiteen subjektin osalta rakentuu hänen subjektia kriittisesti ymmärtävän muotoilun pohjalle, jossa *tahto* ilmenee ainoastaan *tahdosta* vapaalle subjektille eli nerolle. Nero on havaittajana täysin eri asia kuin subjekti, johon pätee ihmisen *järjen rajallisuuden periaate*²¹. (Schopenhauer, 1969, 195–196; § 38.) Kun jokin ihminen on nero, niin hän irtautuu itsestään tai hävittää itsensä, jolloin hänestä tulee havaintonsa peili. Taide syntyy sellaisen havainnon ekspressiosta. (ibid., 178–179; § 34.) Schopenhauerin filosofiassa esiintyy ainakin kolme erilaista subjektia: tavallinen, eli *tahdon* alainen subjekti, filosofinen sekä esteettinen *tahdosta* vapaa puhtaita havaintoja tekevä subjekti ja *tahdosta* piittaamaton eettinen subjekti. Filosofinen ja esteettinen subjekti liittyvät jollain tavalla nerouteen. Välttämättä niillä ei ole juuri eroa, mutta jonkinlainen distinktio on pakollinen filosofian ja taiteen välillä – vaikka se on lähes mahdoton ero tehtäväksi, niin lähellä ovat filosofian ja taiteen metodit toisiaan – ja distinktion on silloin lähdettävä erityisesti subjektista. Tässä työssä kuitenkin keskeisintä on puhtaasti havaitsevan subjektin esteettinen kontemplaatio. Erilaisten subjektien merkitys pitää nähdä ilmentävän yhtä Schopenhauerin filosofian keskeistä temaa maailman ja yksilön välisestä suhteesta. Suhde on erityisen tärkeä myös taiteen ja taiteilijuuden kannalta.

Tiedostava yksilö tai toisaalta toiminnallinen yksilö²² on myös metafyyssisen tiedon kannalta ratkaisevin tekijä. Selvää on, että metafyyssinen tieto ei voi olla riippuvainen ulkoisista tekijöistä, vaan metafyyssisen tiedon mahdollisuuden täytyy riippua vain ja ainoastaan inhimillisen ymmärryksen muodoista; siitä mikä tietoisuudessamme mahdollistaa kokemuksen metafyyssisestä. Schopenhauerin filosofiassa metafyyssistä edustaa *tahto* ja metafyyssinen tieto riippuu subjektin

²⁰ Schopenhaueria on aina pidetty varsin psykologisesti tarkkanäköisenä. Hänen vaikutuksensa on näkynyt vahvasti Freudissa ja Schopenhauerilla on merkityksensä psykologian kehittämisessä tieteellisesti itsenäiseksi. (Gupta, 1975.)

²¹ *Satz vom zureichenden Grunde; Principle of the sufficient reason*

²² Tiedostava ja toiminnallinen yksilö on hyvin oikeanlainen ja varsin osuva kuvaus Schopenhauerin käsityksestä taiteilijasta. Ei vähiten sen vuoksi, että hänen mielestään taiteilija muodostuu ensinnä kyvystä tiedostaa asiat ja toiseksi luoda ja tuottaa taideteoksia. Samalla tiedostava ja toiminnallinen yksilö tarkoittaa hyvin pitkälti samaa kuin käsite taiteen subjekti, jota käytän usein juuri tehdäkseni eron käytännön taiteilijakuvan ja filosofisen taiteilijan määritelmän välillä.

mahdollisuudesta havaita *tahto*, eikä olla ainoastaan sen vaikutuksen alainen. Kuten aikaisemmin olen esittänyt, *tahto* tulee havaittavaksi meille kahdella tavalla: ensinnä itsessämme oman kehomme kautta ja toiseksi esteettisen kontemplaation myötä. Voidaan asettaa kyseenalaiseksi, mihin tarvitaan esteettistä kontemplaatiota, jos ylipäättään on jo mahdollista saada havainto *tahdosta* itsensä kautta. Kvalitatiivisesti näiden kahden *tahdon* ymmärtämisen tai käsittämisen tavan välillä ei ole eroa. Schopenhauer ei käytännössä eksplisiittisesti esitä mitään syytä, miksi metafyyssiseen on nämä kaksi tietä. Tämä johtaa lievään paradoksiin tai ainakin ongelmaan näiden tapojen alustavasta ymmärtämisestä yhdessä. Mikä tarkoitus on esteettisellä tiellä metafyyssiseen, kun jo on olemassa kaikkien tavoitettavissa oleva tapa saavuttaa *tahto* oman kehonsa havainnossa? (Foster, 1999, 223–225.) Vastaus on olennaisesti riippuvainen subjektien erilaisuuksista. Schopenhauer koskettelee teoriallaan kahdesta tiestä metafyyssiseen moniulotteisen perspektivismiin ajatusrakennelmaa. Hänen filosofiansa useat subjektit yhdistyvät aina kaikessa tiettyyn rajaan asti. Lopulta Schopenhauer pyrkii näkökulmien synteisiin, joka on syvällisempi kuin lähtökohta. Siinä mielessä hän painottaa reflektion prosessin merkitystä. Havainnon perusteellisuuden painottaminen taas johtaa yksittäisten ajallisten ja paikallisten tilanteiden jatkuvaan kohtaamiseen. Asiantilat muodostuvat kaikista vaikuttavista tekijöistä, jotka lopulta kiteytyvät kahdessa maailmaa muodostavassa entiteetissä: *tahdossa* ja representaatioissa. Ykseyden ja pluralismin yhdistäminen tapahtuu aina subjektissa, jossa maailma aktualisoituu tai jota ilman maailma minkälaisena tahansa olisi yhdentekevä. Tämä on lyhyesti annettu selitys Fosterin ongelmaan. Schopenhauer uskoo objektin ja subjektin välisessä dynamiikassa maanläheiseen lähestymiseen, joka perustuu ruumiillisuuden huomioimiseen ja lihallisuuden perspektiiviin.

Kehollisten impulssien kautta välittömästi toimiva subjekti on Schopenhauerille negatiivinen kuvaus ihmisestä. Juuri tämä merkitsee Schopenhauerille järjen rajallisuuden periaatteen mukaista yksilöä. Kuitenkin ruumiillisuuden kohtaaminen merkitsee myös syvällisempää puolta, joka eroaa kehollisten impulssien ohjaamasta yksilöstä. Oma ruumiillisuus objektina ja toisaalta tietoisuuden alustana merkitsee yksilöiden kohdalla yhteyttä *tahtoon*, joka ilmenee välittömästi ihmisen toiminnassa. Yksilön tieto voi olla vain tietynlaista, koska objektit ilmenevät ruumiilliselle ymmärtävälle subjektille yhteydessä niiden aikaan, paikkaan ja kausaaliiteettiin, mutta oma ruumis on erilainen kohde, jonka havainnointi on samalla kohteena olemista. Ajan ja paikan kategorioiden

kautta ilmenevä objekti on aina ihmiselle mielenkiinnon²³ kohde ja *tahto* on sellaisen mielenkiinnon määrätymisen syy. Oma ruumis on poikkeus havainnon kohteena ja objektina, koska siihen kohdistuu erityinen mielen kiinnittyminen. (Schopenhauer, 1969a, 176–177; § 33.) Esteettinen havainto on intressistä vapaa, koska siihen ei vaikuta *tahdon* määräämä mielenkiintoisuuden kohde, vaan esteettisessä havainnossa mielen kiintymys kohdistuu vain yllättäviin asioihin, eikä siis mihinkään määrättyyn ennakoitavissa olevaan asiaan. Yllättävä seikka on siis kohde, johon huomio kiinnittyy ainoastaan syvällisen havainnon vuoksi, eikä siitä kohteesta saatavan hyödyn vuoksi. Sellainen kokonaisvaltainen intressittömyys on mahdollista oikeastaan havaitsevan subjektin muutoksen myötä. Schopenhauer kuvailee tätä metaforisesti toisaalta väkivaltaiseksi repeytymiseksi, unohtamiseksi ja toisaalta vapautumiseksi. Yksilö vapautuu erityisesti itsenään olemisesta. Tämä on mahdollista uppoutumisessa ulkoiseen objektiin. Kyseessä on lähes meditatiivinen prosessi, jossa ajatusten täytyy siirtyä täysin omasta käsitteellisyydestä havainnon puhtauteen. (ibid., 178–179; § 34.) Tämä vaikuttaa vahvasti jonkinlaiselta inhimillisen aspektin tai tietoisuuden muuttumiselta tai oikeastaan katoamiselta täysin. Ihmisen pitää suunnata tai pohjata oma tietoisuutensa siten, ettei se enää ole omaa tietoisuutta. Tässä mielessä esteettinen kontemplaatio voidaan hyvinkin nähdä tietona metafyyysisestä, koska se ei ole millään tavalla meidän tietoaamme, vaan se on paremminkin maailman tietoa. Schopenhauer osoittaa moneen otteeseen, miten nämä itsensä hävittämisen prosessit vaikuttavat ainakin kolmeen erilaiseen suuntaan. Ensinnä itsenhävitys on metafyyysisen tiedon mahdollisuus siten, että taiteilija pystyy vapaaseen luomistyöhön, koska hän on itsensä ulkopuolella. Ja toiseksi taideteos vaikuttaa katsojaansa siten, että tämä pystyy unohtamaan itsensä. Kolmanneksi kaikkien ihmisten ruumiillinen dimensio antaa häivähdyksen tästä itseunohduksesta, koska itsensä objektivointi aiheuttaa tietoisuuden häipymistä taustalle. Näillä unohduksilla on kuitenkin hierarkia siten, ettei taiteen katsojan itseunohdus voi olla ikinä samalla tasolla kuin taiteilijan, ja oman ruumiin objektivoiminen ja siitä seuraava itseunohdus ei voi koskaan olla taideteoksen tuottaman itseunohduksen tasolla.

Nerosta puhuessaan Schopenhauer tarkoittaa yksinkertaistetusti henkilöä, joka näkee yksittäisessä universaalini:

²³ Schopenhauer ei puhu intressistä, vaan ainoastaan mielenkiintoisesta (interessant). Voisi olla luultavaa, että hän kuitenkin tarkoittaa sitä mihin mielenkiinto kohdistuu eli sitä, mikä on subjektin intressin kohde.

”...nerous koostuu kyvystä tietää irrallisena järjen rajallisuuden periaatteesta. Tieto ei kuitenkaan tällöin kohdistu yksittäisiin olioihin, joiden olemassaolo perustuu ainoastaan niiden välisille suhteille, vaan paremminkin sellaisten olioiden ideoihin. Nerous on kyky olla tällaisten ideoiden suhteen korrelaatioissa, eikä henkilö, jolla tämä kyky on, ole tästä syystä enää yksilö vaan tietämisen puhdas subjekti...” (Schopenhauer, 1969a, 194; § 37)²⁴

Tämä on Schopenhauerin perusmuotoilu, jossa nerous neron kykynä tekee henkilöstä puhtaan tietävän subjektin. Tässä kohdassa Schopenhauer puhuu neroudesta kykynä. Nerouteen kykynä tai ilmiönä palaan myöhemmin tarkemmin, mutta olennaista on, että nero on henkilö, jolla on sellainen kyky. Kyky tunnistaa olioissa niiden ideat kuuluu jokaiselle subjektille, mutta nerolla se kyky on puhtaampi kuin muilla: neron ymmärryksessä kaikki muuttuvan maailman kontingentit relaatiot ovat objektista kadonneet.

Nerot omaavat oikeastaan järjellistä ylijäämää paljon suurempaa järjellistä kykyä, mitä *tahto* edellyttää palvelukseensa, joka mahdollistaa neron vapautumisen *tahdosta* ja siitä aiheutuvista intresseistä. Tällainen järjellinen kyky on lähinnä poikkeavuutta, epänormaalia. Nerous on järjen epäluonnollista toimintaa, joka välittyy taiteeseen neron havaintona ja sen presentaationa. Lyhyin tie havainnosta taideteokseksi toteutuu taidemaalareilla ja kuvanveistäjillä, jotka välittömästi ilmaisevat kuvana sen minkä ovat havainneet. Olioiden havainnollinen käsittäminen, joka on olennaisesti intellektuaalista²⁵, eikä pelkästään aistillista, on ainoa tie varsinaiseen viisauteen ja syvään tietoon. (ibid., 387; XXXI.)

Kuten aikaisemmin esitin, nero ilmentää Schopenhauerin taidetta käsittelevässä teoriassa yksilöllisyyttä. Subjekti on kuitenkin taiteen kannalta negatiivinen käsite. Tämä johtuu siitä edellä esittämästäni asiasta, että Schopenhauerilla yksilö on aina *tahdon* alainen. Tietoisuus ruumiillisuudesta on omanlaisensa tie ulos yksilöllisyydestä, mutta toisaalta ruumis on tietenkin yksilön rajojen manifestaatio ja yksilöllisyyden fyysinen mahdollistaja. Yksilöllisyys on neron tapauksessa juurikin kadotettua tietoisuutta itsestä. Se on ei-yksilöllisen subjektin tietoisuutta ei-

²⁴ “...zufolge Genius in der Fähigkeit besteht, unabhängig vom Satze des Grundes und daher statt der einzelnen Dinge, welche ihr Dasein nur in der Relation haben, die Ideen derselben zu erkennen und diesen gegenüber selbst da Korrelat der Idee, also nicht mehr Individuum sondern reines Subjekt Erkennens zu sein...” (oma suomennos)

²⁵ Vertaa Kantin intellektuaaliseen intuitioon. Kantin estetiikasta löytyvästä esteettisen idean käsitteestä ja intellektuaalisesta intuitiosta lisää seuraavassa luvussa.

yksilöllisistä tiedon kohteista. (Atwell, 1996, 84.) Schopenhauer ajattelee tietoisuudesta samalla tavalla kuin Kant: tietoisuuden täytyy edeltää yksilöllisyyttä ja tietoisuus olettaa yksilöllisyyden olemassaolon. Schopenhauer irrottautuu Kantista kuitenkin osoittamalla sen, että meillä on sisäinen tietoisuutemme itsestä, mikä merkitsee ruumiillisuuden objektivointia ja sitä kautta myös yksilöllisyyden objektivointia. (Schopenhauer, 1969b, 325.) Yksilöllisyys ja ruumiillisuus linkittyvät kiinteästi toisiinsa. Schopenhauerin filosofinen systeemi on samalla materialistisempi (ruumis) ja idealistisempi (järki) kuin Kantilla, joka muotoili synteettisen teorian ihmisen luonteesta. Schopenhauerin käsitys ihmisestä on monella tavalla häiriintyneempi. Se sisältää elitismiä ja toisaalta maanläheisyyttä. Hän pystyy monipuolisuuteen ja ristiriitaisuuteen.

Materialistisuuteen Schopenhauerilla liittyy myös se, miten hän on harvinaislaatusesti pystynyt yhdistämään teoreettisella tasolla nero-romantiikan jollakin tavalla neron inhimillisiin piirteisiin. Hänen työnsä on tässä mielessä psykologisesti aikaansa edellä. (Krukowski, 1996, 63.) Schopenhauer pyrkii tarkasti erittelemään tiedollisen erikoislaatuisuuden nerossa esiin nostamia luonteenpiirteitä. Hän uskoo nerouden johtavan jonkinlaiseen yleisyyteen myös nerojen luonteiden muovautumisen ja muotoutumisen tasolla. Schopenhauer ainakin ajattelee, että kaikkien nerojen sielut ovat yhteydessä toisiinsa sen vuoksi, että nerous mielen ominaisuutena on muovannut näiden ihmisten luonteet yhteneväisiksi. Tämä on varmasti myös ajatus, joka Schopenhauerilla on itsestään nerona. Hän ajattelee, että hänen luonteenpiirteensä asettuvat yksin tiettyjen henkisten sukulaissielujensa kanssa. Schopenhauer on muutenkin filosofina varsin suoraviivainen sillä tavoin, että kaikki ajatukset, joiden hän ajattelee pätevän arkielämän tasolla, hän uskoo olevan päteviä myös teoreettisesti. Toisaalta Schopenhauerin filosofinen metodi perustuu juuri tarkalle arkielämän havainnointikyvyille, joka on tietenkin nerouden jalostama. Schopenhauerin filosofiassa on usein tarkoitus päästä havainnon taakse ja hän on innostunut esittelemään erilaisia anekdootteja, jotta pystyisi havainnollistamaan lukijalleen, mistä hänen ajatuksensa nousevat. Tähän liittyy myös neron ja yksilöllisyyden tarkastelu empiirisellä tasolla, jota Krukowski pitää aikaansa edellä olevana.

Kuten aikaisemmin kuvailin, Schopenhauer on kiinnostunut lähinnä psykologisesti – mutta myös jollain tavalla filosofisesti, miten nerot ovat henkilöinä erittäin samankaltaisia mielenvikaisten kanssa. (Schopenhauer, 1969a, 190; § 36.) Hänen huomionsa kiinnittyy erityisesti siihen, miten nerojen ja mielenvikaisten välillä on yhtäläisyyksiä esimerkiksi siinä, miten he kokevat ajan ja toisaalta miten heidän mielissään menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus eivät ole järjestyneet samalla

tavoin kuin tavallisessa mielessä. Sekä nerojen että mielenvikaisten ajattelussa nykyhetki painottuu ja antaa menneisyydelle ja nykyhetkelle oman arvonsa. (Krukowski, 1996, 67.) Nerojen rinnastaminen hulluihin on tärkeätä tuoda esiin, koska Schopenhauerin kiinnostus nerojen ja mielenvikaisten samankaltaisuudesta on vaikuttanut vahvasti sen väärinymmärrykseen syntymiseen ja vakiintumiseen, että nero olisi tavalla tai toisella irrationaalinen.²⁶ On kuitenkin täydellistä Schopenhauerin filosofian väärin tulkintaa väittää neroa irrationaaliseksi, koska tietystä mielessä ei voi olla sen järkevempi kuin nero on. Vaikka Schopenhauer kuvaa nerojen olevan usein voimakkaiden tunteiden ja intohimojen miehiä²⁷, jotka käyttäytyvät irrationaalisesti, koska he ovat voimakkaasti impulsiivisia, niin sillä ei lopulta ole mitään tekemistä heidän järkensä häviämisen, hukkumisen tai heikentymisen kanssa. (Schopenhauer, 1969a, 190; § 36.) Päinvastoin on niin, että henkilö, joka on menettänyt järkensä ja käyttäytymisen kontrollin totaalisesti muistuttaa erittäin läheisesti neroa, joka hallitsee järkensä kontrollin täydellisesti, koska näiden molempien käyttäytyminen ei enää ole riippuvaista siinä määrin *tahdosta* kuin normaalisti käyttäytyvillä ihmisillä. Toisaalta Schopenhauerin toinen neron rinnastus kohdistuu lapsuuteen ja sekin tietysti siitä syystä, että lapsuus kehittymättömän sukupuolivietin takia on *tahdosta* huomattavasti vapaampaa aikaa. Lapsuus ei ole jatkuvaa halujen ja viettien vastaista kamppailua. Tämän vuoksi Schopenhauer nostaa lapsuuden puhtaan tietoisuuden ajaksi, jossa hän erityisesti painottaa kognitiivisten kykyjen avoimuutta ja suurempaa valppautta. (Schopenhauer, 1969b, 394.) Tässä mielessä Schopenhauer sotkee antaumuksella sekä tiedon että järjen kategorioita *tahdon* avulla vain avatakseen ne totuudenmukaisemmasta näkökulmasta. Hänelle kaikki, mikä on *tahdosta* vapaata ja irrallista on enemmän järjellistä ja puhtaampaa tietoa ja se johtaa sellaisiin erikoisiin käsityksiin kuten 'lapsi, jonka tiedolliset kyvyt ovat parempia' tai 'hullu, jonka järki on kirkkaampi'. Mutta jos todella pidämme *tahtoa* maailmaa rakentavana ja rajoittavan ykseytenä, niin silloin edellä esitetyt käsitykset neron, lapsen ja hullun mielen hyödyistä ja yhdenkaltaisuuksista tulevat mahdollisiksi.

²⁶ Samalla on huomion arvoista, että monet ajattelijat ovat olleet viehättyneitä nerojen ja mielenvikaisten yhtäläisyyksistä milloin missäkin yhteydessä, ja Schopenhauer oli erittäin tietoinen tästä traditionaalisesta neron rinnastamisesta hulluun. Sellaisia ajattelijoita ovat olleet esimerkiksi Ernst Kretschmer, Henry Maudsley, Moreau de Tours tai Salvador Dalí ja monet muut. (Koskinen, 2006, 30.)

²⁷ On kai hyvä huomauttaa, että nykyään tässä käytettäisiin sukupuolisen tasa-arvon vuoksi sanaa ihminen, mutta Schopenhauer käytti sukupuolisesti latautunutta termiä aivan tahallaan puhuessaan neroista. Tämä on huomattavissa siitä, että kun Schopenhauer puhuu käytännöllisistä ns. *tahdon* alaisista henkilöistä, niin hän käyttää yksikön kolmannen persoonan feminiinistä muotoa. Schopenhauer sanoo naisista, että he voivat olla erittäin lahjakkaita, mutta eivät missään nimessä neroja. (Schopenhauer, 1969b, 392; XXXI.)

Neron impulsiivisuus johtuu erityisesti siitä, että nerot ovat välittömästi tekemisissä *tahdon* kanssa, joten nerot eläytyvät voimakkaasti kaikkeen ilman erityistä ajallista välillisyyttä. (Schopenhauer, 1969a 190; § 36.) Erityisesti tärkeää on tuoda vielä esiin se, että nerot suhtautuvat aikaan samalla tavoin etääntyneesti kuten mielenvikaisetkin. Schopenhauer epäilee hulluuden usein johtuvan muistin tuhoutumisesta ja tästä johtuvasta ajan erikoisesta ymmärryksestä. Tämä sama ajan taipuminen tapahtuu nerossa, koska aika menettää merkityksensä neron älyllisessä kontemplaatioissa, joka suuntautuu erityisesti oloon ja sen ideaan. Ajallisuuden merkityksen häviäminen on monitahoista. Se tapahtuu neron tuotoksissa, joissa ajan tulee pysähtyä – taideteos on ajallisen tapahtuman kuvaus, mutta sen on tarkoitus näyttäytyä ajattomana – ja toisaalta neron tai oikeastaan nerouden metodissa, joka Schopenhauerin mukaan tapahtuu pysähtymällä ja hiljenemällä. Aika on tärkein mittari sille, onko joku todella nero vai ei ja erityisesti ajan tai ajattomuuden avulla voidaan tarkastella taideteoksia miettien ovatko ne mestariteoksia vai eivät. Tämä johtuu yksinkertaisesti siitä, että aika ei voi voittaa neron tuotoksia eli niin sanottuja mestariteoksia, jotka ovat iättömiä ja ikuisia, eivätkä millään tavalla kiinni ajan sitoumuksissa. Tavallisen taiteen teokset tietysti vaipuvat ajan unholaan, joka johtaa siihen, että neroja voi olla vain minimaalisen vähän. Se on suunnattomasti harvinaisempaa kuin hulluus, joka sekin harvinaista käyttäytymistä normaalien keskuudessa. (ibid., 192–193; § 36.) Vaikka hulluudesta on tullut erottamaton osa jotakin sellaista kuin taiteellinen nero – kuten on huomattavissa taiteilijuuteen usein liitettävästä kliseisestä ilmauksesta luova hulluus –, niin ei voida Schopenhauerin yhteydessä puhua siitä, että hän käsittelemällä hulluutta filosofiassaan ja yhdistämällä neron hulluuteen, olisi halunnut rakentaa myyttiä siitä millaisia nerot kaikessa kompleksisuudessaan ovat. Schopenhauer oli vain aidosti kiinnostunut ihmistyyppistä, joka antautuu työlleen niin, ettei heitä ihmisinä ole enää erotettavissa kiinnostuksensa kohteista. Voidaan kuitenkin todeta, että Schopenhauerin jälkeen – ja myös ennen – neron ja mielenvikaisen rinnastukset ovat saaneet taiteen kontekstissa todella sairaalloisen vääristyneitä ilmentymiä neron ja hulluuden suoranaista sekoittumisesta, jotka liittyvät enemmänkin nerouteen myyttinä kuin aitona yrityksenä aukaista taiteen takana olevia merkityksiä. Toisaalta monet osoitukset taiteilijoiden jonkinlaisesta ammatillisesta taipuvaisuudesta mielenhäiriöihin ilmentävät myös neron ja mielenvikaisuuden läheistä suhdetta.

Hulluuden ja nerouden samankaltaisuuksien vertailu on askel kohti sen ymmärtämistä, miten neron erikoislaatuinen tiedollinen kyky on selitettävissä. Se on kuitenkin vain analogia, eikä sellaisenaan kerro neron substanssista muuta kuin, että se on erikoislaatuista. Schopenhauer kuvailee tarkasti

neroja yksilöinä, heidän ominaisuuksia, jopa fyysisiä sellaisia, sekä neron käyttäytymistä. Schopenhauerin mielestä tämä kaikki on jollain tavoin kategorisoitavissa. Saattaa olla kuitenkin tärkeätä kysyä, onko tällä todella jotain merkitystä itse nerouden kannalta? Nero (jos neroja on oltava) voi kai hyvin pitkälti olla millainen tahansa, vaikka Schopenhauer väittääkin nerojen yleensä olevan juuri tietynlaisia fyysisesti ja mentaalisesti. Nerojen väitetty tietynlaisuus ei kuitenkaan ole tie siihen, mitä on nerous, joka lopulta ratkaisee kysymyksen siitä, mitä taiteilijuudella tarkoitetaan. Neron ominaisuudet johtuvat enemmän tai vähemmän neroudesta. Nero on siinä mielessä nerouden ruumiillistuma. Schopenhauerille nero on kognitiivisesti poikkeava yksilö, jonka poikkeavan tietoisuuden kohde ovat ennen kaikkea platoniset ideat. Tämä ilmentää myös sitä suhdetta, joka on neron ja lopulta nerouden välillä, koska nero on yksilö, jossa nerous vaikuttaa tai ilmenee. Schopenhauerin tarkoitus on ilmaista se, miten nerous on erityisesti ulkoisen maailman ilmenemistä yksilössä, jonka vuoksi nerous on symmetrinen tai korrelaatiossa platonisten ideoiden kanssa. Tällä tarkoitan sitä, että kuten nerous myös platoniset ideat ovat vapaita niin intressistä kuin *tahdostakin*. Kyseessä on yksilöllisyyden häviäminen, koska nerous ei voi olla olemassa ihmisen tavanomaisessa kyvyssä ymmärtää itseään ja ympäristöään vaan ainoastaan maailman yleisyydessä ja ykseydessä. Kaikki tämä yleisyys kuitenkin valuu tyhjiin, jollei nerous ole loppuen lopuksi kykenevä kommunikoimaan muille yksilöille havainnossa saavuttamansa ideat. (Schopenhauer, 1969a, 196; § 37.) Kommunikaatiossa on kyse intentionaalisuuden ilmenemisestä nerossa. Erityisesti intentionaalisuus ilmenee taiteilijan toiminnassa ja aktiivisuudessa, jota Schopenhauer pitää kommunikaation pakkona. Kommunikaatiota ja ideoiden välittämisen pakkoa voidaan pitää *tahdon* vaikutuksena neroudessa, joka on toisaalta neron luomisen pakkoa, ja tämä taas määrittää taitelijan olemassaoloa. Vapauksien rajoitus on tietysti yhdistävä ja erottava tekijä nerojen ja heidän yleisönsä välillä. Nerojen suhtautuminen työhönsä on kuin *tahdon* alaista pakonomaista haluelämää ja siksi nerot ovat samanlaisia kuin yleisönsäkin. Kuitenkin kommunikaation tarpeen ja ideoiden välittämisen pakon oivaltaminen *tahdon* alaiseksi tekee neroista tavallisten olevaisten kaltaisia. (Guyer, 1996, 220–221.) Lopulta nero on erikoislaatuinen, koska hänen tiedolliset kohteensa ovat erikoisia, ja toisaalta neron identiteetti tai olemassaolon horisontti rakentuu omista erikoislaatusista objekteista rakentuvan todellisuuden myötä. Schopenhauerin mukaan nerot ovat yksilöitä, jotka elävät eri maailmassa kuin me muut tai oikeastaan he ovat eri ihmisten laji. Käsitys nerouden yksilöllisyydestä menee 1800-luvun filosofiassa hyvin lähelle rotuoppia. Vähiten näin ei käy Schopenhauerilla, jonka ihmiskuva on klassisen sovinistinen muutenkin kuin sukupuolen suhteen. Kääntäen Schopenhauer edustaa näkökulmaltaan ylemmydentuntoista elitististä syrjintää.

3.2 Kant neroudesta

Kant kuvaa neroutta neljällä teesillä. Ensinnä nerous on lahjakkuutta sellaisten asioiden tuottamisessa, joiden tuotannolle ei voida antaa mitään yleistä sääntöä. Tätä lahjakkuutta tai taitoa ei voi opetella, koska ei ole mitään eksplisiittistä tapaa ymmärtää nerouden prosessia, siksi neroudesta keskeistä on omaperäisyys tai alkuperäisyys²⁸. Toiseksi, koska säännöttömyys tai hulluus voi olla samalla tavalla omaperäistä kuin nerouskin, niin nerouden pitää omaperäisyyden lisäksi olla esimerkillistä. Erityisesti nerouden tuotosten pitää olla malleja – standardi tai sääntö – muille. Kolmanneksi nerous ei voi eikä osaa itse selittää tieteellisesti itseään. Nerous ei osaa selittää itsestään nousevien ideoiden alkuperää, eikä niistä ideoista syntyviä teoksia eli nerous ei kykene itsereflektioon. Neljänneksi luonto asettaa nerouden kautta säännöt taiteelle, muttei tieteelle. (Kant, 2000, 185–186; 308.)

Ensimmäinen sääntö osoittaa kiertelemättä sen, mistä Kantin mukaan taide syntyy. Taiteen alkuperä on taiteilijan lahjakkuudessa, mutta ilman mitään yleispätevää sääntöä. Yksilöllisyyden merkitys taiteessa tulee heti selvästi asetetuksi tarkastelun keskipisteeksi. Subjektivisuuden lisäksi taiteella on myös objektiivinen säännöille perustuva luonne. Taiteen oma antinomisuus viittaa hieman maun antinomiaan tai ainakin näillä on jokin sukulaisuussuhde, mutta ennen kaikkea se kuvaa taiteen tuottamisen dikotomisuuutta; toisaalta taide perustuu yksilöllisyydelle ja toisaalta yleisyydelle. Varsinkin kolmannen kohdan ymmärtäminen on problemaattista siksi, että edes taiteilija itse ei pysty selittämään oman lahjakkuutensa lähtökohtaa tai toimintansa sääntöä. Taiteilija pystyy sitä kuvailemaan, mutta ei koskaan kovinkaan eksaktisti. Kant tekee tässä distinktion puhtaan järjen ja esteettisen arvostelukyvyn välillä. Hän esittää tämän nerouteen liittyvän erikoislaatuisuuden

²⁸ Alkuperäisyys tai autenttisuus voidaan liittää kohteeseen tai objektiin. Tästä seuraa se, että taiteen kohde on ”alkuperäinen”. Pelkästään taide itse ei voi sitä olla (myöhemmin taide itse saattaa olla mitä vain, mutta Kant tai Schopenhauer vaativat taideteokselle vielä jotakin ihmisten maailmaan liittyvää muotoa). Subjektin alkuperäisyys on huomattavasti vaikeammin ymmärrettävissä. Kysymys siitä, miten alkuperäinen voi syntyä jostakin ihmisestä käsin ainakin, jos syntymä merkitsee jonkin uuden tulemistä, on erittäin tärkeä niin sanotussa modernissa ihmiskäsityksessä, jos sitä verrataan klassiseen ihmiskäsitykseen. Termi kääntyykin taiteessa käytännön tasolla oikeastaan omaperäiseksi, eikä niinkään alkuperäiseksi, koska autenttisen taiteen taustalla on luultavasti omaperäinen taiteilija. Kaikki uusi, mikä syntyy taiteilijan kautta, täytyy olla taiteilijasta lähtöisin ja siksi omaperäistä, vaikka myös samalla alkuperäistä. Huomion arvoista tässä on siis se, että omaperäinen on erittäin pitkälle myös lähtökohtana autenttisuudelle. Mielestäni omaperäisyys asettuu historiallisesti katsottuna modernissa taiteessa ajamaan alkuperäisyyden asiaa. Schopenhauer käyttää alkuperäisyydestä tai omaperäisyydestä termiä Ursprünglich, kun taas Kant käyttää termiä Originalität.

esimerkillä, jossa hän vertailee Newtonin lahjakkuutta ja erityisesti saavutuksia runoilijoihin kuten Homeros tai Wieland. Kant esittää sen, kuinka Newton *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* teoksessaan esittämät asiat ja ajatukset ovat eittämättä vaatineet loistavaa älyä laatijaltaan, mutta niiden oppiminen on kaikille mahdollista, koska Newton esitti eksplisiittisesti ne ajattelun portaat, joilla päättelynsä oli päätynyt. Kuitenkaan ei ole mitään tapaa, jolla taiteilija pystyisi selvittämään oman työnsä lähtökohdat siten, että jokainen meistä pystyisi toistamaan hänen työnsä prosessin ja tuottamansa teokset. (Kant, 2000, 187–188; 309.) Kantin tarkoitus tämän esimerkin esittämisen taustalla on hänen väitteensä taiteesta; eli että taide ei millään tavalla synny imitoinnista, eikä taiteen generoimisen kannalta imitointi ole relevanttia lainkaan. Ei voi olla mitään sellaista kohdetta tai asiaa, jota imitoimalla taideteoksen voisi tuottaa. Sellainen ei voi olla luonto, toinen mestariteos tai mestari – nero itse. Imitointi ei ole sääntö toiminnalle, eikä kyseessä voi olla mikään muukaan yleisesti pätevä toiminnan sääntö. Tarkoitus on tehdä selväksi ero traditionaaliseen käsitykseen taiteesta imitointina. Kant hylkää yksiselitteisesti ajatuksen imitoinnista taiteilijan metodina liian yksinkertaistavana tapana selittää maailman ja taiteilijan välistä suhdetta.

Kaikesta edellä esitetystä huolimatta imitointi on vähäinen osa Kantin taiteen teoriaa, vaikka se ei olekaan relevantti taiteen syntymisen kannalta. Imitointi liittyy enemmänkin ongelmaan siitä, miten taideteokset ovat lopulta sidottavissa sosiaaliseen viitekehykseen ja miten taiteen yleinen luonne tulee ymmärrettäväksi, koska taideteoksille on välttämättä annettava jonkinlainen yleinen hyväksyntä sekä ymmärrettävyyden muoto. Kantin mukaan sääntö taiteelle voitaisiin johtaa yksinkertaisesti taiteilijan tuotoksien perusteella ja nerojen teoista. (Kant, 2000, 188; 310.) Kuten neljäs sääntö asian ilmaisee luonto antaa nerouden kautta säännöt taiteelle. Sellaisen säännön syntyminen vaatii edeltäjiensä seuraamista ja silloin Kantin mukaan metodina toimii juurikin imitointi. Sääntö taiteelle tulee tekojen imitoinnista. Taiteen säännöt luonto luo taiteilijoiden toiminnan kautta. Kant toteaa, että sen selittäminen, miten imitointi voi luoda säännön taiteelliselle toiminnalle, koska taiteellista toimintaa ei voida kopioida – seurata tarkasti jokaista edeltäjänsä askelta – vaan taitelijoiden tulee lähinnä seurata esimerkkiä omasta lähtökohdasta; asettua oman luovuutensa herraksi luomalla autenttista tuotantoa, joka keskustelee tradition kanssa. (ibid..)

Tässä kohdassa Kantin taiteen teoria huomioi taiteilijoille käytännön tasolla olennaisen tekijän, joka on heidän suhteensa omaan opettajaan tai mestariin. Kantin täytyy siten ajatella, että taiteen syntymiseen vaadittavien taitojen tulee kehittyä ennen kuin oppilas voi asettua mestarin asemaan.

Tämä siis selittäisi sen, miksi nerous ei ole synnynnäinen kyky ja sen, miten nerous liittyy kasvamiseen ja oppimiseen. Voisi tulkita siten, että Kant esittää imitoinnin olevan oppimista ja kehittymistä myös kaunotaidoissa, eikä pelkästään taidoissa yleensä. Jos tulkinta on hyväksyttävä, silloin taide olisi jalostumisen prosessi, jossa ei kuitenkaan jalostu pelkästään taito vaan lähinnä ja ennen kaikkea taide itse tai ehkä paremminkin taiteen ideat. Kant on kuitenkin selvästi sitä mieltä, että taide ei kehity eikä ajatusta kehittymisestä voida soveltaa taiteeseen samalla tavalla, kuin tiedon kumuloituessa voidaan kehityksen ajatus soveltaa tieteeseen. (Mehtonen, 2002–2008; Vuorinen, 1996, 212.) Siksi nerouden on aina lähdettävä omasta produktiivisuudesta käsin, tai muuten ensimmäinen sääntö ei täyty. Nerouden produktiivisuus ei ole oppimisessa vaan mielikuvituksessa. Produktiivisuuden vaatimus voi lopulta edetä lähes mahdottomuuksiin asti, eikä taiteilijoiden välinen imitointi voi siksi koskaan olla muuta kuin suuntaa antava prosessi. Tämän voidaan tulkita merkitsevän taiteessa taiteilijan autonomisuuden syntyä. Oppiminen ja toisaalta luova itsevaltiutus ovat jollain tavoin ristiriitaisia. Kaikkivoipa ei voi ottaa opiksi itsensä ulkopuolelta. Lopulta kuitenkin voidaan todeta, kuten Kant asian itsekin jo totesi edellä esitetyissä säännöissä: taiteilijuuden syitä ei voida eksplikoida eikä selittää. Niitä ei pysty selittämään edes itse nerouden avulla.

Kantin näkökulma on, että estetiikka tai maun kritiikki ei voi olla tiedettä representaatioiden tasolla, koska maulle ei voida johtaa *a priori* sääntöjä. Se voi olla tiedettä vain, jos maun kritiikki nousee makuarvostelman kyvyn periaatteiden käsittelystä. (Kant, 2000, 166; 286.) Kant esittää nerouden olevan myös erityisesti standardeja luovaa, koska maku on lopulta määrittämässä myös neroutta, ja pitää muita nerouden kykyjä kaitselmuksessaan (ibid., 197; 320). Kant lähtee toisaalta siitä, että kaunotaidot eli taide perustuu ainakin jollain tasolla säännöille ja standardeille, vaikka ne ovat saaneet alkunsa neroudesta. Tämä johtuu siitä, että myös taiteissa on aina jotain mekanistista, mikä johtaa jonkinlaiseen akateemisen korrektiuden aspektiin taiteessa. Akateemisuus on yhtä olennainen vaikkakin vastakkainen teema neroudesta kuin nerouteen liittyvä vapauden teema. (ibid., 188; 310.) Taide muodostuu maun ja nerouden synteesisistä. Negatiivisesti kuvailtuna maku rajoittaa taidetta ja sen tekijää. Maku tekee taiteesta porvarillista. Positiivisesti kuvailtuna maku asettaa taiteelle säännöt ja rajat, jotka määrittävät taidetta. Joka tapauksessa maku taidetta selittävänä ominaisuutena liittyy taiteen esteettisyyden vaatimukseen. Jos taiteen täytyy olla esteettistä, niin silloin myös maun on

oltava taidetta määrittävä tekijä.²⁹ Toisaalta, jos taide ei ole (hyvän) maun määrittämässä rajoissa, niin silloin taiteella ei myöskään ole esteettistä luonnetta tai ainakaan minkäänlaista esteettisyyden vaatimusta, joka taiteen tulisi täyttää. Tämän vuoksi Kant lähtee siitä lähtökohdasta, että taide syntyy maun ja nerouden synteessä, jonka täytyy ilmetä yhdessä ihmisessä. Koko Kantin esitys estetiikasta, taiteesta ja taiteen filosofiasta tulee yhteen taiteilijassa. Ensinnäkin taiteilijuuteen tulee sisältyä arvostelukykyä ja erityisesti esteettistä arvostelukykyä. Sen lisäksi taiteilijuuteen sisältyy kohtuullisen mutkikas ja vaikeasti ymmärrettävissä oleva nerouden käsite.

Nerouden käsittely Kantilla kulminoituu muotoiluun esteettisestä ideasta. Kantin mukaan nerous on kyky saavuttaa esteettinen idea ja tuottaa niistä taidetta. (Kant, 2000, 192; 314.) Tässä mielessä esteettisellä idealla on aivan sama tarkoitus Kantin filosofiassa kuin platonisella idealla Schopenhauerin filosofiassa. Kantin esteettinen idea on kuitenkin sisällöllisesti platonisen idean vastakohta, koska Kantin perusta esteettiselle idealle ei ole havainnossa ja sen kohteessa, vaan vain ja ainoastaan mielen kyvyissä. (ibid., 192; 314.) Esteettinen idea on käsitteellisen representaation mielikuvituksellista kasvattamista siten, että vaikka käsite säilyykin mielikuvituksellisen representaation taustalla, ei sen määräävää käsitettä voida enää ymmärtää. Järki tulee kiinnostuneeksi näennäisesti käsitteellisestä ja sen vuoksi mielikuvituksellinen tuotos stimuloi ajattelua uudella tavalla, joka perustuu objektin esteettisten attribuuttien kykyyn viitata käsitteeseen järjen ideana, jota ei voida adekvaatisti esittää. Objektin esteettiset attribuutit ovat mielikuvituksen syy kiinnostua toisiinsa suhteissa olevista representaatioista, ja sen vuoksi nerous on enemmänkin mielen nostattamista, kuin havainnon painottamisesta. (ibid., 193; 315.) Kant kuvaa neroutta kahden mielen kyvyn, nimittäin ymmärryksen ja mielikuvituksen, erikoislaatuiseksi yhteenliittymäksi; erikoislaatuinen juuri verrattuna tiedollisen vaatimiin mielen kykyihin. Kun tiedon alueella mielikuvitus on ymmärryksen renki, niin neroudessa mielikuvituksen pitää liidellä vapaana stimuloiden ymmärrystä. (ibid., 194; 317.) Sen vuoksi taideteokset ovat mielikuvituksen

²⁹ Tässä on mainittava, että taiteen muutos Kantia seuranneiden kahden vuosisadan aikana on kauneuden merkityksen hiljaista hiipumista, jota ei ole tapahtunut aivan siihen mittaani asti, että kauneus tai esteettiset arvot tai maku lopullisesti pyyhittäisiin pois taiteellisesta keinovalikoimasta, mutta lähes täysin näin on käynyt. Toinen asia on sitten, kuinka paljon esteettisesti miellyttävä on merkinnyt taiteellisessa tuotannossa ennen 1700-lukua, jota voidaan pitää (hyvän) maun vuosisatana. Voisin olla myös sitä mieltä, että 1700-luku oli yksi taiteen harharetkistä miellyttävyyden suuntaan, jonka jälkeen taide on palannut takaisin kuvaamaan maailman varsin yksipuolista epäesteettisyyttä kuitenkin välittämättä sen enempää siitä, miltä esteettisyys tai sen puuttuminen kenestäkään tuntuu.

positiivisesti luovan puolen saavutuksia, ja esteettiset ideat ovat juurikin mielikuvituksen tuottamia representaatioita, joille ei löydy käsitteellistä vastaavuutta. (Schaper, 1992, 371) Nerous on mielikuvituksen vapauden myötä alkuperäisyyden syy. Jos jokin on nerouden synnyttämää, sen tulee myös silloin olla ennen kaikkea autenttista, tuoretta ja omaperäistä. Neroutta ei sen vuoksi voi oppia eikä sitä myöskään voida kopioida tai imitoida. Huomio pitää kiinnittää siihen tosiasiaan, että nerous ei ole opittavissa, vaan se on mielen kykynä joillekin annettu ja joillekin ei. Vaikka nerous on lohduttomasti saavuttamattomissa, niin muut taiteeseen kuuluvat puolet, kuten taiteen historiallisen perspektiivin ymmärtäminen, tekniikka ja niin edelleen ovat tietenkin opittavissa, ja Kantin mukaan taiteilijan pitääkin hankkia tietämystä ja osaamista taiteelliseen makuun liittyvistä seikoista.

Nerouden voidaan myöntää olevan inhimillinen kyky tai lahja, jonka Kant jollain tavoin tunnustaa olevan mahdotonta käsitteellistää subjektista käsin. Tässä voidaan huomata Kantin asettavan oman ihmiskäsityksensä haasteen eteen. Onko kyseessä inhimillinen ominaisuus, joka ylittää ihmisen aistisena ja äärellisenä järkiolentona (Mehtonen 2002–2008)³⁰? Schopenhauer antaa tähän selkeä ja suoran myöntävän vastauksen, jonka huomaamme seuraavassa luvussa. Vaikka tässä ei voida tyhjentävästi käsitellä Kantin ihmiskuvaa ja sen keskeistä ihmistä määrittävää luonnehdintaa aistisena ja äärellisenä järkiolentona, niin kuitenkin pelkästään määritelmän pintapuolinen tarkastelu mahdollistaa rinnastuksen Kantin ihmiskäsityksen sekä Schopenhauerin ihmiskäsitystä luonnehtivan *järjen rajallisuuden periaatteen* kanssa. Nerous tuntuisi olevan jollain tavalla ominaisuus, jossa tapahtuu ylitys yksilön rajojen ulkopuolelle. Kant rajasi kauneusarvostelman selvästi tietoarvostelmasta erilliseksi ja siksi hänen käsityksensä taiteilijan pyrkimyksestä kohti esteettisiä ideoita vaikuttaa vaikealta ymmärtää. Eivätkö nämä esteettiset ideat ole tietoa, vai ovatko ne jotain erilaista tietoa, joka ei kuitenkaan liity tavanomaiseen tietokykyyn? Schopenhauer haluaa, että vastaus tähän ongelmaan on yksinkertainen siinä mielessä, että representaatiot platonisista ideoista ovat tietoa. Kuitenkin kyseinen tieto on aivan omassa tiedon kategoriassaan, joka on tietenkin ylempiarvoinen suhteessa käsitteelliseen tietoon, joka on tietoa vain sekundaarisesti.

Esteettinen idea liittyy myös Kantin filosofiaan systeeminä ja sen tarkoitus on olla aistillinen

³⁰ Luonnehdinta Kantin ihmiskuvasta, jota Lauri Mehtonen on käyttänyt luennoillaan Tampereen yliopistossa, joiden aiheena on ollut Kantin filosofia ja estetiikka. Schopenhauerin järjen rajallisuuden periaate muistuttaa Mehtosen luonnehdintaa Kantin ihmiskuvasta läheisesti.

korrelaatti järjen ideoille, jolle ei mitään muuta adekvaatti aisti-intuitiota voida esittää (Kant, 2000, 192; 314). Tämä selvääkin selvempi toteamus Kantilta asettaa esteettiset ideat ennen kaikkea aistien piiriin ja produktiivisen mielikuvituksen yhteyteen. Haluan painottaa tässä, että Kant sekä systeemiinsä että teemaan liittyen pyrkii estetiikassa irti järjestä osoittaen, kuinka estetiikassa ja taiteessa on kyse aistien ja tunteiden piiriin kuuluvista asioista. Kuitenkin aistisen ja yliaistisen, subjektin ja objektin, järjen ja tunteen tapaisissa dikotomioissa Kant ajattelee estetiikan olevan ylimenopaikka, joka yhdistää näitä eri puolia. Ennen kaikkea esteettinen yhdistää jollain tavalla järjen ja aisti-intuition juuri tiedon alueella.³¹ Kant oli sitä mieltä, että estetiikka tai oikeastaan maku on aiheena käsiteltävissä ainoastaan empiirisesti tai ei ainakaan kognitiivisesti. Se oli Kantin ajatus jo *Puhtaan järjen kritiikissä*, jolloin Kant ei edes vielä ollut tietoinen kolmannen kritiikin tarpeesta filosofisessa systeemissään. (Schaper, 1992, 371; Mehtonen, 2002–2008.) Empiirisyyden lisäksi Kant pykälässä 42 maistelee myös kauneuden älyllistä kiinnostavuutta, mutta Kantin matka rationaalisuuden suuntaan voidaan sanoa jääneen liian lyhyeksi, jotta sillä selitettäisiin tyydyttävän kattavasti taidetta. (Kant, 2000, 178; 299.) Nerouden yhdistäminen edellä esitettyyn empiirisyyden vaatimukseen johtaa aistilliseen ja intuitiiviseen subjektiin, ja nerouteen jää piilotettuina ne Kantin filosofian puolet, joita kolmas kritiikki ei käsittele, eli taiteen ja taiteilijan rationaalinen puoli. Adorno kuvailee tämän siten, että neron käsite on pakopaikka kaikelle sille, minkä Kantin hedonistinen estetiikka muuten eliminoi. (Adorno, 2006, 334.) Nerouden myötä Kantilla ei kuitenkaan ole tarkoitus ylittää omaa filosofista systeemiään ja se ilmenee selvästi siinä, että esteettiset ideat ovat asetettu siististi osaksi filosofista kokonaisuutta.

Kantin neroutta koskeva neljäs teesi käsittelee sitä, kuinka nerouden keinoin luonto asettaa säännöt taiteelle. Kant sanoo tässä käännetysti ainakin sen, että taide tulee määrittää nerouden mukaan, jolloin nerouden tulee olla taiteen mitta. Luonnon käsite vertautuu Kantin filosofiassa välttämättömyyteen (Mehtonen, 2002–2008), mutta taiteen tarkoitus on olla vapautusta välttämättömyydestä, joka johtuu alistavasta luonnosta. Vapauden taiteelle tarjoaa *Geist* eli henki, joka on vastakohta taiteen mekaniikalle ja pakonalaisuudelle. (Kant, 2000, 183; 304) Henki edustaa taiteellista vapautta ja se erottaa taiteen välttämättömyydestä. Kant jatkaa käsittelyään *Geististä* eli

³¹ Lauri Mehtonen on luentosarjoissaan Kantin estetiikasta usein ottanut aiheekseen juuri *Arvostelukyvyn kritiikin* § 59, jonka aiheena on kauneus moraalisen symbolina. Näissä luentosarjoissa Mehtonen on korostanut kolmannen kritiikin merkitystä kahden edellisen kritiikin yhdistäjänä.

hengestä – voisi kääntää jopa sieluksi – taiteessa. Hänen mukaansa henki on esteettiseltä merkitykseltään ennen kaikkea taidetta elävöittävä tekijä, joka antaa taideteokselle sen lisämerkityksen. (ibid. 192; 314) Guyer esittää kuinka koko esteettinen nautinto perustuu erityisesti vapaudelle; vapaudelle intressistä, mutta myös vapaudelle sisällöstä, käsitteestä ja kognitiivisesta taakasta (Guyer, 1994, 276). Kantin painottama henki on jotakin sellaista, joka tuo taideteokseen sisäistä ääntä vielä hieman enemmän, joka tarvitaan erityisesti erottamaan taiteen suuret teokset tavallisesta taiteen massasta. Taiteen suuret teokset ovat todella vaikuttavuudeltaan jonkinlainen oma kastinsa ja sen selittäminen, mikä on distinktio tämän kastin ja tavallisten taideteosten välillä, on vaatinut Kantilta termin *Geist* käyttöä. Taideteoksen sielu ja sisin on jotain, mikä kiistatta voidaan liittää taiteilijan itsensä intentioihin. Ja henki merkitsee lopulta taiteessa sitä, että ne taideteokset, joilla on todellista merkitystä, ovat vapauden manifestaatioita. Neljännen teesin valossa voimme siis todeta taiteen olevan kiistanalaisessa suhteessa luonnon neroudelle asettaman välttämättömän vaatimuksen sekä hengen tuoman taiteellisen vapauden välillä. Näiden kahden ajatuksen yhdistäminen ja jonkinlaisen synteetin luominen voidaan nähdä helposti johtavan tunnetuin seurauksin hengen historialliseen determinismiin. Schopenhauer ei kuitenkaan halua luoda sellaista synteesiä, vaan hän pyrkii luomaan taiteelle syvällisemmän pohjan poistamalla Kantin liialliset intressittömän aistillisuuden painotuksen ja pyrkimällä säilyttämään intressittömyyden ja samalla tuomaan se tiedollisten arvostelmien piiriin. Schopenhauerin tarkoitus on jatkaa kognition ja aistillisen, epistemologisen ja esteettisen välistä yhteyden rakentamista, joka Kantilta jäi varsinkin taidetta koskevilla pohdinnoillaan vaillinaiseksi.

Kantin estetiikka on kuitenkin käänös subjektiin. Hän redusoi *sensus communis* ajatuksen subjektiiviseen periaatteeseen ja tunteeseen. Subjektiivisuus johtaa esteettiseen periaatteeseen, jossa arvostelma on omalaksinen, mutta sillä on kuitenkin valta olla yleinen kaikkien kannalta. (Gadamer, 2004, 38.) Kantin vaatimus hengestä on myös lopulta esteettisen subjektiivista vaikutusta ihmisessä. Jotta ei tehdä liiallisia yksinkertaistuksia, on hyvä muistaa, että Kant ei halua loputtomasti tukeutua subjektiivisuuteen. Hänellä on aina selvä vaatimus objektiivisuudesta ja Kant hylkää lähes täysin kaiken idealismin oikeastaan esteettistä ideaa lukuun ottamatta. Joka tapauksessa juuri hengen kohdalla Kant on valmis esittämään hengen ekspressiivisyydeksi ja mielen subjektiivisen luonteenlaadun esiin tulemiseksi. Subjektiivisuus tulee esiin juuri ekspressiossa ja käsitteettömän mielen laadun ilmaisemisessa. (Kant, 2000, 194; 317.) Sellaisena *Geist* on subjektiivinen ja nerouden subjektiivisuuden esiin tuleminen. Nerous on yleisyyttä hakeva, mutta yksilöllisesti

ilmaistavissa oleva. Tämä on taiteen yleinen asetelma. Taide syntyy yksin, yhden miehen luomana, mutta se jaetaan monille ja on saavutettavissa kaikille. Ne yksilöt, jotka taidetta luovat ovat erikoislaatuisia, ja jossa estetiikka sekä esteettinen kokemus kantavat kaiken sen hienouden meille. Filosofille jää selvitetäväksi erikoislaatuisuuden luonne sekä nerouden että esteettisen kokemuksen kohdalla.

3.3 Schopenhauer neroudesta

Schopenhauerin filosofia sisältää idealistisen taiteen tulkinnan, jonka olennaisin osa on ajatus taiteilijan yksilöllisistä mahdollisuuksista ja kyvyistä. Schopenhauer irtaantuu Kantin neroutta käsittelevästä teoriasta siirtämällä taiteilijan idealismin piiriin ja liittämällä taiteilijan kohteeksi platoniset ideat. Taiteen filosofia 1700- ja 1800-luvuilla perustuu pitkälti tulkinnalle taiteilijasta ja taiteellisesta luomiskyvystä. Kantin filosofia avaa oven taiteelliselle luovuudelle, joka perustuu mielen produktiiviselle kuvittelun kyvyille. Schopenhauer luo oman idealistisen tulkinnan taiteesta, mutta taitelijan asema taiteen filosofisessa tulkinnassa säilyy voimakkaana, jos se ei jopa kasva edeltäjiinsä verrattuna. Hänen filosofiansa taiteilijasta kiteytyy kahteen seikkaan: ensinnä taiteilijuuden metodin ja taiteellisen toiminnan kattavalle ymmärtämiselle ja selittämiseksi, toisaalta sen selvittämiseen, mikä on taiteen subjektin suhde objektiin ja maailmaan.

Friedrich Nietzsche kuvailee Schopenhauerin taiteellista idealismia kulttuurin fundamentaalisenä kuvana, joka nostaa filosofien, taiteilijoiden ja pyhimysten tuotokset luonnon täydellistäjiksi. Luonto tarvitsee Nietzschen mukaan filosofeja ja taiteilijoita saavuttaakseen metafyyssisen valaistumisen ja sen Schopenhauer ymmärsi täysin. (Nietzsche, 1983, 160.) Schopenhauer asettaa taiteen filosofiassaan yhteen monenlaisia ongelmia sekä taiteesta että inhimillisestä tiedosta yleensä. Hän selvittää, miten meidän tulee ymmärtää taiteellinen kärsivä luovuus ja samalla hän selvittää tiedon ja halun suhdetta taiteessa. Schopenhauer asettaa tavoitteekseen myös subjektin ja objektin välisen riippuvuuden poistamisen. Hän näyttää myös sen, miten taide on eskapismia ja auttaa meitä irtautumaan tästä maailmasta. (Jacquette, 1996, 12.) Laajemmin kulttuurissamme taiteilijuus merkitsee lähinnä varsin lennokasta ja yksiulotteista näkemystä neroudesta, joka on varmasti yksi taiteeseen vahvimmin vaikuttaneita ajatuksia. Siinä mielessä nerous on filosofinen käsite, joka on kohdannut täysin epäfilosofisen kohtelun. Mutta Schopenhauerin mukaan neroudesta on kyse paljon monimutkaisemmasta inhimillisten kykyjen analyysistä, joka perustuu hyvin pitkälle mieleemme

aktiivisten ja passiivisten kykyjen voimasuhteisiin ja käyttöön. Schopenhauer esittää aktiiviset kyvyt tietynlaisina *tahto* -kykyinä, joiden vastakohtana toimivat jonkinlaiset *tahdottomat* passiiviset kyvyt. Aktiiviset kyvyt ovat myös pitkälle rinnastettavissa johonkin sellaiseen, jota voitaisiin kutsua yksilöllisyydeksi tai subjektivoitumiseksi. Passiiviset kyvyt ovat tietysti vastakkaisia juuri siinä mielessä, että yksilöllisyys menettää niissä merkityksensä ja objektivoituminen lisääntyy. Esitän tässä luvussa, kuinka kokonaisvaltainen ja kaiken kattava teoria Schopenhauerilla on neroudesta, ja kuinka hän huomioi ajatuksessa taiteilijasta erityisesti nerouteen kuuluvat kyvyt. Samalla on hyvä muistaa, kuinka hän otti huomioon myös taiteilijuuteen liittyvät psykologiset seikat, joita tässä työssä on jo käsitelty luvussa 3.1.

Schopenhauerin teoksen *Die Welt als Wille und Vorstellung*in kolmas kirja koskee järkeä sen epätavallisessa ominaisuudessa *tahdosta* vapaana. Koko vapautumisen ajatus perustuu järjen kykyjen erilaiselle suhtautumiselle maailmaan. Järki ei keskity kyseisessä tilassa enää objektien tai partikulaaristen yksilöiden suhteisiin verrattuna subjektiiin tai maailmaan yleensä, vaan järki mieltää objektit irrallisina ja itsenäisinä. Tällöin järki myös saavuttaa havainnon kappaleista puhtaimmillaan. (Schopenhauer, 1969b, 363; XXIX.) Puhdas havainto on sellainen, että järki ei ole sitä millään suhteellisuudella sotkenut. Siinä tapauksessa järki on vapautettu omasta käytöllisestä arvostaan ja sille on annettu uusi ylevöitetty tehtävä tavoittaa objekti sellaisenaan. Tämä on Schopenhauerin metafysiikasta löytyvä perusta neroudelle ja se ulottuu hyvin syvälle hänen filosofiansa epistemologisiin ja ontologisiin perusteisiin. Taiteilija on Schopenhauerin filosofiassa metafyyminen konstruktio, joka on hänen pessimistisen ihmiskuvansa vastakohta.

Taiteilijan metodi koostuu kahdesta toisistaan erottamattomasta osasta: ensinnä objektin tietämisestä platonisena ideana, lajinsa täydellisimpänä edustajana. Toiseksi itsetietoisesta subjektista, joka ei ole siten yksilö konventionaalisessa merkityksessä vaan puhdas tietävä subjekti. (Schopenhauer, 1969a, 195–196; § 38.) Taiteilija pystyy havaitsemaan maailman *tahtona* erotuksena *tahdon* rajoittamasta subjektista, joka havaitsee maailmaa ainoastaan tavanomaisina representaatioina. (Schopenhauer, 1969b, 380; XXXI.) Maailman havaitseminen *tahtona* vaatii paradoksaalisesti – tai hyvin ymmärrettävästi – *tahdosta* vapaata havaitsijaa. (ibid., 367; XXX.) Tämä on perustavin periaate metafyyssisen tiedon saavuttamisessa. Jos ajattelemme taiteilijaa kaikista voimakkaimpana mahdollisena subjektiivisuuden muotona, niin on yllättävää todeta, kuinka Schopenhauerin mukaan nerous seuraa subjektin kadottamisesta, joka oikeastaan merkitsee taiteen yksilöllisyyden täydellistä

ristiriitaa. Taiteilija on täysin yksilöllinen, ja kuitenkin kaiken taiteellisen kontemplaation taustalla on itsensä kadottanut tai hävittänyt maailman havainnoitsija.

Kun järki muuttaa luonnettaan perustavanlaatuisesti, muuttuvat myös ymmärryksen tavallisista representaatioista ideoiden representaatioiksi. Todellisten taiteilijoiden – eli kaikki ne taiteilijat, jotka omaavat nerouden ominaisuuden – saavuttamat ideat ovat ymmärrettävä juuri siinä mielessä, kuten Schopenhauer ymmärtää Platonin ideoiden merkityksen pysyvinä muuttumattomina kohteina erillään ajallisesti olemassa olevista yksilöistä. Schopenhauer kutsuu platonisia ideoita adekvaateiksi *tahdon* objektivaatioiksi, jotka ovat tavallisten ihmisten representaatioista poikkeavia totaalisesti erilaisia representaatioita. Ne ovat muuttuneet ylivertaisen älyn muokkaamaan *tahdosta* vapautuneeseen representaatioiden muotoon. (Schopenhauer, 1969b, 364; XXIX.) Schopenhauer haluaa muodostaa Kantin ja Platonin keskeisten metafyyssisten käsitteiden synteessin. Hänen olennainen oivalluksensa onkin, että ideoita ei saavuteta sellaisinaan vaan niistäkin saavutetaan jonkinlainen idean fenomeeni. (Schopenhauer, 1969a, 171; § 31.) Noumenaalinen pysyy Schopenhauerin filosofian näkökulmasta edelleen välillisesti saavuttamattomasti. Tiedon filosofinen paino on pelkästään havainnolla ja ennen kaikkea tämän vuoksi Schopenhauerin voitaisiin nähdä vievän solipsismia vielä Kantia pidemmälle. Taiteilijan havainto ei pohjaudu muulle kuin puhdistuneelle tietoisuudelle. Se ei pohjaudu millekään muulle objektin tai subjektin ominaisuudelle, joka paljastuksen kaltaisesti pystyisi repäisemään noumenaalisen esiin.

Taiteilija pyrkii siis aistihavainnolla saavuttamaan Platonin muotoilemat ideat olioiden takana. Nämä ovat tietenkin Schopenhauerin mielestä asioiden ja objektien kaikkein totuudellisimpia muotoja. Platon kiistää, että idean muoto on havaittavissa aisteilla, joten Schopenhauerin on muutettava idean merkitystä. Samalla tavalla Schopenhauer ei pysty yhdistämään platonisia ideoita Kantin käsitteeseen *oliot sinänsä*, koska platoniset ideat yhdistyvät hänen mukaansa havaittavaan 'todelliseen' maailmaan, johon *oliot sinänsä* eivät kuulu. (Janaway, 1996, 42.) Schopenhauer ei kuitenkaan tarkoita, että tämä ideoiden kautta ilmenevä totuudellisin muoto olisi todella olioiden oleminen-itsessään, vaan ainoastaan niiden objektiivisesti ilmenevä luonne ja siksi ainoastaan niiden fenomeeni (Schopenhauer, 1969b, 364; XXIX). Platoninen idea merkitsee muodon ja objektiivisen kuvan saavuttamista ajan ja paikan kategorioista irrallisena. Nerous on erityisesti intressitön ja ajasta vapaa agentti, joka samalla johtaa Schopenhauerin tavoittelemaan päämäärään taiteesta ajattomana ja yleisöstään riippumattomana. Schopenhauer pitää tätä filosofian historiallista Kantista ja

Platonista tehtyä tulkintaa ja synteesiä oman filosofiansa tärkeimpinä saavutuksina (Schopenhauer, 1969a, 170; § 31). Selvää monella tavalla onkin, että monet asiat niin sanotusta noumenaalisen ongelmasta loksahavat paikalleen, kun Schopenhauer on oivaltanut ideoiden fenomeenin mahdollisuuden. Schopenhauerin koko filosofia on aistillis-empiirisesti suuntautunutta ja näin on myös platonisiin ideoihin liittyvä pohdinta. Voidaan tietysti olla montaa mieltä siitä, kuinka paljon ideoiden aistillistaminen tekee oikeutta Platonin ajatuksille, mutta Schopenhauer ei varmasti ole missään vaiheessa kovin huolissaan siitä, tulkitseeko hän edeltäjiään oikein. Enemmänkin voimme kuvitella hänen olleen huolissaan siitä, ymmärretäänkö häntä itseään.

Schopenhauerin tarkoituksena on neroudesta puhuessaan esittää intuitiivisen, eli aistien ja havainnon välittömän muodon tuoma transsendentaalisten olioiden käsittämisen mahdollisuus; Schopenhauerin tarkoitus on esittää filosofisilla pohdintoillaan taiteesta se, miten saavuttamaton ja luolan ulkopuolella oleva on saavutettavissa intuitiivisesti ja suoraan havainnossa. (Schopenhauer, 1969a, 173; § 31.) Kantin filosofian näkökulmasta katsottuna huomion arvoista on, että Schopenhauer pyrkii erityisesti filosofian ja taiteen välisten yhtäläisyyksien selvittämiseen ja paljastamiseen. Schopenhauer pyrkii osoittamaan sen, että taide on analogista suhteesta filosofiaan³², ja se ilmenee ennen kaikkea niiden yhteisessä subjektissa eli nerouudessa. Schopenhauer pyrkii empiirisellä ideoiden saavuttamisella toteuttamaan oman näkemyksensä metafysiikasta. Siinä keskeistä on taiteen nouseminen metafysisesti varteenotettavaksi. Tärkeämpi seikka koskien hänen metafysiikkaansa oikeastaan onkin se, kuinka taide emansipoituu käsityöläisyyden asemasta filosofian rinnalle, kuin Schopenhauerin versio jonkinlaisesta havainto-idealismista ja metafysisen tiedon saavuttamisen tavasta. Hän määrittää taiteen tiedollisesti ylempi-arvoisena kuin, mihin on totuttu.

Schopenhauerin filosofiaan kuuluu tema ajallisuuden problematisoinnista eri tavoin. Hän yhdistää ajan käsittämisen kiinteästi olemassaoloon. Tavallisen tiedon näkökulmasta aika on pakollinen ja välttämätön kategoria, jolle koko inhimillisen tiedon horisontti laskeutuu. Tieto ja sen sattumanvaraisuus yksittäisenä ajallisena tapahtumana on, kuten kaikki tietävät, klassinen filosofinen ongelma. Nerouden tarkoitus on ylittää ajallinen dimensio tiedon näkökulmasta.

³² En selvitä tässä työssä suoraan, mikä Schopenhauerin kanta filosofian luonteesta on. Kuitenkin hänen käsityksensä filosofiasta on monella tavalla lähellä hänen käsitystään taiteesta.

Nerouden tuotokset ja nerous itsessään mahdollistaa sen, että ajallisuuden virta on jäädytettävissä. Se on Schopenhauerin teesi taiteesta, joka kiilautuu syvälle subjekti–objekti -dikotomian ytimeen. Schopenhauerin tarkoitus on osoittaa taiteen tiedollinen ulottuvuus. Sen löytääkseen Schopenhauerin on esiteltävä tiedollinen laji, joka ei muodostu tavallisen tietokyvyn mukaisesti subjekti–objekti -jaolle. Esimerkiksi Atwell kritisoi Schopenhaueria ennen kaikkea siitä, että tietoa ei ole tai sitä ei voida ymmärtää ilman osoitettua dikotomiaa, koska vain tuon jaon kautta on ymmärrettävissä tiedon rakentuminen mielessä suhteessa objektiin. Toisaalta Atwell kritisoi Schopenhaueria siitä, että tämä ei huomioi enää objektia laisinkaan. (Atwell, 1996, 87.) Tämä näkemys merkitsee sitä, että Atwell ei hyväksy tai ei ymmärrä Schopenhauerin tavoitetta taiteen tiedollisen ominaisuuden sisällyttämisessä filosofiaansa. Taiteella tietona on oltava objektinsa. Schopenhauer ymmärtää taiteen objektin platonisena ideana. Platoninen idea merkitsee tietoa, joka ei kulminoidu objektin ominaisuuksiin. Tällä tarkoitan sitä, että taiteellinen havainto ei ole ensisijaisesti kohteen tarkastelua siitä näkökulmasta, että kohde olisi tarkasti rekonstruoitavissa. Platoninen idea tarkoittaakin objektin ominaisuuksien sijasta Schopenhauerin filosofiassa lähinnä symbolisella tasolla subjektin hävittävää käsitettä. Ajattomuus, jossa subjekti hävittää merkityksensä, on Schopenhauerin koko tavoite taiteen kognitiivisen puolen filosofisessa pohdinnassa. Subjektin katoamisen mukana luulisi häviävän myös objektin, mutta objekti on olemassa myös ajattomana havainnon kohteena. Koko hänen väitteensä kirkkautta hämärtää sen ylitsevuotava mahdottomuus ja yksinkertainen kysymys: kuinka taide pystyy vastaamaan niin suureen metafyyssiseen vaatimukseen? Onko subjektin hävittäminen taiteelle missään suhteessa mahdollista? Onko se edes ominaista taiteelle? Filosofian historiallisesti kysymyksen esittäminen on irrelevantti, koska Schopenhauerin erikoislaatuinen filosofinen rakennelma on tässä suhteessa sekavuudessaan selkeä, mutta taiteen filosofisesti kysymys onkin erittäin haastava. Se on kysymys, jonka mukana käsite nerous astuu esiin tai vaipuu kulttuurihistorialliseen unholaan. Kaikki ne taideteokset, ne inhimillisen luonteen kauneimman puolen konkretisaatiot, jotka ovat luomakunnan merkityksen tihentymiä, mittaavat itseään suhteessa siihen kysymykseen.

Schopenhauer antaa taiteelle yhden erikoislaatuisen distinktion suhteessa normaaliin elämään ja maailmaan. Taide – kuten tietysti filosofiakin – on fyysiseen *tahtoon* perustuvan maailman osalta hyödytöntä ja käyttökeltontä. (Schopenhauer, 1969b, 388; XXXI.) Taide on hyödytön, ja kuitenkin me nautimme siitä ja huomaamme taiteen sekä filosofian olevan palkitsevia ilman pyyteitä ja tarpeita. Tarkoituksenmukainen ilman tarkoitusta on Kantin määritelmä esteettisen kokemuksen

luonteesta. Taiteen kohdalla tarkoituksenmukainen ilman tarkoitusta toistuu Schopenhauerin filosofiassa. Kuitenkin siten, että ajatus on laajentunut radikaalisti. Nyt se sisältää koko taiteen ja myös filosofian tarkoituksettomuuden. Schopenhauerilla ei ole tarvetta alleviivata taiteen mielivaltaista tarkoitusta tai sekundaarista hyötyä, vaikka hän niitä käsittelee toisaalla. Hänelle riittää se intellektuaalinen oivallus, että taide ja filosofia eroavat muusta elämästä totaalisella hyödyttömyydellään ja fyysisten tarpeiden vastaisuudellaan. Koko ajallisuuden pysäyttäminen perustuu käyttökelvottomuuteen. Schopenhauerin mukaan inhimillinen ajallisuus perustuu jatkuvaan halujen ja tarpeiden tyydyttämiseen. Sen vuoksi sekä tarpeeton että hyödytön ajalehtivät pois ajan virrasta. Juuri tässä mielessä taide on ihmisen tapa saavuttaa kuolemattomuus, mutta Schopenhauer ei halua kuin häivähdyksen kaltaisesti osoittaa elämän voittamisen mahdollisuuden. Kuolemattomuuteen liittyen Schopenhauer painottaakin, että nerous ei kuulu ominaisuutena kenellekään henkilölle tai yksilölle vaan nerous on aina maailman omaisuutta ja uhrautumista kutsumukselleen. (Schopenhauer, 1969b, 383; XXXI.) Elämä on kärsimystä, mutta *tahdon* alistaminen ei johda nerouden myötä elämän kärsimyksen loppumiseen, vaan tilalle tulee nerouden velvollisuuden taakka. Nerous ymmärtää elämän tahtoa ja nerous johtaa luomisen pakkoon sekä luovuuden turhauttavaan tilaan. Nerouden myötä taiteilija on omistautunut ja antautunut luomiselle ja luomisen tuskalle. (Jacquette, 1996, 10.) Jos *tahdon* ja jumaluuden väliset relaatiot ja analogiat eivät ole vielä olleet riittäviä, niin nyt voimme liittää joukon jatkoksi vielä taiteilijuuden analogisen suhteen luostareiden veljiin ja sisariin. Nerouden kyvyn omaava henkilö on luopunut elämästään uskonsa ja kutsumuksensa vuoksi.

Schopenhauerin mukaan meidän tietoisuudessamme on kaksi puolta, joista ensimmäinen puoli on tietoisuus itsestämme ja toinen puoli tietoisuus toisesta tai toisista. Tämä tietoisuuden kahteen osaan jakautuminen liittyy Schopenhauerin ajatukseen mielen aktiivisista ja passiivisista kyvyistä. Nerous on ensimmäisen tietoisuuden puolen eli itsetietoisuuden häivyttämistä taustalle, joka on myös aktiivisten mielen kykyjen häivyttämistä. Schopenhauer puhuu fysiologisella tasolla aivojen irrottamisesta subjektista sekä niiden tehokkaammasta suuntaamisesta kohti objekteja. (Schopenhauer, 1969b, 367–368; XXX.) Nerouden myötä tietoisuus ja aivot muuttuvat tehokkaasti ja puhtaasti aistiviksi, koska ne ovat enemmän tietoisia toiseudesta kuin minuudesta. Schopenhauer ei painota nerouden olevan niinkään taitoa tai taiteellista havainnointia, eikä mikään muu taiteellisuuteen tavallisesti liitettävä stereotypia. Hän toistaa useaan otteeseen, että nerous ja taiteen synty edellyttävät järjeltä erityistä ja tavanomaisesta poikkeavaa suhtautumista maailmaan. Kaiken

taiteellisen luomisen perusta täytyy olla tietoisuudessa ja lopulta järjessä. Schopenhauer ei tunnusta olevan mitään alitajuista tai sattumanvaraisesti syntyvää taidetta. Schopenhauerin taiteilijäkäsityksen vastaisia taiteellisia suuntauksia ovat olleet esimerkiksi surrealismi, jonka taiteellinen perusta oli alitajunnassa tai abstrakti ekspressionismi, joka flirttaili niin sanotun action-paintingin kanssa ja perustui sattumanvaraisuuteen ja vahinkoon toiminnan kautta.³³ Schopenhauer ei lähde sellaisesta taidekäsityksestä, jossa taide revittäisiin irti järjestä tai edes tietoisuudesta. Hän haluaa esittää järjen ja aistillisen analogisuuden, mutta myös sen ettei aistista ja reflektiivistä lopulta erota mikään. Hän painottaa, että taiteilija on vain puhdas subjekti, joka ottaa kaikki signaalit vastaan puhtaimmillaan keskittyen vain yhteen olennaisuuteen, joka on kysymys havainnosta ja asioista ilmaistuna vain yhdellä kysymyssanalla *was* – mikä tai mitä? (Schopenhauer, 1969a, 178; § 34.) Schopenhauerille *nerous* on maailman havainnointia sellaisen silmin, joka tiedostaa olevansa osa maailmaa ilman kiinnekohtia siihen; *nerous* on ulkopuolisen tarkkailijan näkökulma maailmaan, vaikka tarkkailija fyysisesti onkin osa maailmaa. Tietoisuus itsestä on edellytys kärsimykselle, kuten se on edellytys onnellisuudellekin, ja *nerouden* myötä hävinnyt tietoisuus itsestä hävittää kaiken tunteellisuuden. (Schopenhauer, 1969b, 368; XXX.) *Nerous* erottaa tunteen kärsimyksestä. Kun luominen aiheuttaa taiteilijalle tuskaa, niin tavallisen elämän sentimentaalisuus on yksilöiden tuskan syy. Taiteilijat eivät kärsi elämän halusta vaan luomisen pakosta. Kummatkin aiheuttavat kärsimyksen, mutta vain edelliseen kuuluu tunteellisuus.

Subjektin hävittäminen johtaa siihen, että *nerouden* tulee olla ajallisista tunteista, aistimuksista ja tuntemuksista erillistä, pelkistettyä tietoisuutta³⁴. Esteettinen kontemplaatio on ainoa mahdollisuus käsittää elämän riippuvaisuus ulkoisista seikoista ja lopulta niiden seikkojen merkityksettömyydestä. Taiteilijat muuttavat elämän – jossa ei Schopenhauerin mielestä ole mitään hyvää tai toisaalta kaunista, vaan ainoastaan turhuutta, tuskaa ja kärsimystä – taiteeksi, esteettiseksi illuusioksi ja illuusion kauneudeksi. Hän lainaa Goethen sanoja:

”Se mikä meitä kauhistuttaa elämässä,

³³ Näiden taidesuuntausten rehellisyydestä taas voidaan olla montaa mieltä. Abstrakti ekspressionismi oli vain näennäisesti sattumanvaraista. Voisi väittää, että taiteilijat suunnittelivat sattumanvaraisuutensa tarkasti. Kuitenkin näiden kyseisten taidesuuntausten voidaan olleen erityisen kiinnostuneita juuri siitä, miten ideat tavoitetaan suoraan toiminnassa.

³⁴”*Mens aeterna est, quatenus res sub aeternitatis specie concipit.*” (Spinoza, 2001, 247; propositio 31)

tuottaa nautintoa kuvissa.”(ibid., 372; XXX)³⁵

Schopenhauer liittää esteettisyyteen hyvin vahvasti sen irrottavan vaikutuksen: esteettinen kokemus siirtää kokijan pois tästä maailmasta turvalliseen toiseen maailmaan. Ajatus on aristoteelinen, mutta tietynlainen inhottavuuksilla mässäily on erityisesti modernille taiteelle ja nykytaiteelle – puhumattakaan populaarikulttuurille – tyypillinen esteettisyyden kategoria. Tunteesta irtautuminen kuuluu tähän, koska etääntyminen tuo erilaisia tirkistelyyn viittaavia nautinnon mahdollisuuksia. Schopenhauer puhuu kuitenkin hieman erilaisesta irtautumisesta, jonka tarkoituksena on korostaa nerouden rationaalisuutta. Tunne ei kuulu Schopenhauerin käsitykseen neroudesta. Tunne on kiinnittymistä henkisesti asioihin ja olioihin. Oikeastaan tunteet ovat henkisiä kiinnittymiä representaatioihin eli mielteisiin, jotka hämärtävät aitoa sekä puhdasta havaintoa ja järkeä. Taiteilija on kuitenkin myös tunteiden kuvaaja. Hän vain ei voi itse ottaa tunteellisesti kantaa. Voisi sanoa, että taiteilija sulkeistaa itsensä omasta teoksestaan tehden itsestään oman tuotoksensa yleisön. Koska taide ei ole Schopenhauerille itseilmaisua, se tuo selvästi esiin, kuinka hänen ajattelunsa lopulta eroaa romanttisesta estetiikasta, jossa egon tuli olla kaiken keskipiste. Schopenhauer poistaa tunteen ja henkilökohtaisen ilmaisun tuoden tilalle totuudenmukaisuuden, joka liikuttaa sisäisesti, mutta ei ole luotu sisäisestä liikutuksesta. (Magee, 1983, 169–170.)

Kant esittää, että taiteen on mahdollista syntyä vain, jos nerous ja maku liittyvät yhteen ja muodostavat taiteen rajattomuuden sekä toisaalta rajallisuuden. Schopenhauerin filosofian kohdalla on selviö, että nerouteen ja taiteilijuuteen ei yksiselitteisesti liity mitenkään maun mukana olo, koska nerous toimii maun – miellyttävän tai epämiellyttävän tunteen – hävittäjänä.

”Objektiivisuus sellaisenaan riittää edellytykseksi taiteilijuudelle; mutta se on mahdollista ainoastaan silloin, kun ymmärrys on päästetty irti juurestaan – eli tahdosta...” (Schopenhauer, 1969b, 374; XXX)³⁶

Tahdosta irtautunut tieto on tietoa ideoista. Nerous on objektiivisuudessaan relaatiossa juuri ideoihin; ja päinvastoin puhdas tietävä subjekti on puhdas, koska se on objektiivinen ja sen tieto

³⁵ “Was im Leben uns verdrießt, Man im Bilde gern genießt“ (oma suomennos)

³⁶ “Nur Objektivität befähigt zum Künstler: sie ist aber allein dadurch möglich, daß der Intellekt, von seiner Wurzel, dem Willen...” (oma suomennos)

koskee ainoastaan ideoita. Yksilöllisyys ei liity tähän tietävään subjettiin mitenkään, koska yksilö on eri asia kuin puhdas tietävä subjekti. Yksilöllä on tietoa ainoastaan partikulaarisista olioista, kun taas puhtaalla tietävällä subjektilla on tietoa ideoista. (Schopenhauer, 1969a, 179; § 34.) Tässä mielessä Schopenhauerilla on teoria yksilöllisyydestä ja nerosta, mutta myös teoria, joka esittää yksilöttömän tietoisuuden neroudessa. Tavallisen järjen kohtalo on olla motiivien ja halujen välikappale, joka normaalissa tilassa suhtautuu kaikkeen havaitsemaansa pelkästään tarpeen näkökulmasta ja siksi järki on aina suhteellinen. Schopenhauer kutsuu neroutta juuri epänormaaliudeksi, joka kulminoituu elämän haluttomuuteen, tarpeettomuuteen ja ennen kaikkea objektiiviseen kykyyn havaita ympäristönsä. (Schopenhauer, 1969b, 376; XXXI.) Schopenhauer julistaa, että nerous saavuttaa maailman havaintona, jossa ”maailma representaationa on erottunut maailmasta *tahtona*”³⁷ (ibid., 380; XXXI). Silloin kaksi maailmaa konstituivaa elementtiä olisivat erillisiä, mikä ei kuitenkaan johda kummankaan häviämiseen, vaan molempien maailman osien esteettisyyteen sekä selkeyteen. Puhtaana rasitteista järki on uudistunut, eikä se enää ole inhimillisen eksistenssin mustan puhuva vaate, vaan järjestä on tullut puhtaassa havaitsevassa subjektissa inhimillisen eksistenssin timantti³⁸ ja sen tuotokset ovat elämän pimeydessä välkehteleviä valonpilkahduksia.

Monet asiat Schopenhauerin filosofiassa nivoutuvat yhteen ajallisuuden ymmärtämisessä ja merkityksessä. Hänen juurensa aikaa koskevissa kysymyksissä ovat toisaalta antiikin ristiriitaisessa suhteessa ajan sekä pysyvän tiedon välillä, ja toisaalta Kantin tietoisuuden kategorioissa, joihin myös ajan kategoria kuuluu. Herakleitoksen ajatus maailman jatkuvasta muutoksesta johtaa myös Schopenhauerin filosofiassa kohti ideoita, jotka toimivat ratkaisuna jatkuvan muutoksen tuomaan epävarmuuteen. Samanlainen ratkaisu toteutui myös Platonin filosofiassa. Platonin tie ideoihin kulkee kuitenkin järjen kautta toisin kuin Schopenhauerilla, joka painottaa ideoiden saavuttamisessa havaintoa. Myös Schopenhauer on sitä mieltä, että järjen on esitettävä ideoiden saavuttamisessa osaa, joka mahdollistaa taiteilijoiden havaintojen puhtauden. Platonin ajatus ideoista ei liittynyt millään tavalla taiteilijoihin tai taiteeseen. Myös Platon pitää aikaa ongelmana juuri pysyvän tiedon

³⁷ “...in ihnen die Welt als vorstellung sich von der Welt als Wille gesondert...” (oma suomennos)

³⁸ Magee kuvaa teoksessaan taidetta otsikolla ”The Flower of Existence”. Voisin sanoa, että jos taide on olemassaolon kukkanen, niin taiteilija on sitten ihmiskunnan timantti. Mageen otsikossa on kyllä kaksiselitteisyyttä, jonka myötä voidaan olettaa hänen tarkoittavan kukkais-vertauksellaan sekä taidetta että neroutta. Kaksiselitteisyys on varmastikin tahallista. (Magee, 1983, 178.) Minusta timantti on kukkasta kiinnostavampi metafora.

kannalta, ja sama ajatus ajallisuuden jatkuvasta kuluttavuudesta tekee Schopenhauerista pessimistisen. Kuten jo aikaisemmin olen todennut, Schopenhauerille elämä näyttäytyy kovin sattumanvaraisena tahtojen ja halujen poukkoiluna, jolle ei voi osoittaa mitään loogista teleologisuutta. Hänen elämänviisautensa yksinkertaisuudessaan on juuri se, että elämällä ei ole selvää tavoitetta. Kaikki ajallisuus on Schopenhauerin mielestä tietoisuuden huijausta, koska aikaan sidottu on aina intresseihin sitoutumista ja ajalliset oliot sekä asiat johtuvat *tahdosta*, eikä aikaa muutenkaan pysty mitenkään erottamaan *tahdosta*.

Ajallisuuteen liittyvät myös kaikki selkeyden ja puhtaan järjen hetket, koska ne ovat aina nerouden silmänräpäyksiä ja sen vuoksi kovin ajallisesti rajoittuneita hetkiä, jotka kuitenkin suuruudessaan resonoivat ikuisuuteen. Schopenhauerin filosofiassa on selvää, että nerous on silmänräpäys juuri suhteessa siihen, miten jokin on jatkuvasti olemassa tai ei ole olemassa lainkaan. Neroutta on myös se, että siitä silmänräpäyksestä tulee taiteen ajaton hetki, joka syntyy inspiraation puuskasta nostattaen taiteilija ekstaasiin ja hurmioon. (Schopenhauer, 1969b, 380; XXXI.) Kaikki on yhteydessä aikaan. Ei vähiten ajan puuttuminen tai ajattomuus. Nerous on ajan puuttumista, mutta se on myös toisaalta ajan voittamista.

Ruumiillisuuden aihetta on käsitelty yhteydessä neroon ja yksilöityvään nerouteen, mutta tässä kohdassa ruumiillisuus johtaa ymmärtämään nerouden suhdetta tunteisiin. Schopenhauerin *tahtoon* perustuvassa metafysiikassa ruumiillisuudella on todella suuri merkitys. Tämä johtuu siitä, että ruumis on objektin lisäksi toiminnan välikappale. Siksi *tahto* on erottamaton osa ruumiillisuutta ja Schopenhauerin *tahtoon* perustuva metafysiikka alleviivaa kovasti myös ihmisen seksuaalisuuden ja elimellisten halujen merkitystä. (Nussbaum, 1999, 346.) Elimellisyys on nerouden intohimoa, minkä takia Schopenhauer esittää ylitseampuvan emotionaalisuuden osana neroutta. Tässä yhteydessä hän tuo esiin myös taiteellisen juopumisen. Emotionaalisuus on kuitenkin toisenlaista kuin tunteet yleensä, jotka edellä erotettiin neroudesta. Se on dramaattista ja teatraalista. Tunteet eivät johdu kiintymisestä kohteeseen eli subjektiivisuudesta, vaan niiden täytyy olla kuin juopuneen hurmioitunut tila, jossa tunteet kumpuavat itsestä ja yksilöllisyydestä riippumatta vapaana virtana. (Schopenhauer, 1969b, 389; XXXI.) Tunteiden liittäminen nerouteen on hieman ristiriitaiselta vaikuttava teko, kun Schopenhauer ensin on tiukasti sitä mieltä, että nerous on tunteiden sulkeistamista ulkopuolelle, mutta dionysosmaisesta humaltumisen taustalla on jotakin muuta kuin vain tunteellinen kiinnittyminen objektiin. Schopenhauer huomioi nerouden muotoilussaan

tunteellisen eläytymisen erotettuna *tahdon* ohjailemasta subjektista. Hänen suhteensa tunteellisuuteen taiteellisessa luomisessa alkaa vaikuttaa tässä vaiheessa kovin kompleksiselta. (Nussbaum, 1999, 356.)

Ekstaasin ja juopumuksen emotionaalisuus onkin taiteellisen luomisen aiheuttama tunteiden kategoria, joka tulee taiteen filosofiassa esiin ajoittain. Ekstaasin kääntöpuolena on taiteellinen melankolisuus, ja taiteellista melankoliaa kuvaillessaan Schopenhauer lainaakin Giordano Brunon sanoja: *In tristitia hilaris in hilaritate tristis*³⁹. (Schopenhauer, 1969b, 381; XXXI.) Nerouden melankolisuus on taiteilijoilta vaadittava suhtautuminen itseensä eikä niinkään johonkin toiseen. Schopenhauer väittää nerouden aiheuttavan tietynlaisen oman persoonan 'heitteillejätön', koska kiinnostus ulkoisesta maailmasta johtaa minuuden merkityksen pienenemiseen. (Schopenhauer, 1969b, 383; XXXI.) Schopenhauerille melankoliaan taipuvaisuus on nerouden ominaisuus juuri ajallisuuden teeman vuoksi. Melankolia johtuu suoraan elämän rajallisuuden hyväksymisestä ja samalla nerous johtaa hetkiin sen rajallisuuden yläpuolella. Tämän saman asian toinen puoli ilmenee siinä, että suuren nerouden tuottamia teoksia ei melankolisuudesta johtuen ymmärretä omana aikanaan, mutta sillä ei ole merkitystä, koska sellaiset teokset ovat lopulta kaikkia aikoja ja aikakausia varten (mutta eivät omaa aikaansa). (ibid., 385; XXXI.) Nämä teokset ovat irrottautuneet ajasta ja julistautuneet puolueettomiksi, intressittömiksi ja lajittomiksi. Tämä Schopenhauerin väite antaa taiteelle ja taideteoksille valtavan filosofisen ja inhimillisen painolastin. Taiteilijan hurmio ja melankolia ovat Schopenhauerin filosofiassa harkitusti esille tuotuja taiteellisen paatoksen luonnehdintoja. Dionysoksen vaikutus on mahdoton välttää. Taiteessa, viinin ja viinin jumalan kolmiyhteydessä yhdistyy monia, jos ei lukemattomia, filosofisia ajatuksen virtoja sekä loputtomia kertomuksia.

Schopenhauer antaa oman arvonsa myös mielikuvitukselle. Tämä 1700-luvun filosofiassa muotiin noussut inhimillisen ajattelun luova osa on olennainen syy sille, miten niin sanottu uuden ajan eurooppalainen filosofia perustelee taiteilijoiden kyvyn luoda uutta. Schopenhauerin kohdalla olemme kuitenkin jo todenneet, että kysymys uuden luomisesta pohjautuu pelkästään havainnolle ja kyvyille saavuttaa havainto puhtaasti. Hänen mielikuvitukselle antama osa on olla vain ja ainoastaan

³⁹ "Iloinen surussa, surullinen iloisuudessa." (oma suomennos)

apuna järjelle, joka nerouden myötä joutuu venymään epäinhimillisiin tapoihin ja konventioihin ymmärtää ja hahmottaa maailmaa sekä elämää ympärillämme. Schopenhauerin mukaan mielikuvitus on se, joka järjestelee, korjailee ja asettelee mielen kuvat oikeille paikoilleen. Mielikuvitus on se, joka tuottaa täydennystä mieleen, jotta sisäinen maailmamme näyttäytyisi koherenttina ja pysyvänä. Hänen mukaansa mielikuvitus on korvaamaton nerouden instrumentti, jonka avulla nerous kykenee muodostamaan objektista tai ulkoisesta tapahtumasta elävän ja kokonaisvaltaisen kuvan. (Schopenhauer, 1969b, 379; XXXI.) Puhdas objektiivisuus ei riitä sellaisenaan, koska nerous muodostuu myös mielikuvituksen kyvystä. Mielikuvitusta vaaditaan ainakin jollain tasolla, koska myös puhtaan havaitsevan subjektin on aina oltava rajallinen. Myös on niin, että yksilöllinen käsityskyky ideoista rajoittuu ainoastaan ideoihin, eikä jatku henkilökohtaisen kokemuksen ohitse. Mielikuvitus venyttää henkilökohtaista kokemusta rakentaen⁴⁰ ideoita niiden ulottuvuuksien suuntaan, joista puhtaalla havaitsevalla subjektilla ei ole kokemusta. (Atwell, 1996, 96–97.) Huomioitava seikka vertailussa Kantin teoriaan mielikuvituksesta on Schopenhauerin lähes täydellinen mielikuvituksen produktiivisen puolen hylkääminen. Nerous ei luo mielikuvituksen voimalla, eikä mielikuvitus ole ihmisen mielessä oleva uutta luova ominaisuus. Vaikka mielikuvitus on aktiivinen mielen kyky, niin se ei silti ole produktiivinen. Se ainoastaan laajentaa ja venyttää jo olemassa olevien ideoiden kattavuutta. Schopenhauerin mukaan mielikuvitus ei luo ideoita. Mielikuvitus onkin hänen taiteilijaa koskevassa filosofiassaan mielen kyky muiden joukossa, eikä sillä ole taiteellisen luomisen kannalta mitään erityistä painoarvoa. Koko nerouden tuotannollisuus tai luovuus tulee havainnosta. Ainoastaan sen havainnon elävöittämiseen ja taustan värittämiseen vaaditaan mielikuvituksen avustusta. Sen vuoksi on todettava, että suhtautumisessa mielikuvitukseen Schopenhauer eroaa Kantista radikaalisti.

Atwell pitää mielikuvitusta Schopenhauerin filosofiassa nerouden aktiivisena ominaisuutena, joka on aktiivisuutensa vuoksi *tahdon* alainen mielen kyky. Mielikuvitus ei kuitenkaan alistu yksilölliselle tahdolle, vaan on yleisestä *tahdosta* johtuva mielen kyky, koska nerouden kyvyn omaava mieli ei seuraa enää yksilöllisen *tahdon* liikkeitä. Tässä mielessä mielikuvitus on nerouden aktiivinen ja toiminnallinen osa. Mielikuvitus ilmenee henkilössä inspiraationa ja ottaa valtaansa silloin tällöin. (Atwell, 1996, 97.) Analogia maailman *tahdon* ja arkielämässä vaikuttavan yksilön

⁴⁰ Saksaksi konstruieren.

tahdon välillä on Schopenhauerin filosofian läpikulkevia teemoja. Hän ajattelee samanlaisen elämänhalun vallitsevan kaikessa ja toisaalta kaikissa yksilöissä, jotka sen vuoksi rakentuvat ja järjestyvät samalla tavoin. Atwell näkee mielikuvituksen kykynä, joka Schopenhauerin teoriassa liittyy nerouden *tahtoon*, ja oikeastaan tekee neroudesta taas yhdellä tavalla *tahdon* alaisen ilmiön. Sellainen on jokseenkin Schopenhauerin hengen vastaista, koska neroutta ei tulisi alistaa *tahdolle*. Toisaalta on huomautettava, että Atwellin analyysi mielikuvituksen aktiivisesta luonteesta ja sen aktiivisuuden liittymisestä *tahtoon* on aivan oikea. Schopenhauer ei välttämättä halunnut itse osoittaa mielikuvitukselle juurikaan mitään merkitystä nerouden kyvyssä, koska hänen mielikuvitusta koskeva analyysinsä on kovin lyhyt ja toiseksi Schopenhauerin luonnehdinta mielikuvituksesta on lähinnä avustajana toimiminen puhtaalla havaitsevalle subjektille. Mielikuvitusta voidaan pitää jonkinlaisena idean havainnon jatkeena. Se antaa lisää merkitystä havainnolle, joka on puhdas, koska puhtaille havainnoille on ilman mielen kuvittelevaa kykyä mahdotonta löytää kiinnittymiskohta maailmasta. Mielikuvitus tuottaa viitekehyksen, johon taiteilija voi ideoita ja puhtaita havaintoja sijoittaa. (Jacquette, 1996, 11.) Tätä taustaa vasten Fosterin analyysiä⁴¹ Schopenhauerin käsityksestä mielikuvituksesta voidaan pitää yksikertaisesti vääränä, koska Fosterin tarkoituksensa on esittää mielikuvitus toisena taiteen mahdollistavana tekijänä ideoiden rinnalla, mutta ei ole mahdollista esittää Schopenhauerin filosofian näkökulmasta määrittää mielikuvitusta taidetta määrittäväksi tekijäksi. Taiteen määrittelee vain siihen johtaneen havainnon syvällisyys.

Kuten esitin aikaisemmin, mielikuvitus on Schopenhauerin mukaan neroudelle välttämätöntä, eikä sitä sovi unohtaa. Foster pitää mielikuvitusta liian suuressa arvossa, mutta kutsuu kuitenkin taiteilijan metodia oikeutetusti mielikuvitukselliseksi havaitsemiseksi. (Foster, 1996, 142–143.) Tästä huolimatta mielikuvituksellinen havaitseminen ei ole taiteellisen produktiivisuuden suhteen merkittävää. Taiteellinen tuotteliaisuus ei siis perustu Schopenhauerin mukaan mielikuvitukselle, koska taide on tiedollista ja se on erityisesti tietoa metafyyysisestä. Kaikki sellainen tieto metafyyysisestä nousee puhtaasta havainnosta, joka ei ole Schopenhauerin koko filosofian näkökulmasta aktiivista toimintaa. Havainto, jonka avulla voidaan saavuttaa tietoa metafyyysisestä,

⁴¹ Foster esittää esseessään *Ideas and Imaginatio. Proper Foundation of Art* (1999), että taide syntyy Schopenhauerin mukaan mielikuvituksesta ja toisaalta ideoista. Hän vain ei esseessään selvittä, miten mielikuvitus ansaitsee tällaisen arvostuksen puhuttaessa Schopenhauerin filosofiasta.

täytyy olla erityisesti havaitsijan näkökulmasta passiivista suhtautumista maailmaan – oikeastaan maailman kieltämistä ja siitä kiinnostumista samaan aikaan. Mielikuvitus on omalla tavallaan aktiivinen mielen osa. Se kiintyy ja hurmioituu erityisesti niistä asioista, joihin halut ja himot suuntautuvat. Mielikuvitus ei voi olla passiivinen, koska se tarvitsee innostuksen ja inspiraation sytykkeekseen. Schopenhauerin teoria neroudesta on lopulta erittäin kattava ja se huomioi myös mielikuvituksen tarpeellisuuden, mutta tästä (ja Kantista) huolimatta Schopenhauer ei pidä mielen kuvittelevaa kykyä uutta luovana kykynä.

Mielikuvituksen tietynlainen väheksyminen – ainakin suhteessa Kantin mielikuvitukselle antamalle merkitykselle – johtuu siitä, että Schopenhauer uskoo taiteen syntymisen lähtökohdan olevan muualla. Olen jo selvittänyt nerouden olevan perimmäinen taidetta selittävä tekijä, mutta aivan toinen asia on löytää selvä selitys sille, mitä nerous oikein on. Eräs nerouden kannalta erittäin tärkeä elementti on jonkinlainen harkinta tai reflektio⁴². Atwell väittää objektiivisuuden tavoittelun olevan samalla tavoin aktiivinen mielen kyky tai projekti kuin mikä tahansa haluaminen tai pyrkimys (Atwell, 1996, 97), mutta Schopenhauerin filosofiassa juuri tällä syventymisellä kohteeseen eli reflektiolla on varsin selkeästi passivoiva merkitys. Reflektio avaa ymmärrykselle mahdollisuuden saavuttaa objektiivinen suhtautuminen maailmaan ja toisaalta reflektio vaatii mielen passivoimista, eikä aktiivista pyrkimystä kohti objektiivisuutta. Jos aiomme edes auttavasti yrittää ymmärtää taiteellista kykyä tai taiteilijuutta Schopenhauerin filosofiassa, on reflektio, jota voitaisiin kutsua eritellysti taiteelliseksi reflektioksi, varsin keskeinen tekijä tässä kokonaisuudessa. Sen lisäksi olen jo todennut, että Schopenhauerin mukaan nerouden tulee perustua juuri järjen puhtauteen eikä niinkään kaunosieluisuudelle tai erityisesti tunteelle, joka on osoitus siitä, mille mielen ominaisuuksille Schopenhauer pyrkii perustamaan nerouden kyvyn. Taiteellinen reflektio on kuitenkin uudenlainen lisäys siihen, mitä hän sanoo puhtaasta havaitsevasta subjektista, jonka kohdalla hän painottaa puhdasta ja objektiivista kykyä tehdä havaintoja. Objektiivisuus on mahdollista vain antamalla järjen irtautua sitä aloillaan pitävästä *tahdosta*, joka kahlitsee ja

⁴² *Besonnenheit*. Sirkka Salomaa kääntää tämän harkinnaksi. Saksan sanakirja selittää sanan: *besonnenes Wesen*, joka tarkoittaa jokseenkin tarkasti olemuksen pohdiskelua. Tähän käännökseen olisin valmis lisäämään vielä vaihtoehdot pohtiva havainnointi, tai toisaalta harkitseva havainnointi. Joka tapauksessa Schopenhauer pyrkii tuomaan esiin ennen kaikkea sen ajatuksen, että nerous on pysähtymistä ja havaintoon syventymistä. *Besonnenheit* on ajattelun ja järjen syvällistä paneutumista havaintoon. Termin moniselitteisyyden vuoksi käännän *Besonnenheitin* tässä työssä reflektioksi, joka kuvaa parhaiten sen havaintoa ja mietiskelyä painottavaa merkitystä.

sumentaa inhimillistä kykyä ymmärtää maailmaa sellaisenaan intresseistä vapaana. Taiteellinen reflektio on selvästi jo astumista ymmärryksen tietynlaiselle hienostuneelle alueelle.

”Tämä harkinta tekee maalarin kykeneväksi kuvaamaan silmiin piirtyvää luontoa totuudenmukaisena palttinanpalaseen, se saa runoilijan kutsumaan abstraktisten käsitteiden avulla esille tarkalleen havainnollisen nykyisyyden sanoiksi puettuna ja selvätajuisena, samoin ilmaisemaan sanoin kaiken, minkä muut vain tuntevat.” (Schopenhauer, 1944, 82; Schopenhauer, 1969b, 382; XXXI)⁴³

Reflektio tai harkinta, kuten Salomaa Schopenhauerin ajatuksen kääntää, on tie totuuteen tai totuudenmukaisuuteen. Reflektion kautta nerous pystyy luonnon toistamiseen uskollisesti. Sen lisäksi reflektion myötä taiteilija pystyy ilmaisemaan itseään. Reflektio on siis havainnon prosessi, joka ulottuu itseen ja itseymmärrykseen. Taiteilijoiden tapauksessa itseymmärrys kulminoituu ilmaisussa.

Nerous on siis ensiksi puhtaan järjen havaintoa ja toiseksi pohtivaa ilmaisua. Schopenhauer jatkaa siten, että filosofinen mieli syntyy itsen ja maailman välimatkasta, joka johtaa kysymykseen: mitä tämä kaikki on? Taiteilija kysyy kuitenkin vielä mikä on tämän kaiken rakenne? Lopuksi Schopenhauer toteaa, että filosofian ja taiteen juuret ovat reflektivisyydessä ja siinä, että suhde sekä maailmaan että itseen on reflektioiva. (Schopenhauer, 1969b, 382; XXXI.) Schopenhauerin käsitys neroudesta on monimuotoinen. Se ei sorru yksiulotteisuuteen ja se huomioi kaiken sen, minkä Schopenhauer katsoo neroudelle olennaiseksi. Siitä huolimatta Schopenhauer on jättänyt monia nerouteen yleensä liitettyjä seikkoja teoriansa ulkopuolelle. Hän ei painota kovinkaan paljoa luonteen vahvuutta tai ilmaisun voimaa. Enemmänkin on niin, että Schopenhauerin ajatus neroudesta pohjaa monissa kohdin varsin voimakkaasti hiljentymiselle. Tärkeintä neroudessa ei olekaan tuotteliaisuus vaan oikeastaan tuottamattomuus, pysähtyminen ja kontemplaatio. Joka tapauksessa Schopenhauer haluaa johdonmukaisesti ottaa neroudessa huomioon kaikki siihen liittyvät olennaisuudet, jotka merkitsevät myös sitä, että nerous johtaa ideoiden välittämiseen toisille. Hiljentymisen ja syventymisen lopputulemana tulee olla kommunikaatio ja ilmaistu

⁴³ “Diese *Besonnenheit* ist es, welche den Maler befähigt, die Natur, die er vor Augen hat, treu auf der Leinwand wiederzugeben, und den Dichter, die anschauliche Gegenwart miter sie ausspricht und so zum deutlichen Bewußtsein bringt; imgleichen alles, was die übrigen bloß fühlen, in Worten auszudrücken.“ (oma kursivointi)

taideteos. Hänen tarkoituksensa on selvästi huomioida nerous kykynä havaita objekti passiivisesti sekä toisaalta huomioida nerous aktiivisena kykynä. Ennen kaikkea hän ei halua jättää neroutta filosofisen systeeminsä kuriositeetiksi, kuten ehkä monet hänen edeltäjänsä tekivät.

Janawayn mielestä selvästi merkittävimmät yhdistävät ja kokoavat tendenssit Schopenhauerin estetiikassa ovat tyyneys, rauhallisuus ja levollisuus. Tila, jossa ruumiilliset halut ja kärsimykset ovat siirretty taustalle ja tilalle on noussut *tahdosta* vapaa kontemplaatio. Janawayn mielestä rauhallisuus ja *tahdottomuus* kuuluvat esteettiseen kokemukseen. Ne ovat esimerkiksi osa Schopenhauerin käsitystä tragediasta. (Janaway, 1996, 58) Kuitenkin Schopenhauerin esteettiseen teoriaan kuuluu juuri nerouden seesteisyys, joka on selvästi hänen nerouden teoriansa vahvuuksia ja toisaalta Schopenhauerin filosofian omalaatuisuus.

Schopenhauer kuvaa vertauksella eläimeen mielen kykyä syventymiseen tai reflektioon. Hän pitää eläimen mieltä täysin aistillisena, joka ei pysty kuvailemaan mitään ulkoista kohdetta tai asettamaan ongelmaa suhteessa. Eläimelle objekti on ainoastaan yksiselitteinen halun kohde. Inhimillinen tietoisuus voi olla hyvin lähellä eläimen tietoisuutta, mutta se voi myös asteittain erota siitä. Syvällisempi refleктоiva pohtiminen tuo mukanaan kohteeseen suhtautumisen muutoksen, jota Schopenhauer kutsuu ajattelun selkeydeksi. (Schopenhauer, 1969b, 382; XXXI.) Selkeys johtuu siitä, että Schopenhauer painottaa niin eettisesti kuin esteettisestikin hiljentymistä ja tyyntymistä, kuten intialaisen filosofian traditiossa on ollut tapana. Tämän ajatuksen liittäminen nerouteen ja taiteelliseen luovuuteen on pitkälti perinteisen eurooppalaisen luovuuden ja luomisen kyvyn ajatuksen vastainen, koska Schopenhauerin tapauksessa nerous on liitettävä aloitteellisuudesta luopumiseen. Neroutta ei mitata Schopenhauerin mielestä juurikaan sen tuotoksien, eli taideteoksien perusteella, vaikka niissä nerous lopulta on havaittavissa ja niiden kautta nerous välittyy tavallisille mielille. Oikeastaan nerous mitataan niissä kiinnostuksen kohteissa, joihin nerouden kyky syventyy. Ideat ja niiden saavuttaminen on nerouden tavoite. Niissä mielen kohteissa, joihin nerous syventyy, on huomattavasti eroa niihin mielen kohteisiin, joihin tavallinen mieli syventyy, ja tämä johtuu taiteilijan kontemplatiivisesta asenteesta. (Janaway, 1996, 58.)

Schopenhauerin filosofiassa reflektiivinen havainnointi on juuri se asia, joka liittyy autenttisen ongelmaan. Kant liitti originaalisuuden mielen produktiiviseen kykyyn eli mielikuvitukseen. Schopenhauer asettuu Kantia vastaan tässä asiassa. Omaperäisyys, autenttisuus sekä ainutlaatuisuus ovat merkittävä osa nerouden käsitettä yleensä, ja sen vuoksi ne ovat myös erittäin merkittäviä

taidetta muokkaavia tekijöitä. Niin Schopenhauerin filosofiassa kuin taiteessa yleisemminkin 1800-luvulta lähtien omaperäisyys on ollut käsite, joka on ymmärretty suhteessa traditioon. Klassisessa ihmiskäsityksessä ei ole ajatusta uuden syntymisestä ihmisestä käsin. Toisaalta klassisessa käsityksessä taiteesta ei ole ajatusta autenttisesta ja alkuperäisestä taiteesta. Tätä taustaa vasten on huomion arvoista, että Schopenhauerin käsitykseen neroudesta ei sisälly oikeastaan mitään, mikä perustuisi subjektiiviselle omaperäisyydelle, vaan nerouden tulee juuri perustua itsensä sulkeistamiselle. Subjektiivisuus ei siinä mielessä kuulu hänen käsitykseensä neroudesta. Yksilön ja yhteisön välinen jännite on Schopenhauerin filosofiaa merkittävästi eteenpäin ohjaava voima, jossa kulminoituvat monet hänen filosofialleen keskeiset kysymykset samalla tavalla kuin partikulaarisuus ja universaalisuus jaottelussa. Yksilöllisyys on erittäin mielenkiintoinen ja ristiriitainen filosofinen teema, jossa risteytyvät Schopenhauerin filosofian toiveet ja turhautumiset. Vaikka Schopenhauerin käsitys taiteesta ei perustu taiteilijan yksilöllisyyteen, niin häneltä löytyy siitä huolimatta myös jonkinlainen implisiittinen vaatimus taiteilijan omaperäisyydestä, joka kuitenkin on jotain sellaista, joka automaattisesti jokaisella nerouden edustajalla täyttyy. Joka tapauksessa omaperäisyys on suhteutettavissa vain aikaisempiin taiteellisiin tuotoksiin. Sen vuoksi omaperäisyys on selvästi historiallisesti määrittävä käsitys, joka määrittyy poikkeavuudella normaalista siis aikaisemmin totutusta. Schopenhauerin filosofiassa tämä traditioon peilaaminen on itsestään selvää, koska nerous, jolle omaperäisyys kuuluu, on kyky tietää ja luoda uutta. Kaikki uuden luominen on aina menneestä poikkeamista – ajasta irtautumista. Kantin ensimmäinen teesi neroudesta on juuri omaperäisyys. Se ei selvästikään ole listan ensimmäisenä sattumalta, vaan sillä on erittäin keskeinen osa siinä, miten nerous tulisi ymmärtää. Schopenhauer ei niinkään painota omaperäisyyttä keskeisenä taiteilijan ominaisuutena vaan oikeastaan taiteen itsensä ominaisuutena. Kant liitti ideat omaperäisyyteen, mutta Schopenhauerille ideat ovat sellaisinaan alkuperäisiä; taiteilijan omaperäistä tietoa maailmasta.

”...käsitetty idea on totuudellinen ja ainoa lähtökohta kaikille aidoille taideteoksille. Idea voimakkaassa alkuperäisyydessään on saavutettu elämästä itsestään, luonnosta, maailmasta ja vain aidon nerouden kautta tai sellaisen henkilön myötä, jonka hetkellinen inspiraatio saavuttaa nerouden tason.” (Schopenhauer, 1969a, 235; § 49)⁴⁴

⁴⁴ ”...ist die aufbehaftete Idee die wahre und einzige Quelle jedes echten Kunstwerkes. In ihrer kräftigen Ursprünglichkeit wird sie nur aus dem Leben selbst, aus der Natur, aus der Welt geschöpft, und auch nur von dem echten Genius oder

Schopenhauer on kiinnostuneempi siitä, mistä tulee alkuperäisyys taideteoksiin kuin omaperäisyys taiteilijoihin, mutta on huomioitava, että aito autenttisuus taiteessa on niin Kantilla kuin Schopenhauerillakin saavutettavissa vain nerouden kautta. Se, että ideat ovat taiteen tiedollinen kohde, on kohtuullisen hyväksyttävä ajatus taiteen asiantuntijoiden tai taiteen filosofien näkökulmasta. Ainakin se on hyväksyttävä näkemys Schopenhauerin filosofisen systeemin näkökulmasta. Paljon vaikeammin ymmärrettävissä on sen tiedon ”omaperäisyys” eli käsitys siitä, että taide tietona on viimekädessä lähtöisin taitelijasta. Omaperäisyyden ja alkuperäisyyden suhde on kompleksinen, koska alkuperäisyys viittaa aina johonkin täysin uuteen, mutta omaperäisyys viittaa vain eksentrisyyteen tai erikoisuuteen. Tässä mielessä omaperäisyys onkin vain neron ominaisuus ja alkuperäisyys on enemmänkin nerouteen liitettävä ominaisuus.

Taiteen alkuperäisyys liittyy taiteilijan autonomisuuteen tiiviisti. Filosofiansaan Schopenhauer tekee eron Kantiin erityisesti kysymyksessä tiedon alkuperästä ja mahdollisuudesta saavuttaa uutta, autenttista ja originellia tietoa. Schopenhauer väittää Kantin filosofiassa olevan ongelmana epäonnistunut distinktio käsitteiden ja intuitioiden välillä. (Schopenhauer, 1969a, 474; *Anhang*.) On selvää, että Schopenhauer ei pyri voimallisesti uudistamaan Kantin teesejä. Hän pyrkii ainoastaan jatkamaan filosofiaa Kantin ajatusten ulkopuolella. Yksi sellainen Kantin filosofian ulkopuolelle jäävä seikka on havainto puhtaassa käsitteettömässä muodossa. Se on tietysti Kantin filosofisessa systeemissä mahdottomuus, mutta kiehtoo Schopenhaueria ajatuksena. Paul Guyer väittää, että Schopenhauerin mielestä Kant oli tehnyt distinktion intuition ja käsitteen välillä ”liian täydellisesti”, koska Kantin filosofiassa tietoisuuden koneisto on liitettävä intuition aina ennen kuin siitä on saavutettavissa representaatio. Schopenhauerin lähestyminen on toisenlainen. Tämä tarkoittaa sitä, että Kantin mukaan intuitio ei voi olla ilman ymmärryksen koneistoa mitään merkityksellistä, kun taas Schopenhauer haluaa antaa havainnolle oman merkityksensä, joka tulee lopullisesti ilmi nerouden muotoilussa. Kantille tietoisuus on synteesi, jonka käsitteet ja havainnot muodostavat, eikä ennen tätä synteesiä voi olla tietoisuutta. Schopenhauer painottaa havainnon olevan jo jonkinlainen esiaste objektin tiedostamisessa, mutta samalla nerouden myötä se on myös tietoisuuden kehittynein aste. (Guyer, 1999, 114–116.)

von dem für den Augenblick bis zur Genialität Begeisterten.“ (oma suomennos)

Schopenhauer toteaa toistuvasti ja useassa yhteydessä, että hänen filosofinen metodinsa on suora ja havaintoon perustuva toisin kuin Kantin, jonka metodi perustuu käsitteille ja niiden analyysiin. (Schopenhauer, 1969a, 452; *Anhang*.) On erittäin tärkeää huomata, että luonnehdinta Schopenhauerin omasta metodista pätee kaikkiin neroihin eli nerouden metodi on täsmälleen sama kuin hänen omassa filosofiassaan ilmenevä metodi. Schopenhauerin filosofian tulkinnassa on otettava huomioon se, että hän on jokseenkin kiintynyt ajatukseen itsestään nerona, joten hänen käsityksensä neroudesta aukeaa myös siitä näkökulmasta, mikä oli Schopenhauerin käsitys itsestään. Voidaan kuvitella hänen näkevän itsessään juurikin kyvyn suoraan havaintoon, joka yhdistyy ylitsevuotavaan käsityskykyyn. Hän kuvailee neroutta älyn epänormaaliksi esiintymäksi, joka ennen kaikkea merkitsee *tahdosta* vapaata älyä, intressitöntä suhtautumista objektiin sekä havaintoihin ja ideoihin perustuvaa ymmärrystä. Esteettinen kontemplaatio on siten Schopenhauerille myös hänen oman filosofisen metodinsa kuvailua. (Schopenhauer, 1969b, 377; XXXI.) Kummassakin sekä filosofiassa että taiteessa metodi perustuu ”alkuperäiseen ja perustavanlaatuisen olennaiseen havaintotietoon”⁴⁵ (ibid, 378; XXXI). Edellä esitetty osoittaa implisiittisesti sen, että Schopenhauerin käsitys neroudesta tulee ymmärtää kolmesta eri suunnasta. Ensinnä ja tärkeimpänä ovat taiteilijuus sekä esteettisen kontemplaation kognitiivisuus. Toiseksi pitää kiinnittää huomiota Schopenhauerin käsitykseen filosofian luonteesta sekä taiteen ja filosofian välisestä analogisesta suhteesta. Kolmanneksi on tärkeää huomioida Schopenhauerin käsitys itsestään, jolloin huomion arvoisia ovat myös hänen itsestään tekemät huomautukset. Kaikki näkökulmat antavat perspektiivin Schopenhauerin lukemiseen ja kaikista perspektiiveistä on löydettävissä hyödyllisiä seikkoja.

Kantin muotoilemasta säännön ja maun tarpeellisuudesta taiteen sosiaalisena määreenä Schopenhauer olisi täysin eri mieltä. Schopenhauer on selvästi sitä mieltä, että taiteella tai taiteilijalla ei voi olla mitään akateemista standardia, joka näitä kahta rajoittaisi. Kant ei usko taiteen olevan ymmärrettävää, jos se perustuisi pelkästään yksilölliselle mielikuvitukselle, ja silloin myös nerous, jonka pitää taiteeseen kuulua, häviäisi. (Kant, 2000, 197; 320.) Schopenhauer on tässä eri linjoilla, kun hän ei anna neroudelle mitään sisäistä subjektiin perustuvaa muodollista ehtoa – kuten mielikuvitus–, koska nerous perustuu oikeastaan juuri itsensä kieltämiseen, eikä ole niinkään subjektin kyky. Toisaalta akateeminen korrektius on Schopenhauerin mielestä mahdoton ajatus

⁴⁵”...ursprünglichsten und grundwesentlichstenn der anschauenden Erkenntnis...” (oma suomennos)

ainakin taiteen standardina. Haluaisinkin väittää, että Schopenhauerin mielessä on Kantin muotoilu taiteen luonteesta akateemisesta korrektina *Arvostelukyvyn kritiikissä*, kun Schopenhauer muistuttaa Kantin ymmärtäneen vähän tai ei juuri mitään taiteesta ja kauneudesta. Heti perään todettakoon, että Schopenhauer kyllä antaa tunnustusta *Arvostelukyvyn kritiikille* hienona filosofisena tutkimuksena kauneudesta ja taiteesta. (Schopenhauer, 1969a, 529; *Anhang*.) Ehkä tässä ei ole ristiriitaa. Kuitenkin on todettava, että akateeminen korrektius ja toisaalta sääntö tai standardi eivät kuulu Schopenhauerin filosofiaan taiteesta. Hänestä nerouden tuotokset ovat muille esimerkkinä ja mallina, mutta neroutta ei voi asettaa akateemisen korrektiuden lähtökohdaksi, koska neroutta ei voida toisintaa tai monistaa. Neroudesta jää käteen vain yksittäiset teokset, joita kyllä sitten pyritään kopioimaan, mutta kopioinnissa ei ole enää mitään taiteellista. Tietyllä tavalla nerous on siis Schopenhauerille vieläkin enemmän omaperäisyyttä kuin Kantille, mutta sellaista väitettä omaperäisyyden välttämättömyydestä Schopenhauer ei esitä missään eksplisiittisesti. On vain niin, että Schopenhauer ei anna arvoa juurikaan taiteelle, joka ammentaa taiteesta itsestään. Sama ajatus vallitsee Schopenhauerin käsityksessä filosofiasta; kaiken merkityksellisen pitää nousta havainnosta ja sen myötä kaiken merkityksellisen täytyy olla kiistattoman aitoa, tuoretta ja todellista.

Lopulta Schopenhauerin filosofia eroaa Kantin käsityksestä taiteilijasta varsinaisesti heidän taiteilijalle antaman metodin kohdalla. Kant asettaa mielikuvituksen taiteellisessa luomisessa etusijalle, kun taas Schopenhauer antaa taiteilijuudesta paljon moniulotteisemman kuvauksen. Schopenhauer ei millään tavalla painota mielikuvitusta mielen kykynä juuri taiteilijoille kuuluvana, vaan päinvastoin hän painottaa, mielikuvituksen *tahdon* kaltaisuutta, jolloin mielikuvitus on oikeastaan hyvin paljon taiteellisen luomistyön vastainen ajatus. Schopenhauerin voimakas ajatus taiteellisesta luomisesta perustuu taiteelle ja estetiikalle tiedollisena kykynä. Koko rakennelman ajatus on painottaa taitelijan kykyä ajatella ja luoda oman havainnollisen ymmärryksensä kautta. Schopenhauer on valmis riisumaan kaiken ylimääräisen taiteilijaa sitovan tietokyvylisen painolastin. Hän ei halua osoittaa taiteen syntyvän ainoastaan mielikuvituksen kyvystä, koska se ei selitä riittävästi taiteellista metodologiaa.

Schopenhauerin ajatukset neroudesta muodostavat viitekehyksen metafyykselle teorialle, jonka keskeisimmäksi tekijäksi nousee taiteen ja varsinkin aidon taiteen mahdollistaja eli todellinen taiteilija; taiteen subjekti. Kaikki puhe aidosta, alkuperäisestä, autenttisesta ja todellisesta on myös havainnollista kuvailua sille, mikä on taiteen vaikutusta yleisössään. Taide voi vaikuttaa

parhaimmillaan elämää aidommalta ja se antaa taiteelle ainakin aistillisen mahdollisuuden olla elämää suurempi. Schopenhauer tunsu intuitiivisesti jopa kivuliaalla tavalla ihmisen elämän ajallisen rajallisuuden⁴⁶, ja se todella vaikutti häneen pakonomaisena tarpeena etsiä ajattomia asioita. Taide ja filosofia vaikuttivat sellaisilta Schopenhauerin välittömän intuition mukaan, ja tähän intuition hän halusi tietysti luottaa ja uskoa. Olemassaolossa tärkeiden asioiden löytäminen on Schopenhauerille matka, jonka aikana hän löytää kyynisestä suhtautumisesta elämään eksistenssin avaimen. Olemassaolo on todella vain elimellisesti merkityksettömien asioiden vaalimista, ja varsinaisesti merkitykselliset asiat ovat taide sekä filosofia, joiden tärkeys on toisaalla elämän virrasta. Toisaalla olemisen on ajatonta, koska se maailma rakentuu ideoista ja sitä maailmaa kuvaavat taide ja filosofia. Tässä mielessä nerous on lopulta ainoastaan asenne, jonka avulla voidaan suhtautua maailmaan oikealla tavalla, välittömästi ja ajattomasti. Edellä kerroin, kuinka Schopenhauer kuvailee *tahdosta* vapautumista repeytymiseksi irti *tahdosta*. Nerous on siten repeytymä irti subjektin ja objektin muodostamasta konstruktiosta. Schopenhauer on Kantille paljosta velkaa, mutta selvää on myös se, että Schopenhauerilta ei puutu rohkeutta repäistä subjektia palasiksi ja tehdä neroudesta kantilaisen subjektin kritiikkiä.

Schopenhauer on filosofina rehellisyyttä tavoitteleva. Hän haluaa selkeyttä ja seikkaperäisyyttä. Hänellä on myös pyrkimys saavuttaa nerous uskottavasti, ja sitä hän tavoittelee taiteen subjektin kattavalla kuvaamisella ja selittämällä. Voidaan sanoa, että on harvinaista, että filosofi käyttää niin laajalti energiaansa taiteilijuiden maineen edistämiseksi. Schopenhauer olisi voinut sijoittaa ajattelunsa keskiöön filosofin, koska taiteilijan ja filosofin menetelmät ovat yhtäläiset. Totuus on kuitenkin, että Schopenhauerin tarkkanäköisyys kohdistuu lähes yksinomaan taiteeseen. Hänen filosofinen tarkkuutensa on huipussaan, kun hän käsittelee taidetta, ja harvoin on taiteesta kirjoitettu yhtä perusteellisesti ja samalla ylentävästi kuin Schopenhauerin filosofiassa. Tarkkuus ja havainnollisuus johtavat ennen kaikkea nerouden teorian kaikenkattavuuteen ja toisaalta jonkinlaiseen realismiin, joka kiehtoo ja on ajatuksena sellainen, että neroutta voidaan jopa soveltaa. Neroudesta tulee Schopenhauerin vaikutuksesta – vaikka muidenkin ajattelijuiden vaikutus on nähtävissä tässä ilmiössä – jotakin tavoittelemisen arvoista. Nerous voitiin asettaa tavoitteeksi,

⁴⁶ Hänen isänsä teki itsemurhan Schopenhauerin ollessa 17-vuotias. (Rodgers/Thompson, 2005, 57.)

joka on toiminnan päämäärä, eikä oikeastaan toiminnan alullepaneva tekijä. Schopenhauer on vain yksi niistä filosofiista, jotka ovat määritelleet taiteen vahvasti taiteilijan kautta, mutta hän on varmasti näistä filosofiista kattavimpia ja seikkaperäisimpiä.

Lopulta Schopenhauerin käsitystä neroudesta on näennäisestä realistisuudesta huolimatta yksiulotteisen ihmiskuvan varsin yksilöllinen esitys. Schopenhauer edustaa idealismia, mutta ennen kaikkea hänen teoriansa ovat subjektiivisen individualismin esimerkkejä. Schopenhauer esittää kaiken sanomansa ideoiden, yleisen ja universaalien muodossa, mutta kuitenkin hänen filosofiansa edustaa yksittäistä valkoisen, äveriään, eurooppalaisen miehen modernistista maailmankuvaa. Schopenhaueria olisi helppo kritisoida. Kuitenkin tärkeämpää on huomioda taiteilijan idealistisointiin liittyvien ajatusten vaikutusvaltaisuus ja laajuus. Niillä on historiallista vaikutusta ja ne kaikista näennäisestä mahdottomuudestaan huolimatta toimivat meidän kollektiivisen taiteilijan määritelmämme taustana.

4. Schopenhauer taideteoksesta ja eri taiteenlajeista

Platoniset ideat sekä *tahdon* objektivoituminen liittyvät Schopenhauerin kahdentuneeseen taiteen teoriaan. Ensin hän esittelee taiteen teoriansa yleisesti ja sen jälkeen erittelee eri taiteenlajien erityispiirteet. Hänen taiteen filosofiassaan *tahdon* erilaisilla objektivoitumisilla on se merkitys, että objektivoitumisen tasot ovat eri taiteenlajien taustalla. (Young, 1992, 10.) Koska Schopenhauerilla on taiteiden hierarkia, joka perustuu hyvin paljolti klassis-romanttiseen taidekäsitteeseen, niin voisi kuvitella, että hän erottelisi hyvän taiteen huonosta taiteesta, mutta hänelle huono taide on vain jotain, joka ei ole taidetta laisinkaan. Itseään taiteilijoiksi kutsuvat pseudotaiteilijat ovat hänelle pelkästään maneristeja tai matkijoita, jotka imevät aitojen oikeutettujen nerojen tuotoksista kaiken kuiviin kopioimalla niitä loputtomiin. (Schopenhauer, 1969a, 235; § 49.) Vaikka taideteoksia voi olla erilaisia johtuen *tahdon* erilaisista objektivoitumisista (arkkitehtuuri, kuvanveisto, maalaustaide, runous ja musiikki), niin ovat ne aina ollakseen aitoja ja puhtaita jonkinlaisia nerouden tuotoksia. Schopenhauerin taiteen filosofiaan kuuluu eri taiteenalojen hierarkinen erittely, joka suoraan rakentuu *tahdon* objektivoitumisen tasojen mukaan. Objekti merkitsee aina jonkinlaista dikotomista filosofiaa, joka toteutuakseen vaatii myös subjektin olemassaolon mahdollisuuden. Filosofian dikotomisuus subjekti–objekti -akselilla on yksi Schopenhauerin ajattelun lähtökohta, joka ilmenee myös hänen taiteidenlajien jaossaan.

Schopenhauer antaa myös tavallisen älykkyyden omaaville ihmisille (eikä pelkästään neroille) mahdollisuuden *tahdon* alaisuudesta pääsemiselle. *Tahdosta* on mahdollista vapautua eettisesti askeettisen itsetietoisuuden kautta tai ymmärtämällä *tahdon* ilmeneminen itsessä. Toisaalta vain nerous pystyy tavoittamaan *tahdosta* vapautumisen muissa objekteissa, eikä tavallisen älykkyyden omaava henkilö pysty lainkaan havaitsemaan *tahtoa* itsensä ulkopuolella muissa olioissa. Tavallisen ihmisen *tahdosta* vapautuminen tulee lopulta mahdolliseksi vain taideteoksen aiheuttaman vaikutuksen tai reaktion myötä. (Foster, 1999, 225.) Näin on siksi, että taideteoksessa ilmenee se, mikä on objektissa essentiaalista ja kaikki epäessentiaalinen jää pois; kaikki, mikä ei ole olennaista eli kaikki, mikä ei kuulu objektin olemukseen. (Schopenhauer, 1969b, 370; XXX.) Schopenhauer painottaa, että se, mikä ei ole olion olemuksen kannalta olennaista, on subjektin sisäisen maailman heijastuma objektissa. Toisin sanoen se on representaation vääristymä, joka johtuu *tahdon* vaikutuksesta havaittajaan. Vielä laajemmin sekä representaatio että sen aiheuttava objekti ovat

ilman toisiaan pelkästään *tahto*, puhdas impulssi, ilman merkityksien kiinnittymistä. (Schopenhauer, 1969a, 180; § 34.) Taideteos on intressitön ja *tahto* ei osoita siinä mitään merkitystä subjektille. Taideteoksen kohdalla meillä ei ole mitään henkilökohtaista yhteyttä tai liitekohtaa objektiin. Se ei kuulu meidän elämismaailman objektien joukkoon ja tulee sen ulkopuolelta, jonka vuoksi tunne affektin puuttuminen tekee taideteoksen havainnosta puhtaan. (Schopenhauer, 1969b, 373; XXX.) Tunteiden puuttuminen havainnosta tekee kokemuksen taideteoksesta erikoislaatuiseksi. Kun otetaan huomioon Kantin ajatus esteettisestä kokemuksesta, on Schopenhauerin ajatus taiteen kokemisesta hieman erilainen. Schopenhauer on kuitenkin sitä mieltä, että kokemus taideteoksesta herättää mieluisuutta, mutta ei siten, että subjektilla olisi riippuvainen suhde objektiin. Siis kokemus on intressitön kuten myös Kant esittää asian. Kuitenkin näiden kahden filosofin käsitys esteettisestä kokemuksesta on erilainen siinä mielessä, että Kant painottaa mieluisuuden tunnetta ja analysoi tarkasti esteettisen kokemuksen luonnetta, mutta Schopenhauerille mieluisuuden tunne nousee *tahdon* alaisuudesta vapautumisesta. Kyseessä on ihmiskäsitykseen ja inhimilliseen tietokykyyn liittyvä kokonaisvaltainen ongelma, ei pelkkä arvostelukyvyn tai esteettisen kokemuksen ongelma. Schopenhauerin filosofiassa taide on inhimillisen tietoisuuden katapultti, joka sinkoaa mielen *tahdon* alaisuudesta sen ulkopuolelle väliaikaisesti, kunnes se taas palaa takaisin.

Schopenhauerin käsitys taiteen suhteesta *tahtoon* ja *tahdosta* vapautumiseen on kuitenkin kahtalainen. Se ei ole pelkästään kognitiivinen, vaikka tiedollisella vapautumisella onkin erittäin suuri filosofinen painoarvo. Taiteen vaikutus on Schopenhauerin mielestä myös terapeutinen, joka liittyy *tahdon* jatkuvaan alistavaan vaikutukseen ja siitä vapautumiseen. Meidän elämämme on haluissa ja himoissa pyörimistä, joista irtautuminen olisi tietenkin eettisesti varsin lopullinen ratkaisu. Affekteista irtautuminen merkitsisi pahuuden ja pahan preesensin häviämistä, koska ei enää olisi pahuuden tuntemusta, mutta ei myöskään hyvyyden. Myös Schopenhauerin mukaan taiteella on *katharsis* -vaikutuksensa, joka ilmenee erityisesti hänen näennäisesti Aristotelesta seuraavasta tragedia analyysistä. (Gardiner, 1967, 196.) Vaikka Schopenhauer analysoi tragediaa Aristotelesta mukaillen, niin kuitenkin analyysi eroaa periaatteellisesti Aristoteleen muotoilusta, jonka mukaan pahuus ja siitä aiheutuvat tunteet laimentuvat, koska ne voidaan kohdata jonkinlaisessa taiteen tuottamassa simulaatioympäristössä. Schopenhauer näkee kuitenkin taiteen terapeutisuuden syntyvän toisella tavalla; Schopenhauerin mielestä taide vapauttaa, ei niinkään puhdistaa, kuten Aristoteles ajattelee. Schopenhauerin filosofian keskeisin ulkoinen vaikuttava tekijä on se, että hänen ihmiskäsityksenä on pessimistinen ja kuva elämästä alakuloinen. Schopenhauer ei voi

filosofiassaan pohtia elämän hyvyiden mahdollisuuksia, koska hänen mielestään se on näennäisyyksien pohtimista. (Copleston, 1946, 75.) Taiteella on kuitenkin terapeuttinen aspekti, joka helpottaa ja auttaa kestämaan elämän loputonta surkeutta. Se liittyy ideoiden tietämisen mahdollisuuteen etäisesti. Kyseessä on kuitenkin etupäässä taiteen vaikutuksesta ja taideteoksen kokemisesta.

Janaway mainitsee Schopenhauerin pessimismin pohjautuvan muotoilulle arkielämän turhuudesta tai oikeastaan tyhjyydestä⁴⁷, joka voisi vihjata myös elämän olevan kaiken kaikkiaan merkityksetöntä. (Janaway, 1999a, 318) Schopenhauer ei väitä elämän olevan merkityksetöntä välttämättä. Hän vain yksinkertaisesti huomauttaa, että keskeisin ja tavallisin inhimillisessä arkielämässä ilmenevä eksistenssin tarkoitus on pelkästään ylläpitää tätä olemassaoloa, ei suinkaan tehdä sillä jotain olennaista. (Schopenhauer, 1969b, 573; XLVI.) Mikä sitten on elämän tarkoitus, jollei se arkielämästä ja yleisestä maailman menosta nouse (Janaway, 1999a, 318)? Schopenhauer itse huomauttaa, että syvällisesti reflektoituna eksistenssin tärkein syy ei voi olla mikään muu kuin se, että meidän on tarkoitus tulla tietoiseksi ja todella tietää se, että olisi meille parempi, että emme olisi olemassa ollenkaan. Tätä hän pitää perimmäisenä totuutena, joka olisi hyvän elämän etsijöiden löydettävä. Viisaus on hyvin tunnusomainen ajattelutapa Aasian ei-islamilaissa kulttuureissa. Samalla tavalla totuus on hukassa juutalais-kristillisessä kulttuuripiirissä. (Schopenhauer, 1969b, 603; XLVI.) Jos elämän perimmäinen totuus on ymmärtää sen tarpeettomuus, niin silloin siihen totuuteen pyrkiminen ei ole pessimismia. Toisaalta, jos asettaa sellaisen totuuden elämän keskeisimmäksi asiaksi löytää ja ymmärtää, niin mahdollisesti voidaan tällaisen totuuden asettajaa pitää pessimistinä. Vastavuoroisesti tälle pessimistiselle eksistenssin pohdinnalle on todettava, että Schopenhauerin filosofiaa hallitsee taiteen ylitsevuotava merkityksellisyys. Se on vastaus myös eksistenssin tarkoituksettomuuteen ja toisaalta se on metodi, jolla arkielämän tarkoituksettomuus on ylipäätään ymmärrettävissä. Arkikokemuksesta toisaalla on jotakin, josta elämän arvo nousee.

Taide on Schopenhauerille vastaus kysymykseen todellisesta eksistenssistä. Hän pitää puhtaasti objektiivista asioiden ymmärtämistä eli taiteellista ymmärrystä oikeanlaisen elämän ja eksistenssin ilmaisuna; oikeastaan vastauksena kysymykseen elämän tarkoituksesta. Jokainen taideteos vastaa

⁴⁷ *Nichtigkeit* (Schopenhauer, 1969b, 573; XLVI)

Schopenhauerin mielestä kysymykseen rauhallisesti ja seesteisesti: taiteen kieli on naiivia ja nousee suoraan havaitsemisesta. Sen vuoksi taideteokset ovat ainoastaan ohi kiitävä vastaus, eivätkä silloin täysin pysyvää universaalia tietoa.⁴⁸ (Schopenhauer, 1969b, 406; XXXIV.) Schopenhauerille taiteet ovat totuuden fragmentteja. Taideteokset ovat aitoja – siis eivät tietoisuuden tahraamia – mutta niissä on vain totuuden häivähdys. Siinä mielessä taideteoksissa oleva tieto, jos sitä voi siksi kutsua, on jollain tavalla irrallista. Siitä puuttuu ajallinen perspektiivi. Taideteokset siten vain vihjaavat siitä, mistä pitäisi puhua, ja puhe tai kieli on Schopenhauerin mielestä konkreettinen vastaus maailman selittämiseen. Toisaalta taideteokseen sisältyvä mystisyys nousee Schopenhauerin mielestä juuri mielikuvituksen kiihottamisesta. Taideteoksen tulee jättää jotain käsitteellisen tietokyvyn ulkopuolelle, joka jää lopulta saavuttamatta. Se on taideteoksen tenhoa ja viehätysvoimaa. (ibid., 407; XXXIV.) Tässä mielessä taideteokset ovat täydellisen selkeitä, mutta toisaalta mysteerisiä, mielikuvitusta kiihdyttäviä sekä tulkinnanvaraisia. Tämä kaksijakoisuus on ristiriitainen, mutta se on myös tärkeä huomio taiteen luonteesta.

Taideteokset ovat yksittäisiä ideoiden ilmenemisiä, kuten jo aikaisemmin on todettu. Taideteokset näyttävät oliot tai asiat juuri sellaisina kuin ne ovat, eivätkä käsitteellisinä abstraktioina. Taideteokset tuovat idean näkyväksi, ja vaikka idea edustaakin ääretöntä määrää yksilöllisiä ilmentymiä, on se silti täysin yksiselitteinen ja rajoituksiltaan selvä. Taideteoksen ja idean määritelmä ei voi muuttua – se on pysyvä ja ehdoton. Myös niiden olemus on pysyvä ja staattinen. Yksi taideteoksen klassisista määritelmistä onkin muuttumattomuus. (Schopenhauer, 1969a, 234; § 49.) Tässä mielessä Schopenhauer haluaa osoittaa selvästi, että taideteoksen sisäisessä luonteessa ei ole mitään diskursiivista tai reflektiivistä. Taideteos on sisäisesti valmis, eikä sillä ole mitään aikaan tai paikkaan liittyvää tulkinnan prosessia, joka sen tulisi käydä läpi tullakseen taiteeksi.

Taideteosten sisäinen olemus on Schopenhauerille tärkeämpi tekijä kuin ulkoinen mielikuvitukseen ja taideteoksen pintaan liittyvä muoto. Taideteoksen sisäinen luonne määräytyy ennen kaikkea teoksessa ilmenevän idean mukaan. Koska taideteoksen oikea taiteellinen arvo määräytyy sen sisäisen idean perusteella, niin Schopenhauer ei silloin anna tulkinnalle kovinkaan suurta sijaa osana taiteen aiheuttamaa elämystä. Toisaalta voidaan kysyä, kuinka paljon oikein jää jäljelle taiteen

⁴⁸ Tästä johtuen taiteen ja filosofian välinen ero voisi olla juuri se, että filosofia merkitsee pysyvämpää tietoisuutta eksistenssin luonteesta kuin taide.

esteettisyydestä, kun idea ja sen tietäminen arvottavat teoksen, eivätkä kauneuteen tai esteettiseen tuntemukseen liittyvät tekijät. Joka tapauksessa Schopenhauerin taideteoksen analyysi on erittäin vahvasti sidottu hänen teoriaansa taiteiden hierarkiasta. Eri taiteenlajit ovat Schopenhauerin filosofisen systeemin palikoita, jotka asetetaan niille sopiviin reikiin. Hän tekee taiteista alisteisia filosofialle; konstruktiivinen taiteiden systeemi on välttämättömyys – luonnollinen asioiden tila. Taiteella on silloin luonto ja sillä on siten myös välttämätön hierarkia, jonka voisi nähdä olevan *tahdon* alamainen. Miten tulee siinä tapauksessa ymmärtää taiteen vapaus? Tämä tulkinta on voimakkaasti Schopenhauerin taiteen filosofian hengen vastainen, mutta tulkinta on mielestäni mahdollinen. Erityisesti voidaan kiinnittää huomiota Schopenhauerin analyysiin kuvallisista taiteista ja niiden traditionaalisesta paikasta taiteiden alimmaisessa luokassa. Sitä voidaan pitää nykytaiteen ja nykyisen taidekäsityksen näkökulmasta kovin taantumuksellisenä. Toisena ääripäänä toimii Schopenhauerin näkemys musiikista *tahdon* aidoimpana ilmentymänä.

Taiteen eri tasot liittyvät siihen, miten täydellistä taide voi olla. Schopenhauer osoittaa selvästi sen, että vain eräänlaisten taiteilijoiden teokset ovat aidosti taidetta. Kaikkien muiden – ei nerojen – teokset ovat vain tylsämielistä kopiointia.⁴⁹ Tätä taustaa vasten voisi luulla, että nerojen teokset olisivat juuri täydellisiä, jos ne jotain ovat. Näin ei kuitenkaan Schopenhauerin mukaan ole, koska taideteokset ovat *tahdon* ilmentymiä, mutta vain epätäydellisesti. Taiteen tasot korreloivat sitä, miten täydellisesti taideteokset pystyvät platoniset ideat esittämään. Täydellisyys on Schopenhauerin filosofiassa jonkinlainen kategorioita muodostava tekijä, joka on liitetty läheisesti universaaliin *tahtoon*. Mikään ei voi tavoittaa täydellisyyttä siten kuin ykseys, ja sen pluralisoituminen tai asettuminen käsitteellisen abstraktion muotoon vain tuovat erilaisia epätäydellisyyksiä mukanaan. Vaikka taideteokset ovatkin täydellisiä yksilöllisessä mielessä, niin havaitsevan subjektin kuin havaittavan objektin kannalta, niin ne eivät kuitenkaan ole itse *tahdon* koko kuva. Ne pystyvät vain asteittain ja häivähdyksen tai repeämän kaltaisesti aistimaan *tahdon* sen eri objektivaatioiden kautta. Toisaalta on heti todettava, että taiteen tavoite, suoranainen objekti, on juuri täydellisyys, jota se ei voi kuitenkaan mitenkään saavuttaa – ehkä Schopenhauerin mielestä kuitenkin jotkut taiteilijat ovat olleet ainakin hyvin lähellä täydellisyyttä, jos mietimme hänen Goethen tai Shakespearen kohdistamaansa ihailuaan.

⁴⁹ katso edellä sivu 62.

4.1 Kuvataiteet Schopenhauerin filosofiassa

Schopenhauer lähtee liikkeelle siitä, että kaikissa objekteissa on oma kauneutensa. Tämä perustuu sille, että luonto tai maailma rakentuu *tahdolle*. Yksittäiset *tahdon* ilmentymät ovat edellytys sille, että Schopenhauer voi luoda hierarkisen rakennelman taiteen eri lajeista. Vitaliteetti ja naturalismi ovat tärkeitä koko Schopenhauerin filosofiselle systeemille⁵⁰. *Tahto* ilmenee heikoimmin elottomassa ja vahvimmin ihmisen elämässä. Näille vitaliteetin eri asteille asettuvat myös eri taiteenlajit. (Magee, 1983, 176.) Kuvataiteet ja runous perustuvat idean toistamiselle näiden taiteiden tekniikoille ominaisella tavalla. Arkkitehtuuri eroaa näistä taiteista siten, että se ei pyri kopioimaan elämästä mitään vaan tuottaa jotakin merkityksellistä itsessään. (Schopenhauer, 1969a, 216–217; § 43.) Musiikin taiteellinen merkityksellisyys asettuu vielä pidemmälle tästä ideoiden kopioimisen ajatuksesta ja se muodostaa lopulta oman kategoriansa taiteiden kentässä.

Arkkitehtuurin kauneus perustuu elottomille ja plastisille ideoille kuten kestävyys, yhtenäisyys ja kovuus, joissa universaali *tahto* objektivoituu heikoimmin (Schopenhauer, 1969a, 214; § 43). Arkkitehtuuri on myös ainoa funktionaalinen taiteenlaji. Sille on selkeä tarkoitus ja se taas vähentää esteettistä vaikutusta. Samalla tarkoituksen ja intressin liittyminen arkkitehtuuriin johtaa siihen, että se ei ole kovinkaan *tahdosta* vapaa taiteenlaji. Arkkitehtuurissa on huomattavissa myös, kuinka rakennukset, joilla ei ole niin suurta tai selkeää funktionaalisuutta, ovat usein esteettisesti vaikuttavimpia; kuten esimerkiksi temppelit, moskeijat, synagogat tai kirkot. (Schopenhauer, 1969b, 388; XXXI.) Kuvataide jakaantuu Schopenhauerilla kolmeen eri luokkaan, joista alhaisin on maisemamaalaus, sitten eläimiä kuvaavat maalaukset ja lopulta historiamaus. Tämä johtuu siitä, että kasvimaailmassa *tahto* vaikuttaa heikommin kuin eläimissä, kun taas kirkkaimmin *tahto* objektivoituu ihmisten elämässä. (Schopenhauer, 1969a, 218–220; § 44.) Kuvanveistossa on tärkeintä kauneus ja suloisuus, kun maalaustaiteessa taas tärkeimpiä ja hallitsevimpiä tekijöitä ovat ilmaisu, luonne ja intohimo. Kuitenkin maalaajan taidon kannalta tärkeintä on havainnossa erottaa objektista olennainen, keskeisin ja tärkein. Mielestäni tätä voitaisiin pitää myös kuvanveistäjälle tärkeänä taitona. Havainnosta pitää siis selvästi erottaa syy ja lähtökohta, jotka havainnon ovat tuottaneet. Maalarin pitää pystyä tarkkoihin visuaalisiin havaintoihin ja hänen katseensa merkitys on

⁵⁰ Katso Räsänen *tahdon* ilmenemisestä subjektin ruumiissa (Räsänen, 2005, 76–88).

korostunut. Lopulta teknisten taitojen merkitys on vain siinä, että niiden myötä pystytään siirtämään adekvaatti havainto kankaalle maalauksen muodossa. (Schopenhauer, 1969b, 421; XXXVI.) Havaintoon perustuva kauneus on maalaustaiteen objektiivista kauneutta, joka kohdistuu ainoastaan ideoiden ilmenemiseen, eikä ole siis mitenkään pinnallista tai dekoratiivista kauneutta, jota Schopenhauer nimittää subjektiiviseksi kauneuden kokemiseksi. (Schopenhauer, 1969a, 220; § 45.)

Maalaustaiteesta puhuessaan Schopenhauer ei eksplisiittisesti esitä katseen tai näköaistin korostunutta merkitystä, mutta sellainen vaikutelma on kuitenkin mahdollista saada. Aikaisemmin pääteoksessaan Schopenhauer on kategorisoinut aistit *tahdon* alaiseen tärkeysjärjestykseen, jossa näköaistilla on paikka aistien kategorian huipulla näköön liittyvän tarkkuuden ja ulottuvuuden ansiosta. (Schopenhauer, 1969b, 27; III.) Tässä mielessä Schopenhauer korostaa katseen ylivaltaa ja toisaalta asettaa katseen selvästi *tahdon* alaiseksi aistiksi, koska katse on aktiivinen metsästäjän aisti, kun taas kuulo on passiivinen *tahdosta* irrallisempi saaliin aisti. (ibid., 31; III.) Voisi ajatella, että katseen korostumisen pitäisi johtaa jollain tavalla myös visuaalisten tai plastisten taiteiden korostumiseen. Kuitenkin on selvä, että kuvallisten taiteiden arvostus ei Schopenhauerin filosofiassa ole kovinkaan korkea, eikä näiden taiteiden niin sanottu objektiivinen luonne ole hyvä. Oikeastaan on päinvastoin, ja Schopenhauer näkeekin kuvallisissa taiteissa ylitseampuvaa subjektiivisuutta ja pinnallisuutta.⁵¹ Katseen ja näköaistin ylivallasta ymmärryksemme muodostumisessa voitaisiin esittää monenlaisia väitteitä, mutta on selvää, että nykykulttuuria voidaan pitää erittäin paljon visuaalisen viestinnän ja kulttuurin ylikorostumisen aikana, mutta myös juuri jonkinlaisen pinnallisen aistillisuuden aikakautena.

Maalaustaiteen kauneus perustuu ennen kaikkea ideoiden ilmenemiselle ja tahdon alaisuudesta pääsemiselle. Sama syy on tietysti muidenkin taiteiden esteettisen miellyttävyyden ja kauneuden taustalla. Kuitenkin maalaustaiteessa on myös niin sanottua toisarvoista tai subjektiivista kauneutta, joka ei välttämättä tarkoita ideoiden ilmenemistä tai taiteen kognitiivista erikoislaatuisuutta. Sellainen kauneus on pinnallista näyttävyyttä tai vaikuttavuutta, joka perustuu värien harmonialle, sopivalle sommittelulle, valon ja varjon oikeanlaiselle käytölle sekä koko kuvan miellyttävälle sävyille. (Schopenhauer, 1969b, 422; XXXVI.) Schopenhauer antaa ymmärtää tässä, että

⁵¹ Katso esimerkiksi Schopenhauer, 1969b, XXXVI.

maalaustaiteen kauneus on osittain taidon ja tekniikan tulosta. Kuvataide ei siis ole ainoastaan taiteellisen kyvyn eli nerouden tulos, vaan myös käsityötaidon aiheuttamaa. Maalaustaide on taiteenlaji, joka on ennen kaikkea miellyttävän visuaalisen vaikutelman ja toisaalta taiteellisen merkityksen ja ansiokkuuden välimaastossa. Kumpikin on osa toista ja toisaalta taiteellinen vaikutelma saattaa kärsiä liiallisesta dekoratiivisuudesta. Schopenhauer ei halua suoraan hylätä taiteellisen vaikutelman ja kauneuden kuulumista yhteen, mutta hän pyrkii tekemään kuitenkin distinktion juuri dekoratiivisuuden ja taiteellisuuden välille. Tämä on merkittävää, koska hänen temporaalinen perspektiivinsä 1800-luvun alkupuoliskolta jättää hänet täysin pimentoon siitä, mitä taiteen muuttuminen seuraavan vuosisadan aikana tuo mukanaan juuri visuaalisissa taiteissa. Kauneuden rinnastaminen taiteelliseen onnistumiseen voidaan nykyään unohtaa lähes täysin. Toisaalta taiteelliset ansiot eivät enää nykyään perustu juurikaan realismille tai naturalistisuudelle.

Edellä esitetty kuvallisten taiteiden sekundaarisen kauneuden ja dekoratiivisuuden luonteen korostuneisuus on myös syy sille, miksi Schopenhauer haluaa painottaa maalaustaiteen jakoa puhtaan perseption ja allegorisen tai symbolisen ilmaisun välillä. Taideteos voi olla samanaikaisesti molempia, mutta allegorisuus on aina käsitteellistä, kun taas puhtaaseen havaintoon perustuva esteettinen arvokkuus johtuu *tahdon* ilmenemisestä. Historiamaalauksessa taiteilijan tuotokset ilmentävät suoraan – ei siis käsitteellisesti vaan intuitiivisesti – ihmiskunnan ideaa. Niiden on pystyttävä ilman kokonaisuuden kuvallista kertomista saavuttamaan yksilöiden kautta koko ihmiskunnan kiteytymä. Ihmiskunnan loputon moniulotteisuus ja vivahteikkuus on puristettava joidenkin merkittävien yksilöiden merkittäviin tekoihin. Lähes mahdoton tehtävä ratkeaa Schopenhauerin mukaan siten, että maalauksen tulee vangita yksilöllisten tapahtumien omalaatuiset luonteenpiirteet ja erikoisuudet. Taiteilijan tulee liittää historiallinen tapahtuma elämän täyteisyyteen, eikä redusoida tilannetta pelkäksi historialliseksi tapahtumaksi, jonka merkitys mitataan ainoastaan sen vaikutuksesta tulevaisuuteen (tässä näkyy mielikuvituksen merkitys neroudessa). (Schopenhauer, 1969a, 230; § 48.) Tällä Schopenhauer tarkoittaa sitä, että historiallisuus on toisarvoista verrattuna ihmisen ideaan, joka ajallisuuden synnyttää. Tapahtumat ovat loputtoman irrationaalisia ja historiallisessa katsannossa lähes tylsän kliseisiä, jollei niitä elävöitetä esteettisesti ja anneta arvoa ihmiskunnan idean yleisinä eksemplaareina. Schopenhauerin filosofian läpikulkeva teema on ajallisuuden yleinen halveksunta ja sen vuoksi on erikoista, miksi hän haluaa ehdottomasti nostaa historiamaalauksen etusijalle. Todettakoon, että hän olisi varmasti

arvostanut myös niin kutsuttua naturalistista kansankuvausta maalauksellisena lajityyppinä. Hän sanookin, että historiasta otetut aiheet eivät nouse muiden yläpuolelle (ibid., 231; § 48), mutta historiamaalauksen merkityksen korostaminen ihmisen idean kuvaajana on Schopenhauerin tapa osoittaa halveksuntansa ihmisen ajallista hahmottamista kohtaan. Historia keskittyy tapahtumien triviaalisuuteen, kun taas taide pystyy saavuttamaan ihmisen koko idean. Historiamaalauksen kohdalla on merkittävää se, että Schopenhauer antaa kuvalle ja visuaaliselle taiteelle likimain saman narratiivisen arvon kuin runoudelle. (Schopenhauer, 1969a, 237–239; § 50.)

Ihmisen idea on kaikkein korkeimmalla ideoiden objektivoitumisen skaalassa. Se, mikä ilmenee ihmisessä, on voimakkaimpien luonnon elämänhalun impulssien pyrkimys päästä esiin, ollen *tahdon* ilmenemisen ideaalein tilanne. Ne taiteet, jotka ensisijaisesti keskittyvät ihmisen kuvaamiseen saavuttavat myös taiteellisen korkealaatuisuuden, koska vasta ihmisen elämänhalussa universaalin *tahdon* voidaan sanoa saavuttaneen merkityksellisyytensä huipun. Ilman ihmistä ei *tahdollakaan* olisi mitään sen suurempaa relevanssia, vaan se olisi ainoastaan luonnon itsensä toteutumisen logiikkaa. (Schopenhauer, 1969a, 221; § 45.) Ihminen lajina problematisoi vapauden ja deterministisyyden, ja antaa aiheen käsitellä metafyyssistä problematiikkaa siten, kuin Schopenhauer tekee. Ja näin on vain siksi, että ihminen itse tekee omasta ja muiden lajien eksistenssistä merkityksellisen, koska ihmisellä on tarve metafyyssisyydelle ja toisaalta ihmisen metafyyssisyyden tarve tekee maailman eksistenssistä – siis pelkästä olemassaolosta – arvokasta. *Tahdon* liittäminen kollektiivisesti ja ensisijaisesti ihmiseen lajina on erittäin keskeinen *tahdon* käsitteen rinnastuminen jumaluuteen ja ennen kaikkea kristittyyn traditioon. Jumala koko luomakunnan luoja on merkittävä lopulta vain ihmisen kannalta, mutta ei muiden lajien kannalta. Samainen relevanssi on todettavissa myös *tahdon* kanssa, ja siksi *tahdon* kuvaamisessa olennaisesti painottuu ihmisen idean kuvaaminen.

Edellä esitetty rinnastuu Platonin dialogissa *Pidot* esittämään ajatukseen idean saavuttamisesta, joka lähtee ihmisen muodosta ja erityisesti esteettisesti miellyttävistä ihmisistä. Ensin yhteen kauniiseen ihmiseen tutustuminen johdattaa tutustumaan moniin kauniisiin ihmisiin ja lopulta ihmisen kauneuden kautta voidaan siirtyä pelkän kauneuden idean oppimiseen. Kauneuden idea saavutetaan empiirisesti ja erityisesti tutustumalla ihmisen kauneuteen, johon myös halumme ja rakkautemme fyysisesti ja henkisesti kohdistuu – ainakin useimmiten. (Platon, *Pidot*, 210a–211e) Schopenhauer on sitä mieltä, että ihmisen kauneuden saavuttaminen ulkoisesti ja yhteisöllisesti on varsin pitkälti

kokemuksen jalostumisen prosessi. Hän huomauttaa, että Ksenofaneen mukaan antiikin kreikkalaiset olivat jo oivaltaneet tämän asian varsin hyvin, ja että empirinen elämäkokemus ilmenee aivan samalla tavalla Shakespearen runoudessa. Kuvataiteissa ja runoudessa molemmissa on kysymys asioiden *a priori* käsittämisestä ja sen *a priori* käsityksen esittämisestä. (Schopenhauer, 1969a, 223; § 45.) Olettaminen on olennaisesti osa taiteellista prosessia, koska taideteos perustuu jonkin sellaisen oivaltamiseen, joka on idean kaltainen vain intuitiivisesti. Schopenhauer väittää tämän olevan ennen kaikkea klassisen antiikin muodostama ajatus taiteesta ja hän myös pitää empirisyyteen perustuvaa olettamista edelleen kuvallisten taiteiden perustana. On muutenkin hyvin selvää, että klassisen vaikutus Schopenhauerin käsitykseen kuvataiteesta on hyvin merkityksellinen ja vahva. Platoninen lähestymistapa ideoihin on olennainen maalaustaiteen hierarkisuudessa. On kuitenkin huomioitava, että Platonilla on hyvin erilainen suhtautuminen taiteeseen kuin Schopenhauerilla ja Platonin ajatukset ovat taiteen kohdalla lähes kaikessa aivan vastakkaiset kuin Schopenhauerilla. Kun Schopenhauer pitää taidetta lähinnä kaikkein totuudellisimpana mahdollisena olioiden ilmenemisen muotona niin Platon taas pitää taidetta totuuden vääristymänä. Toisaalta Schopenhauerin taiteen teoriassa esiin tuleva vahva tuskasta ja ahdistuksesta vapauttava taiteen vaikutus vastaanottajaan muistuttaa Aristoteleen *katharsista*. Voidaan siis todeta, että Schopenhauerin käsitys taiteesta on, kuten olettaa saattaa, hyvin vahvasti antiikin taiteen synnyttämien mielikuvien vallassa. Varsinkin neljän (arkkitehtuuri, kuvanveisto, maalaustaide, runous) ensimmäisen taiteenlajin kohdalla Schopenhauer ei astu kovinkaan merkittävää askelta eteenpäin – eikä taaksepäin – suhteessa traditioon ja ennen kaikkea klassiseen taidekäsitteeseen.

Schopenhauerin kuvallisille taiteille antama asema nerouden hierarkiassa kertoo paljon hänen käsityksestään neroudesta ylipäätään. *Die Welt als Wille und Vorstellung*in toisen volyymin luvussa XXXIV Schopenhauer käsittelee taiteen sisäistä totuutta. Kuvailu on mielenkiintoinen juuri eri taiteenlajien kannalta ja siihen kannattaa kiinnittää huomiota, koska Schopenhauer ei käsittele juuri ollenkaan taidetta yleisesti vaan vain erilaisia taiteita taitojen hierarkian huipulla. Schopenhauerin taiteen filosofiassa voidaan heikosti havaita, että nerous ja taidot ovat erilaisia graafisten tai kuvallisten taiteiden piirissä. Toisaalta nerouksilla eri taiteiden lajeissa ei ole lähtökohtaisia eroja vaan kyse on asteista, kategorioista ja vivahteista. Hän kuvailee neroutta kuvataiteessa implisiittiseksi sekä virtuaaliseksi. Tämä on vastakohtaista neroudelle filosofiassa, jota Schopenhauer pitää ennen kaikkea aktuaalisena ja eksplisiittisenä. Schopenhauer esittää analogian kuvataiteen ja filosofian välisestä suhteesta. Hänen mielestään filosofia suhtautuu kuvataiteeseen

samoin kuin viini suhtautuu rypäleisiin. (Schopenhauer, 1969b, 407; § XXXIV.) Tätä analogiaa voidaan tietysti tulkita heti väärällä tavalla ja sanoa, että filosofia valmistetaan kuvataiteesta tai visuaalisesta taiteesta; filosofit siis käyttävät kuvataidetta jonkinlaisena ajattelunsa valmistusaineena kuten rypäleet ovat viinin valmistusaine. Tämä ei uskoakseni ole Schopenhauerin ensisijainen tarkoitus analogiaa esittäessään. Varmasti hän ennen kaikkea pyrkii osoittamaan taiteen ja filosofian hierarkisen suhteen, kun ajatellaan mahdollisuutta metafyyisistä tiedosta. Kuvataide ja kuvallisen idean presentaatio jättää idean implisiittiseksi. Schopenhauer itse on sitä mieltä, että kun kuvallinen esitys jättää idean implisiittiseksi taustalla hämmöttäväksi muodoksi, niin filosofialla on mahdollisuus esittää ideat sellaisinaan ja suoraan. Tämä on kuitenkin väite, joka ei missään hänen filosofiassaan tule esiin eksplisiittisesti, mutta se on perustellusti ajatus, josta myös taiteen ja filosofian välistä suhdetta kuvaillaan analogialla rypäleiden ja viinin väliseen suhteeseen.

Edellä esitetty antaa perustellun mahdollisuuden sanoa, että Schopenhauerin suhtautumien kuvataiteisiin on kaksijakoinen: toisaalta hänen käsityksensä on perinteisen klassisen taidekäsityksen mukainen ja toisaalta kuvalliset taiteet saavat tietynlaista uutta filosofista arvonantoa suhteessa aikaisempiin käsityksiin, joka tulee esiin varsinkin kuvallisen ajattelun uudenaikaisessa analyysissä. Tämä näkyy esimerkiksi Schopenhauerin pohdinnassa kuvataiteen valmiiden maalausten luonteesta. Hän sanoo, että valmiissa maalauksissa ateljeessa viimeistelty jälki on peittänyt alleen alkuperäisin ja tuoreen idean. Hän osoittaaakin varsin tarkkanäköisesti, että suurten mestareiden töistä luonnokset ja luonnosten tasolle kesken jääneet maalaukset ovat paljon taiteellisesti ansiokkaampia kuin lopulliset työt. Schopenhauer huomioi, että teokset, jotka ovat hetkellisestä ymmärryksestä tai valaistuksesta syntyneitä, ovat kaikkein aidoimpia, rehellisimpiä ja suorimpia. Hän sivuuttaa illusorisuuden merkityksen ja painottaa erityisesti teoksen sisäistä luonnetta. (Schopenhauer, 1969b, 408; XXXIV.) Tämä on edistyksellinen huomio kuvataiteesta 1800-luvun puolivälissä vaiheilla, jolloin *Die Welt als Wille und Vorstellung*in toinen volyyymi ilmestyi, ja osoittaa sen, kuinka tarkasti hän tunsi eri taiteiden lajit.⁵² Huomio liittyy individualistiseen käsitykseen taiteesta, joka on ero klassisen kreikkalaisen ja uuden ajan

⁵² Kuvataiteessa on myös renessanssista lähtien arvostettu luonnoksia erityisesti siitä syystä, että mestareiden kädenjälki näkyy parhaiten niissä. Tämä johtuu siitä, että mestareilla oli omat työpajansa, joissa työskenteli monia maalareita. Mestarin oma kädenjälki oli sen vuoksi nähtävillä puhtaimmin juuri luonnoksissa, joiden voitiin olettaa olevan tämän tekemiä.

eurooppalaisen taidekäsityksen välillä

4.2 *Tahdon* ilmeneminen musiikissa

Korkein taiteenlaji Schopenhauerin filosofisessa systeemissä on musiikki, jonka asema muitten taiteenlajien yläpuolella on kiinnostava varsinkin silloin, kun ajatellaan taiteen kehitystä – tai taantumaa – klassisesta taiteen käsityksestä niin sanottuun moderniin taiteen käsitykseen. Musiikin evolutiivinen voima Schopenhauerin filosofiassa suhteessa taiteeseen käsitteenä yleisesti ilmenee siitäkin, että hän pitää musiikkia jonakin aivan muuna kuin muita taiteita. Musiikki ei oikeastaan ole taiteiden hierarkian huipulla vaan se on enemmänkin niiden yläpuolella. Musiikki ei ole taidetta kuten taiteen neljä alempaa lajia, ja siksi se viidentenä taiteenlajina on ylin taiteen muoto, jos sitä voi taiteenlajina pitää alkuunkaan.

Schopenhauerin musiikin metafysiikka perustuu kahdelle ennako-oletukselle. Ensinnäkin musiikki on *tahdon* ilmentymä ja toiseksi musiikki sekä maailma representaatioina jakavat joitakin paralleleita ominaisuuksia. (Ferrara, 1996, 183.) Musiikin ja muiden taiteiden välillä on selvä taiteiden muotoon ja välineistöön liittyvä ero, joka on kirkkaimmin havaittavissa tietysti siinä seikassa, että musiikki ei ole olioiden tai asioiden kopiointia eikä jonkun tietyn objektin imitointia. Schopenhauerin mukaan onkin niin, että musiikin voima sisältyy juuri sen abstraktiin tapaan ilmentää maailmaa. Edelleen musiikin voima on siinä, että musiikilla ei ole selvää kategorista aihetta, johon se yksittäisissä tilanteissa tarttuisi tai jota se taidemuotona kuvaisi. Tämä tietysti pätee parhaimmillaan ja kirkkaimmin instrumentaalisessa musiikissa, joka on irtautunut myös sanallisesta ilmaisusta. (Alperson, 1981, 157.) Schopenhauer itsekin myöntää, että ei ole sanallista tapaa esittää musiikin metafyyssistä määritelmää *tahdon* ilmentymänä, koska sanallisella käsitteellistämällä ei ole kykyä saavuttaa samanlaista metafyyssistä syvyyttä. Schopenhauer myöntää erityisesti musiikin kohdalla sen seikan, että taidetta ja sen vaikuttavuutta ei pystytä selittämään eikä voida käsitteellistää. Taidetta voidaan selittää vain siitä itsestään käsin. (Schopenhauer, 1969a, 257; § 52.)

Schopenhauerin innostus musiikkiin liittyy sen jonkinlaiseen itsenäisyyteen. Musiikki taiteena eroaa kaikista dramaattisimmin muista taiteenlajeista juuri siksi, että se ei taiteen muotona ole johdettavissa mistään elämän osasta. Musiikin voidaan sanoa olevan omalla tavallaan itsenäistä, koska vaikka äänet kuuluvatkin fyysiseen elämäpiiriin, niin sellaiset äänet, joita musiikissa ja

erityisesti instrumentaalisisessa musiikissa käytetään, eivät kuulu luontoon. Kuvataide rakentuu myös osista kuten väreistä tai viivoista, mutta värit ovat normaaleja ja ilmenevät luonnossa kaikkialla. Toisaalta runous koostuu sanoista ja rakentuu kielen muodostamalle pohjalle. Musiikki on siis itsenäistä *par excellence* varsinkin, kun ajatellaan taiteen tekniikkaa. (Rotenstreich, 1996, 158.) Ajatus siitä, että musiikki ei käytä rakennusaineenaan mitään elämään tavallisesti kuuluvaa, on tietysti Schopenhauerin mielestä kiehtova ajatus. Se johdattaa hänet siihen, että musiikin vastaavuus maailmaan on aivan omanlaisensa. Taiteilijan nerous on Schopenhauerille samankaltaista myös musiikissa, mutta on jollain tavalla ristiriitaista pitää musiikkia itsenäisenä ja sen vuoksi erilainen verrattuna muuhun taiteeseen ja samalla ajatella taiteilijoiden olevan samanlaisia kaikilla taiteenaloilla. Musiikin filosofiassaan Schopenhauer esittää tietyllä tavalla vielä yhden määritelmän taiteilijasta esittämällä ajatuksensa taiteilijasta, jonka välineenä on abstrakti muoto eli ääni.

Schopenhauerin muotoilu säveltäjästä saattaa hänen neroutta käsittelevät osuutensa uuteen valoon: hän esittää säveltäjän ”melodian keksijänä”⁵³ (Schopenhauer, 1969a, 260). Kuten edellä olen esittänyt, Schopenhauer ei pidä nerouden käsittelyssä keksimistä tai mielikuvitusta kovinkaan merkittävänä ominaisuutena taiteilijalle. Tämä tarkoittaa, että Schopenhauerin ajattelussa on havaittavissa ristiriitaa nerouden ja säveltäjän käsittelyssä. Toinen mahdollisuus on se, että nerous on hänen mielestään intuitiivista idealismia ainoastaan kuvallisten ja kirjallisten taiteiden parissa. Sen sijaan musiikin kohdalla hän olisi valmis sanomaan taiteilijuuden perustuvan ainoastaan tai ainakin mitä suurimmaksi osaksi subjektiiviselle inspiraatiolle. Schopenhauerin lyhyt kuvaus säveltäjästä ”keksijänä” on myös mahdollista tulkita vain hienoisena yksilöllisyyden painotuksena, koska hänen neroutta käsittelevä osuutensa on selkeä siinä seikassa, että taiteen tekeminen ja luominen eivät perustu ensisijaisesti uutta luovalle tietoisuudelle.

Säveltäjän metafysiisyys määrittyy ennen kaikkea siten, että Schopenhauerin mukaan musiikki on osa kaikkeutta ja se ymmärtää universaalia sisältäpäin. Hän pitää musiikin metafyyisistä tasoa puhtaana filosofiana varsinkin sillä tavalla, että musiikki on maailman sisäisen luonteen ekspressiota. (Goehr, 1996, 208.) Schopenhauer kuvaa musiikkia siten, että se on mielen tiedostamatonta metafysiikan harjoittamista silloin, kun mieli ei ole tietoinen filosofoinnistaan.

⁵³ ”die Erfindung der Melodie”

(Schopenhauer, 1969a, 264; § 52.) Selvää on, että Schopenhauer pyrkii ajatuksillaan musiikista osoittamaan mitä enimmäisessä määrin taiteen metafyyssisen luonteen. Schopenhauerilla on kuitenkin tietynlainen ongelma hänen muiden taiteiden kohdalla käsittelemän idealismin suhteen. Muissa taiteissa taiteilija ei ole ymmärrettävissä ilman suhdetta ideoihin, mutta musiikin kohdalla ideat eivät ilmene vaan niiden eksistenssi on musiikille sisäinen ominaisuus. Säveltäjän kuvaaminen ”melodian keksijänä” vaikuttaa hänen filosofiansa ristiriitaisuudelta, mutta se on kuitenkin myös yritys tehdä ero ideoihin kiinnittyneen nerouden ja todella vapaan nerouden välillä.

Se, että musiikki pakenee käsitteellisyyttä samalla, kun se tuntuu täysin ymmärrettävältä, on Schopenhauerin mielestä merkki musiikin perustavasta ja äärettömästä vastaavuudesta suhteessa maailmaan. Tässä mielessä Schopenhauer luo filosofiaansa vielä uuden metafyyssisen tiedon kategorian, joka on juuri musiikin kokemisen tiedollinen luonne. Musiikin vastaavuus maailman kanssa ei johdu enää sen esittävästä luonteesta, eikä musiikki sen vuoksi ole enää *tahdon* ilmenemistä, vaan se on *tahdon* impressio sinänsä. (Schopenhauer, 1969a, 255–256; § 52.) Musiikki ei esitä mitään, vaan musiikin muoto on paralleelissa suhteessa maailman kanssa, josta vastaavuus seuraa. Siksi musiikki on olemus itsessään. Schopenhauerille musiikki on luonteeltaan metafyyssinen ja se metafysiikka on juuri musiikin rinnakkaisuutta maailman metafyyssisyyden kanssa. (Schopenhauer, 1969b, 447; XXXIX.) Kun vielä esitin kuvataiteen kohdalla, että Schopenhauer ei ole valmis irtautumaan klassisesta tavasta määrittää nämä taiteen muodot, niin musiikin kohdalla Schopenhauer on selvä siinä, että musiikki ei imitoi. Kant asettui imitoinnin vastaiselle kannalle jo taiteen subjektia käsitellessään ja jollain tavalla Schopenhauerin intuitiivinen idealismi, joka kulminoituu platoniseen ideaan, on taas askel takaisin kohti klassista käsitystä imitaatiosta. Hän on kuitenkin valmis hylkäämään ajatuksen imitaatiosta ja objektin ohjaavasta vaikutuksesta musiikin kohdalla. Vaikuttakin siltä, että hänen intuitiivinen idealisminsa ja eri taiteiden kategoriat muodostavat ainoastaan tien, jonka kautta päästään johonkin täysin autonomiseen taiteen muotoon.

Musiikin kohdalla Schopenhauer introdusoi taiteen ja maailman välisen suhteen uuden muunnelman, jossa ei ole kyse enää *tahdon* objektivoitumisesta platonisten ideoiden muodossa, vaan kyseessä on taiteen muoto, joka ylittää kaiken ilmenevän tai fenomenaalisen. Musiikki jättää positiivisesti huomioimatta ilmenevän maailman ja on itsenäinen suhteessa siihen, joten musiikki voisi sellaisenaan olla olemassa, vaikka maailmaa itseään ei enää olisikaan. (Schopenhauer, 1969a, 257; § 52.) Musiikki on silloin kahden maailmaa muodostavan entiteetin, *tahdon* ja representaation

ulkopuolella. Erillinen niistä, ja silloin taiteen suhde maailmaan on muodostunut fundamentaaliseksi vapaudeksi. Kuitenkin musiikin muoto maailmasta erillisenä ja irrallisena on erikoislaatuinen. Mikä silloin on oikeastaan enää taiteen suhde ympäristöönsä? Schopenhauerin filosofian kokonaisuutta katsoessa on varsin selvää, että hänen pessimistisen maailmaan suhtautumisen myötä hän ei haluakaan musiikin olevan osa maailmaa, vaan tuskallisesta ja lopulta turhasta elämästä irtautunut ja vapautunut taiteen muoto. Paralleelisuus taas on jonkinlainen Schopenhauerin introdusoima musiikin luonteeseen liittyvä ominaisuus suhteessa muihin taiteenlajeihin. Keskeisin seikka silloin musiikin luonteessa on ilmeisesti sen ulkopuolisuus niin sanotusta arkimaailmasta. Silloin paralleelisuuskin merkitsee enemmän tai vähemmän taiteen eriytymistä omaksi kulttuuriseksi konstruktioksi. Schopenhauer katsoo musiikin taiteellisen vaikuttavuuden tulevan juuri siitä, että siltä puuttuu suora viittaussuhde johonkin ulkoiseen ja, että se ei ole millään tavalla yhteneväinen jonkin toisen kanssa, mutta sillä kuitenkin on vahva vaikuttavuuden kyky. Olisin valmis sanomaan, että taiteen eriytyminen elämästä on taiteen määrittämisen kannalta erityisesti modernille taiteelle ominainen luonteenpiirre varsinkin, kun ajatellaan taiteen muotojen asteittaista abstrahoitumista. Schopenhauer tuo maailman ja taiteen väliseen suhteeseen musiikin kautta sellaisen luonnehdinnan, joka on valmis laajenemaan taiteen käsitykseen yleisemmin.

Musiikin suhde maailmaan on myös käänteinen verrattuna elämän suhteeseen maailmaan. Tämä tarkoittaa sitä, että kun elämä on pelkkä *tahdon* ohjaama sattumanvarainen⁵⁴ tapahtumien poukkoilu, jossa *tahto* suhtautuu kaikkeen totaalisen kontrolloivasti, niin musiikki ei asetu *tahdon* alaisuuteen, vaan katsoo *tahtoa* ulkopuolelta luoden *tahdosta* itsestään toisinnon, jonka kuulemme musiikin muodoissa ja rakenteessa. Schopenhauer antaa musiikille olion sinänsä aseman. Se on muoto, joka tavoittaa olioiden ja asioiden olemuksen perustan. (Green, 1930, 200.) Toisaalta jokseenkin samanlainen asema on taiteilijalla itsellään ja myös filosofilla eli neroudella yleensä. Nekin asettuvat ulkopuolelle ja havaitsevat maailman *tahdosta* vapaana. Tässä mielessä musiikki on objektien maailmassa samanlainen suhteessa *tahtoon* kuin nerous on subjektien maailmassa. Musiikki on

⁵⁴ Schopenhauerin sattumanvaraisuus on vähintäänkin paradoksaalisesti muodostuva kuva elämästä. Tämä johtuu lähinnä siitä seikasta, että elämä on ymmärrettävä ainoastaan sattumanvaraisuuden determinisminä. Teleologisuuden totaalinen puuttuminen ihmisen elämästä on deterministinen ihmisen elämään liittyvä piirre, joka pohjautuu Schopenhauerin alustavalle ennako-oletukselle elämästä eli sille, että elämällä ei ole mitään tarkoitusta. Musiikki tarjoaa tälle ajatukselle vastakohtan. Kun elämässä ei ole mitään tavoittelemisen mukaista, pitää energia ohjata turhuuksiin kuten musiikki, ja tästä turhuuden ontologisesta substanssista nousee determinismin vastakohtaisuus.

jollain tavalla *tahdon* peili, ja silloin ideaalisen maailman peili, joka kuvaa kauniisti elämäntahtoa. Musiikki kuvaa maailmaa esteettisillä keinoilla, eikä sellaisena kuin se oikeasti on. Esteettinen maailma, jota musiikki kuvaa, on ilman muuta erilainen ja siinä erilaisuudessaan juurikin parempi kuin meidän *tahdon* alaisten representaatioiden maailma. Se on peili, joka esittää elämän tyydyttävyyden ja nautinnollisuuden. (Schopenhauer, 1969b, 457; XXXIX.) Musiikki on *tahdon* itsensä esteettinen manifestaatio, joka positiivisesti tuo esiin elämänhalun hyvät ja arvokkaat puolet. Kun tavalliset representaatiot alistuvat *tahdolle* ja esteettiset representaatiot ovat vain vapaita *tahdosta* ja kuvaavat ideoita ilman *tahdon* vaikutusta, niin musiikin tuottamat representaatiot asettuvat määräävään asemaan suhteessa *tahtoon*. Ne kuvaavat metafyyysisellä tasolla elämää kaikkein perusteellisinta tekijää. Schopenhauerille musiikki on jotakin, joka esittää elämän nautinnollisuuden ja merkityksellisyyden. Siten musiikki on elämän metafyyminen ja puhdas toisinto. Peili näyttää kuvan toisesta maailmasta, jonne voi paeta maailmaa, josta ei muuten ole tietä pois.

Schopenhauer jatkaa esittelemällä eräitä musiikin ja maailman paralleelisuuksia, kuten sen yhdenmukaisuuden, että luontoa pystytään kuvaamaan matemaattisilla malleilla samalla tavoin kuin musiikkiakin. Kyseessä on kuitenkin musiikin ulkoinen tai sekundaarinen viehättävyys ja järjestys, joka ainoastaan kutkuttaa asiaan perehtynyttä kuulijaa, mutta ei aidosti tuota metafyyisistä kokemusta, joka lopulta on musiikin ainoa tarkoitus. Schopenhauer on kiinnostunut musiikin sisäisestä luonteesta eli oikeastaan sen todellisesta esteettis-metafyyisistä voimasta. (Foster, 1999, 240.) Schopenhauer yhdistää myös musiikin vitaalisuuteen, luontoon ja elämäntahdon metaforisiin tasoihin. Hän kuvaa kuinka musiikin neljä äänialaa basso, tenori, alto ja sopraano korreloivat maailman neljän vitaalisuuden tason kanssa eli elottoman, kasvien, eläinten ja ihmisen. (Schopenhauer, 1969b, 447; XXXIX.) Tämä on Schopenhauerin musiikin filosofiaan kuuluva analogia, joka on osoitus musiikin ja maailman välisestä parallelismista. Sen lisäksi hän esittää kolme selvää musiikin osa-aluetta, jotka asettuvat paralleeliin suhteeseen maailman kanssa. Ensimmäisenä on musiikkiin kuuluva harmonia, joka juuri johtuu edellä esitettyjen neljän äänialan tasapainosta. Toisena on melodia, joka on analogia inhimillisen elämän narratiiviselle luonteelle, rajallisuudelle ja värikkyydelle. Kolmantena on rytmi, joka on analogia inhimillisille pyrkimyksille; emotionaalisille ala- ja ylämäille. (Alperson, 1981, 157–158.) Musiikilla on ominaisuuksiinsa liittyvää kykyä kuvata symbolisesti elämän monipolkuisuutta ja sen vuoksi meidän on taas, kuten muidenkin taiteiden kohdalla, kohdattava meitä sisäisesti liikuttavat tosiasiat, koska musiikki asettaa meidät vastakkain näiden tosiasioiden kanssa. Tosiasiat eivät ole ulkokohtaisuuksia, vaan aidosti

meitä liikuttaa vain metafyyysisesti olennainen niin itsessä kuin maailmassa. Kun musiikin analogisuus elämään on saatettu kaikkein hienoimpaan harmoniseen tilaansa, niin tiedämme, että musiikin koskettavuus saavuttaa sielumme, joka on kuten luontokin, asettunut samaan metafyyyiseen dispoitioon. Symbolinen on siis koskettavaa musiikin kohdalla juuri siksi, että Schopenhauerin niin kovasti mainostamassa elämän sekasortoisuudessa on joitakin metafyyysisiä lainalaisuuksia – totuuksia sisältäviä analogioita, jotka kiehtovat transsendentaalisen kaipuutamme.

Edellä todettiin jo, että musiikki ei tarvitse ideoita toteuttaakseen itseään. Vastaavasti muiden taiteiden tarvitsee olla uskollinen niille ideoille, joita ne kuvaavat. Ideoiden sivuuttaminen tarkoittaa lähinnä sitä, että musiikin ei tarvitse olla uskollinen millekään, eikä se tarvitse mitään välttämätöntä kohdetta syntyäkseen. Tämä johtaa toteamukseen siitä, että musiikki on välittömästi läsnä, koska se on aina meidän keskuudessamme. (Foster, 1999, 246.) Schopenhauerin filosofian perusteella väite on allekirjoitettavissa. Keskeistä on, että maailma ja luonto saavat jonkun todellisuuden, joka toimii niiden vastakohtana tai on ylipäätään välittömästi olemassa ilman käsitteellistä peittävyyttä. Sellaisena musiikki on välttämätön entiteetti sekavuuden vastakohtana. Schopenhauer käsittelee musiikin kohdalla hänen filosofiansa monelle tasolle kerrostunutta teemaa, elämän vapautta ja pakkoa. Koko konstruktio *tahdosta* on filosofiaa pakkojen hallitsemasta mielestä ja pakonalaisuuksien luonnosta. Schopenhauerille olemassaolo on välttämättömyyksien toteutumista kulttuurisesti ja totta kai myös luonnossa. Hän on deterministi, joka kaipaa lopullista vapautumista. Väite musiikin riippumattomuudesta objektiin johtaa tietysti siihen toteamukseen, että musiikki on olemassa välttämättä, vaikka tätä maailmaa ei olisikaan. Vapauden asema, jonka Schopenhauer antaa musiikille, osoittaa sen metafyyysisen luonteen hänen filosofiassaan.

Schopenhauer jatkaa musiikin erityislaatuisuuden kuvailua monenlaisilla metaforisilla esityksillä, mutta modernista näkökulmasta on keskeistä, että hän määrittää musiikin autonomiseksi ekspressioksi. Musiikki on universaali kieli, joka koskettaa nimenomaan ihmisen sisäistä olemusta. (Schopenhauer, 1969a, 263; § 52.) Musiikissa yhdistyvät täydellinen taiteilijan autonomisuus ja taiteellinen muoto, joka perustuu välittömään vastaavuuteen maailman kanssa, kun se kuitenkin on maailmasta täysin käsitteellisesti irrallinen. Schopenhauerin näkemys musiikista muistuttaa jotakin, joka on täysin abstrakti ja kuitenkin tarkoituksenmukainen, olematta millään tavalla käsitteellinen. Musiikki vastaa siis kaikin puolin täydellisesti Schopenhauerin määritelmän aidosta metafyyysisestä kokemuksesta. Schopenhauerin musiikkia käsittelevä osuus teoksessa *Die Welt als Wille und*

Vorstellung on kohtalaisen lyhyt, mutta musiikki taidemuotona on kuitenkin Schopenhauerin esteettisen ymmärryksen kannalta hänelle itselleen läheisin. Thomas Mann kuvailee Schopenhauerin filosofian henkilökohtaista suhdetta musiikkiin näin:

”Hän antaa sille aivan erityisen paikan ei muiden taiteiden rinnalla, vaan niiden yläpuolella, koska musiikki ei hänen mukaansa ole näiden tavoin vain ilmiön kuvajaista, vaan kuvastaa välittömästi tahtoa itseään ja edustaa siksi metafyyisistä kaikkeen maailmassa olevaan fyysiseen verrattuna. Schopenhauer ei luultavasti rakastanut musiikkia sen vuoksi, että hän antoi sille metafyyisistä merkityksen. Hän antoi musiikille metafyyisistä merkityksen, koska rakasti sitä.” (Mann, 1987, 139.)

Mannin huomio on oikea ja siinä kiteytyy se tärkeä seikka, joka ohjaa koko Schopenhauerin filosofiaa. Hän tekee intuitiivisia argumentteja, jotka perustuvat hänen subjektiiviseen tuntumaansa maailmasta. Schopenhauerin filosofia on suoraselkäistä ja se ei koskaan sorru itsepetokseen. Hänellä on vahvasti subjektiivinen vaatimus totuudesta, jossa musiikki on hänelle henkilökohtaisesti tärkeää. Sen vuoksi Schopenhauer antaa musiikille selvästi idealisoidumman roolin kuin muille taiteille.

Ehkä Schopenhauer oli väärässä siinä, ettei huomionnut muiden taiteiden kohdalla samoja ominaisuuksia kuin musiikilla. Tietyllä tavalla hänen taiteiden hierarkiansa on vailla merkitystä, koska muut taiteet tulevat pyrkimään juuri siihen, mihin Schopenhauer ajattelee juuri musiikin pystyvän. Schopenhauerin ajatukset eivät ole koskaan kuuluneet akateemisen filosofian valtavirtaan, jolloin esimerkiksi omana aikanaan niitä ei otettu vastaan saksalaisissa akateemisissa piireissä laisinkaan. Samalla kuitenkin voidaan sanoa, että Schopenhauer ei ole vaikuttanut filosofeihin vaan taiteilijoihin – vaikka esimerkiksi Nietzsche, Heidegger ja Wittgenstein ovat Schopenhaueria lukeneet ja vaikutus on näissä filosofeissa hyvin nähtävissä. Schopenhauerin tekstit ovat nousseet merkittäviksi, koska niitä ovat lukeneet Wagner, Baudelaire, Mallarmé, Schoenberg ja Kandinsky. Taiteen kautta Schopenhauerin viesti on kaikunut muualle, jolloin hänen vaikutuksestaan on tullut voimakkaampi, kuin se olisi luultavasti ollut pelkässä akateemisen filosofian piirissä. Kun ajatellaan Schopenhauerin saavuttamaa filosofian liittoa taiteen kanssa, on tärkeää miettiä myös sitä, kuinka Schopenhauerin taiteen filosofia saa omanlaisen muotonsa taiteilijoiden käsissä. Tämän vuoksi syvennyn seuraavassa luvussa hieman Wassily Kandinskyn ajatuksiin taiteesta. Tarkoituksena on selvittää erityisesti, kuinka maalaustaiteilijana ja myös maalaustaiteen teoreetikkona tunnettu Kandinsky teki musiikista ja äänestä visuaalisuuden kategorian. Toisaalta en aio unohtaa tarkastelun

keskiössä olevaa schopenhauerilaista taiteilijaa. Tulevassa luvussa keskipisteessä on nerouden ja intuitiivisen idealismin näkyminen täysin modernin taidekäsitteen sisäistäneen Kandinskyn teoreettisissa pohdinnoissa.

5. Kandinskyn taiteen teoria ja Schopenhauerin filosofia

Wassily Kandinsky'a pidetään yleisesti ensimmäisenä maalaustaiteilijana, joka siirtyi tietoisesti abstraktioon ilmaisussaan. Tästä käänteen tekevistä maalaustaiteen paradigman muutoksesta osoituksena vallankumouksellisen taiteellisen tuotantonsa lisäksi, Kandinsky laati kirjallisen modernin taiteen ohjelmajulistuksen teoksessaan *Taiteen henkisestä sisällöstä*⁵⁵. Kirjassa Kandinsky esittelee perustelunsa abstraktille ilmaisulle ja taiteen henkiselle käänteelle, jossa taide perustetaan uudelleen sen taiteelliselle metafysiikalle. Filosofista yhteyttä ei voi Kandinsky'sta Schopenhaueriin muodostaa, koska Kandinsky ei suoraan viittaa Schopenhaueriin kirjoituksissaan. Kandinsky kuitenkin tunsikin ainakin Schopenhauerin väriteorian (*Über das Sehn und die Farben*, 1816) ja voidaan olettaa, että Saksassa vaikuttanut ja saksan kielellä kirjoittanut Kandinsky oli tutustunut myös laajemmin Schopenhauerin teksteihin (Lindsay/Vergo, 1982, 116). Gadamer esimerkiksi painottaa estetiikan historiallisessa tulkinnassaan erityisen paljon taiteen irtautumista klassisista juuristaan. Hänen mielestään irtautuminen tapahtuu erityisesti modernin taiteen radikaalin vaiheen ei-esittävässä taiteessa eli abstraktissa maalauksessa, atonaalisessa musiikissa sekä niin sanotussa puhtaassa runoudessa. (McCormick, 1990, 16.) Kandinsky on tämän taiteellisen murroksen merkittävimpiä yksittäisiä edustajia. Hänen suhtautumisensa taiteeseen on selvästi filosofinen. Hän ei ole pelkästään taiteilija, jonka motivaatio nousee ilmaisun tarpeesta, vaan hän pyrkii taidetta muuttamalla taiteen filosofiseen pohdintaan.

Kandinskyn teoriaa on kuvailtu taiteen uskonnolliseksi ilmenemiseksi. Kandinsky piti taidettaan uuden spirituaalisen aikakauden kuvallisena välittäjänä. (Ringbom, 1989, 75.) Henki on Hegelin filosofian eräs merkittävistä teemoista. Schopenhauer kritisoi sitä paikoin voimakkaasti varsinkin sen vuoksi, että Hegel ajattelee hengen merkitsevän kulttuurin historiallista kehitystä. Kandinsky'a kiinnostaa aikaan sidottu henki ja hän puhuu paljon aikakauden ilmaisusta uudella kuvallisella käsitteistöllä. Kandinskyn kiinnostus hengestä johtuu myös jonkinlaisesta uskonnollisuuden

⁵⁵ *Über das Geistige in der Kunst*

kaipuusta. Hän rinnastaa taiteen uskonnollisuuteen on, joka merkitsee Kandinskyn ajattelun epäschoopenhauerilaisuutta ja se eroaa paljon huomioista, joita on tehty tässä tutkimuksessa aikaisemmin Schopenhauerin ajatuksista uskonnosta. Uskonnollisuuden kaipuu ja näkemys taiteen uudesta aikakaudesta liittyvät myös läheisesti yhteen, koska hänen mielestään uuden aikakauden on perustuttava ajatukseen aistillisuuden ja primitiivisyyden merkityksen kasvusta (Kandinsky, 1981, 20). Primitiivisyys painottaminen ilmaisee implisiittisesti sen, että Kandinsky pyrkii vahvasti alleviivaamaan autenttisuuden merkitystä. Hänen välittömyytensä on niin äärimmäistä, että se poistaa taiteen kokemisesta ymmärryksen. Kandinskyllle taide on ”sielun leipää”, jota ei pidä ymmärtää. Se pitää vain havaita. Mutta ymmärtäminen on kuitenkin taiteilijan tehtävä, jonka avulla yleisö vapautetaan sielujen nälästä. (Kandinsky, 1982, 102–103.) Autenttisuus on todettu jo aikaisemmin tärkeäksi (riippumatta aikakaudesta) taiteen ehdoksi. Se on voimakas arvo, jota taiteilijan on seurattava saavuttaakseen asianmukaista arvostusta. Autenttisuus on luomisen kannalta hyvin selvästi ymmärrettävissä. Se, mikä on autenttista, on myös uutta. Sellaisella taiteella on oikeutuksena uuden aikakauden äänenä ja kuvana; sellainen taide ilmaisee uuden aikakauden henkeä ja sisintä.⁵⁶

Schopenhauerin ajatus musiikista kiteytyy ajatukseen taiteen sisäisestä tiedosta. Taiteen merkityksellisyys ei ole näkyvää, eikä se tule ulkoisesta annettuna. Hän liittää taiteen tietämiseen ja metafysiikkaan, jotta taide erottuisi sen materiaalisista mittareista, jotka liittyvät aistiseen ja esteettiseen. Schopenhauerin mielestä taiteen arvo tulee taideteoksen sisimmästä, jonka tekeminen ja aistiminen vaativat syventymistä. Kandinsky seuraa tätä lähtökohtaa, kun hän ajattelee taiteen syntyvän kahdesta elementistä: sisäisestä ja ulkoisesta. (Kandinsky, 1982, 87.) Taiteen sisäinen elementti on autenttisuuden ilmaisua, mutta se on myös portti subjektiivisuudelle. Kun ulkoinen ”elementti” on aina ollut varattu imitoinnille ja objektien kuvaamiselle, niin sisäinen ”elementti” on tietysti avoin juuri sielun ja taiteilijan sisimmän esiin tuloon. Voidaankin sanoa, että tämä on suoraan lisääntyvän yksilöllisyyden julistus taiteeseen.

Luvussa 5.1 esittelen Kandinskyn läheistä suhdetta musiikkiin. Aikaisemmin olen jo kertonut,

⁵⁶ Katso esimerkiksi Taava Koskisen esittelyä nerosta renessanssi ajattelijoiden. Esimerkiksi Marsilio Ficino sekä Pico della Mirandola perustivat nerouden ajatuksensa juuri henkilön kykyyn yhdistää henkinen ja materiaallinen toisiinsa. Näiden ajattelijoiden filosofiaan voidaan myös läheisesti liittää okkultismi, fantasia ja luonnonmagia. (Koskinen, 2006, 20.)

kuinka Schopenhauer nosti musiikin muiden taiteenlajien yläpuolelle. Seuraavaksi esitän, kuinka Kandinsky enemmän tai vähemmän omaksuu schopenhauerilaisen käsityksen musiikista ja muuntaa sen kuvataiteisiin soveltuvaksi. Lopulta se tarkoittaa kuvallisen representaation muuntumista radikaalisti. Esitän seuraavan luvun yhteydessä, kuinka sellainen muutos on vaikuttanut vahvasti juuri kuvallisen ajatteluun, jonka myötä on muuttunut myös kuvataide taiteen muotona. Sellaisessa muutoksessa on ollut isossa roolissa vapaus, joka on tärkeätä ilmaisun ja taiteen muodon kannalta. Kandinskyn taiteen teoria osoittaaakin, kuinka sekä muoto että ilmaisu vapautuvat taiteen subjektin vapautumisen myötä.

5.1 Kuvataiteen rinnastaminen musiikkiin

Kandinsky ei pidä kaikkia taiteita samanlaisena. Eri taiteilla on oma muotonsa, oma tapansa materialisoitua ja omanlaisensa elementtinsä. Kuitenkin Kandinsky lähtee siitä ajatuksesta, että taiteet pääsevät samaan tulokseen riippumatta muodosta. (Kandinsky, 1982, 88.) Schopenhauer muotoili oman kattavan ja tarkasti eritellyn taiteen hierarkiansa, joka ei välttämättä ole kovinkaan modernin taiteen tai nykytaiteen mukainen konstruktio, koska vapaa taide ei tietenkään asetu hierarkiseen muotoon. Kuitenkin Schopenhauerin ajatus musiikista puhtaana taiteena ja sisäisen merkityksen kuvana on hänen hierarkisen järjestelmän tärkein oivallus, joka pyyhkii alempien taiteen tasojen merkityksen pois lähes täysin. Kandinsky'lla on ajatus puhtaasta maalauksesta, joka käyttää kahta muuttumatonta keinoa hyväkseen: väriä ja tilaa. Musiikin vastaavat tilat ovat ääni ja aika. Kandinskyn ajatus sekä musiikin että maalaustaiteen keinoista sisältävät materialisoituvan elementin ja inhimillisen ymmärryksen kategorian. Kandinskyn kuvataiteen teoria lähtee ajatuksesta, jossa värien kompositio on äänien kompositioon rinnastettavissa oleva keino, mutta värien kompositio toimii tilassa, kun äänet vaikuttavat ajan ulottuvuudessa. (ibid., 89.) Tämä on Kandinskyn perustava analyysi näiden kahden taidemuodon keinoista, joiden perusteella puhdas maalaustaide on rinnastettavissa musikaalisuuteen. Molemmilla taiteilla on omat keinonsa, mutta niiden päämäärät ovat yhtenäiset. Kandinskyn metafyyminen ajatus maailmasta on henkisyyteen perustuva. Kaikilla myös elottomilla olennoilla on oma henkisyytensä, joka lävistää koko kosmoksen niin, kuin se lävistää jokaisen yksittäisen olion. Hänelle materia on elävää henkeä ja sen vuoksi hän sanoo runollisesti maailmaa ääniksi, jossa kaikki aine soi. (ibid., 250.) Schopenhauer erotti muut taiteet tästä henkisestä tasosta. Kirjallisuus ja maalaustaide nojaavat enemmänkin

objektin ja aiheen idealisoitumiseen. Schopenhauerin mukaan ne eivät kuitenkaan saavuta metafyyssyyttä pelkästään oman muotonsa kautta. Maalaustaiteella ei vielä Schopenhauerin aikalaisfilosofiassa ollut omaa ”kieltään”, eikä kuvaa osattu analysoida riittävän syvällisesti, jotta olisi voitu kuvitella kuvaa ja pelkkää maalauksellista pintaa kielen kaltaisena ilmiönä.

Kandinsky tavoitteli maalaustaiteella niitä asioita, jotka Schopenhauer asetti musiikin mahdollisuuksiksi. Kaikki kiteytyy taiteen muotoon, joka pystyy saavuttamaan käsitteelliseen ja kielelliseen vapauden. Sellaisella taiteella on vastaavasti oltava oma kielensä ja ilmaisun muotonsa. Kuten esitin aiemmin musiikkia käsittelevässä luvussa 4.2, Schopenhauer näkee musiikin juuri vapauden muotona, joka ilmaisee sen, mitä arkipäiväinen kieli ei pysty ilmaisemaan. Kandinskyn oivallus liittyy siihen, että maalaustaiteella voidaan tavoitella samanlaista kuvallista kielen muotoa, joka ei perustu illuusiolle. Voidaan sanoa, että sellainen oivallus vaatii jonkin tason musikaalisuutta, jotta ajatus on siirrettävissä maalatululle kaksiulotteiselle pinnalle. Sen lisäksi on rikottava suuri määrä kuvallisia konventioita ja taiteen määritelmään liittyviä seikkoja.

Musiikin merkityksen kasvaminen kaikkien muidenkin taiteiden näkökulmasta sijoittuu juuri 1800-luvun loppuun. Maalaustaiteessa symbolistien teoreettisesta suuntautumista voisi pitkälle kuvailla poeettiseksi – ”Ut Pictura Poesis”. Tämän jälkeen maalaustaiteen metodi muuttui. Maalaus suuntautui jokseenkin kumouksellisesti kohti musikaalisuutta ja sen jälkeen maalaustaide ”Ut Pictura Musica”. Tarinan merkitys väheni ja muodon merkitys kasvoi (Doss-Davezac, 1996, 271.) On selvää, että symbolistisen maalauksen tematiikan kääntyminen kohti musiikkia on erittäin tärkeä asia taiteelle. Se on myös yksi merkittävimmistä seikoista modernin kuvataiteen ymmärtämisen kannalta. Koko taiteellisen kehityksen ajatus liittyy kuvan muuttumiseen kertovasta kuvasta soivaksi kompositionaaliseksi kuvaksi. Moderni taide on musiikillisesti orientoitunutta juuri siksi, että moderni kuvataide pyrkii illuusiosta vapautumiseen ja samanlaiseen ekspressioon värin ja pinnan avulla kuin, mihin musiikki pystyy ääniä käyttämällä.

Erytisesti Kandinsky ja Klee olivat niitä taiteilijoita, jotka omaksuivat 1800-luvun lopun symbolistien ajatuksia (ibid., 273). Siinä mielessä Schopenhauerin välitön vaikutus kuvataiteeseen tulee lähinnä ranskalaisen symbolismin kautta. Suorat vaikutteet Kandinskyyn ovat vaikeampia osoittaa, vaikka välillisiä vaikutteita on useita. Kandinskyn tiedetään olleen musikaalinen ja hän itse nimeää taiteellisen uransa kannalta tärkeimmäksi kokemuksekseen Wagnerin oopperan Lohengrinin. (Kandinsky, 1985, 44.)

”...Wagner oli musiikillisesti esittänyt ’minun hetkeni’. Minulle kävi täysin selväksi, että taiteella on huomattavasti suurempi mahti, kuin olin kuvitellutkaan, ja maalaustaiteella on samanlainen voima kuin musiikilla.” (ibid..)

Musikaalisuuden kautta nouseva oivallus kuvataiteen syvällisistä mahdollisuuksista johtaa Kandinskyn ajattelun suoraan Schopenhauerin filosofian kanssa käyvään keskustelevaan suhteeseen, vaikka Kandinsky ei itse sitä luultavasti tietoisesti tehnyt.

Kandinsky lähtee siitä, että kuvataide perustuu kahteen kuvallisen ilmaisun perusprinsiippiin: väriin ja muotoon. Cezannen värin käyttöä hän kuvailee näin:

”Hän käsittelee näitä esineitä samalla tavoin kuin ihmisiä, koska hänellä oli lahja nähdä kaikkialla sisäistä elämää. Hän luo niistä väri-ilmaisun, joka muodostaa sisäisen, maalauksellisen sävelen ja puristaa sen muotoon, joka muistuttaa abstrakteina soivia, harmoniaa säteileviä, usein matemaattisia kaavoja.” (Kandinsky, 1981, 47.)

Muodon käyttöä Kandinsky kuvailee Picassoa analysoimalla näin:

”...hän pääsee loogista tietä aineellisen tuhoamiseen, mutta ei sitä hajottamalla vaan silpommalla jollain lailla yksittäiset osat ja levittämällä nämä osat konstruktivisesti kuvapinnalle.” (Kandinsky, 1981, 48.)

Värille Kandinsky antaa luonnehdinnan, jossa väri toimii kaikkien aistien ärsykkeenä. Ne maistuvat ja tuntuvat, mutta ennen kaikkea värit soivat aiheuttaen sielussa samanlaista värinää kuin musiikki aiheuttaa. Kandinsky vertaa värien harmoniaa vitaliteetin eri tasoihin, kuten Schopenhauer vertaa omassa filosofiassa elämän tasoja äänien skaalaa. (Kandinsky, 1981, 57–59.) Väri ja muoto muodostavat yhdessä komposition – visuaalisen sävellyksen. Värin ja muodon kompositiot saavuttavat henkisen tason, joka sanan mukaisesti soi havaitsijan sielussa. Tällä tavalla Kandinsky rinnastaa maalaustaiteen uuden kuvallisen ekspressiivisyyden Schopenhauerin esittelemään musiikin sisäiseen vaikutukseen. Huomattavaa on myös, että Kandinskyn mielestä teoksen käsitteellisyys ja myös teokselle annettu aihe ovat vain estämässä abstraktin ilmaisun puhtautta ja henkisyttä.

Objekti on Kandinskylle taidetta kahlitseva asia. Hän yrittää ohittaa objektit; jättää objektit huomioimatta, jolloin hänen taiteensa keskeisimmäksi tekijäksi voisi nousta kompositionaalinen ekspressiivisyys. (Lindsay, 1983.) Kandinsky selvästi poistaa kuvataiteen siitä taiteellisesta positiosta, johon Schopenhauer vielä kuvataiteen asettaa. Ei ole enää mitään mieltä puhua

historiamaalauksen kohteesta ja siitä ideasta mihin historiamaalaus kohdistuu. Ei myöskään voida enää puhua maisemamaalauksen luontoa käsittelevistä ideoista, kun Kandinsky asettaa painovoiman ja muut luonnon lainalaisuudet pääläelleen kääntämällä tilan, jossa väri vaikuttaa toisinpäin. Kandinskyn maalaukseen tuoma innovaatio on tilan lopun ja alun, ylä- ja alapuolen hävittäminen.

Kandinsky lähtee ajatuksesta, jossa hän huomioi kaikkien eri taiteiden erot ulkoisesti, mutta painottaa samalla, että taiteet ovat sisäisesti lopulta aivan samaa. Niiden lopullinen merkityksellisyys on kaikkien taiteenlajien osalta samanlainen. Perimmäinen taiteen tavoite myös hävittää tieltään ulkoiset eroavaisuudet ja paljastaa taiteen sisäisen identiteetin. Perimmäistä taiteen tavoitetta Kandinsky pitää jonkinlaisena sisäisenä tietona. (Kandinsky, 1982, 257.) Musiikin kohdalla Schopenhauer päätyy samanlaiseen ajatukseen, jossa musiikin ylitsevuotavan käsitteetön ilmaisumuoto kääntää kaiken merkityksen sisäänpäin. Ulkoiselle esteettiselle tai millekään muulle vaikutukselle ei jää silloin kuin sekundaarinen merkitys. Schopenhauer näkee taiteen idealistisena ilmaisumuotona, mutta musiikin vielä täysin ideoistakin vapaana ilmaisuna. Samanlainen vapautuminen ulkoisista kiinnelkohdista ajaa Kandinsky'a eteenpäin taiteellisen luovuuden ja ilmaisun tiellä.

Kandinsky ei huomioi kovinkaan laajalti sellaisia filosofeille tärkeitä kysymyksiä, kuin millainen on ihmismieli, miten ihminen havaitsee ja miten toimii ymmärrys. Hänen ajatuksensa taiteen luomisesta suuntautuu erityisesti kohti maalauksellisten keinojen vapautumista. Kandinsky ei ole kiinnostunut taiteilijasta havaitsijana, vaan oikeastaan taiteilijasta sisäisen maailman kuvaajana. Siinä mielessä Kandinsky on ekspressiivinen taiteen teoreetikko. Kuitenkin ilmaisun ja kommunikaation painottaminen on mielestäni Schopenhauerin musiikin teoriasta johdettavissa oleva ajatus, jossa sävellyks ja musiikki ovat erityisiä metafyyssisen ekspressioita. Musiikki on ilmaisua ja toisaalta oma vapaa kielensä, jolle ei ole havainnollista vastaavuutta objekteissa. Schopenhauer on sitä mieltä, että ekspressio on juuri se taiteellinen osa-alue, joka vaatii toteutuakseen mielikuvituksen voimaa. Mielen kuvitteleva kyky on juuri kommunikatiivinen ja erityisesti mieli pystyy kuvittelun avulla ilmaisemaan itseään uusilla tavoilla. Sen vuoksi ekspressio tarkoittaa juuri mielikuvituksen painottamista. Ekspressioon keskittyminen johtaa samalla myös taiteellisen merkityksen kasvuun, koska pelkkä ilmaisu voi olla tietysti enemmän kuin johonkin kohteeseen kahlittu kuvaus. Sen vuoksi kuvan rinnastus taiteen muotona musiikkiin johtaa lopulta myös taiteen subjektiivisoitumiseen. Kandinsky ei pidä taiteen subjektia taidetta määrittävänä tekijänä. Hän ei

käytä nerouden käsitettä, eikä hän määritä taidetta tekijänsä kautta. Kuitenkin taiteellisen vapauden vaatimus johtaa suoraan taiteen subjektin ilmaisullisen liikkumatilan aukeamiseen. Musiikki edustaa juuri avointa ilmaisua ja kielellisesti abstraktia muotoa. Seuraavassa luvussa avaan lisää taiteen subjektin vapautumisen merkitystä Kandinskyn taidetta koskevissa teksteissä.

5.2 Kandinskyn näkemys taiteilijasta Schopenhauerin filosofian näkökulmasta

”Arvostan *ainoastaan* niitä taiteilijoita, jotka ovat aitoja taiteilijoita; niitä, jotka tietoisesti tai tiedostamattaan pyrkivät ruumiillistamaan *sisimpänsä* ilmaisun *täysin omaperäisessä muodossa* tai tyyliä, joka kulkee kohti heidän *henkilökohtaista jälkeä*. He ovat taiteilijoita, jotka tietoisesti tai tiedostamattaan työskentelevät *ainoastaan tämän päämäärän* vuoksi ja jotka eivät voi *muulla tavalla* työskennellä. (Kandinsky, 1982, 404.)⁵⁷

Kandinsky ja Schopenhauer kuvailevat molemmat taiteilijaa lapsen kaltaiseksi ja impulssien kautta totuutta etsiväksi henkilöksi. Heidän ajatuksensa taiteilijasta ovat deterministisiä: taiteilijan tehtävä on kohtalo, joka on langennut syntymässä. Taiteilijan elämä ei ole muuta kuin sen kohtalon ja tehtävän täyttämistä, mikä hänelle on annettu. Taiteilija itse ei valitse tehtävänsä, mutta hänen on itse löydettävä se ilmaisun tie, jota hänen on kuljettava. (Kandinsky, 1982, 405; Schopenhauer, 1969b, 383; XXXI..) Ei ole sattumaa, että molemmilta löytyy varsin samanlaiset näkökulmat taiteilijan elämän luonteeseen, koska neroutta käsittelevän filosofian perintö heijastuu taiteeseen monella eri tavalla 1900-luvun alussa. Kandinsky on omaksunut deterministisen ajatuksen taiteen subjektista. Kandinsky kuitenkin tekee eron nerouteen. Hän ei käytä nerouden käsitettä laisinkaan ja se on irtautumista 1700- ja 1800-lukujen estetiikasta. Irtautumista ei kuitenkaan löydy Kandinskyn käsityksestä taiteen subjektista, jota voisi hyvällä omalla tunnolla kutsua neroudeksi varsinkin, jos käsitykset olisi esiteltyt 100 vuotta aikaisemmin. Voi kuitenkin sanoa, että nerous todetaan 1900-luvun aikana tarpeettomaksi käsitteeksi ja taiteellinen subjekti esitetään joillain toisilla tavoilla. Subjektin merkitys ei kuitenkaan laske.

⁵⁷ ”I value *only* those artists who really are artists; that is, who consciously or unconsciously, in an *entirely original form*, or in a style bearing their *personal imprint*, embody the expression of their *inner self*; who consciously or unconsciously work *only for this end* and cannot work *otherwise*.” (oma suomennos englannin kielisestä laitoksesta)

Nerouden käsitteen puuttumisesta huolimatta Kandinskyn mielestä taiteen sisäinen elementti – taiteen tarkoituksenmukaisuus – johtuu juuri taiteilijan syvällisyydestä. Hän pitää taiteen merkityksen tihentymistä taiteilijan sielun tilan syvällisyytenä, joka materialisoituu taiteessa. Sellainen sielun tila aiheuttaa vastaavaa hengen liikettä toisessa ihmisessä. Kandinsky oivaltaa myös ruumiin merkityksen ihmistä kahlitsevana (hyvin samanlainen ajatus kuin Schopenhauerilla), jolloin vain aistimellisuus vapauttaa ihmisen kehostaan. Taiteen kokijan tapauksessa taide on materiaallinen aistimus, joka muodostaa läpikulun immateriaaliseen. Kuitenkin taiteilijan tapauksessa Kandinskyn ajatus on se, että immateriaalinen syvällisyys syntyy taiteilijassa ja se materialisoituu taideteoksessa. (Kandinsky, 1982, 87.)

Kandinsky oli kiinnostunut teosofisista ajatuksista. Hän omaksui teosofien henkisen syventymisen metodin, jota ei kuitenkaan pitänyt olennaisena mystisestä näkökulmasta, vaan hän arvosti teosofisia ajatuksia pikemminkin taiteellisen syvällisyyden kannalta. Teosofia vaikutti hänen ajatuksiinsa syventymisestä ja kontemplaatiosta. Kandinsky alleviivasi Rudolf Steinerin teksteistä sellaisia kohtia kuin ”kyky kontrolloida omia ajatuksia”, ”ajattelun kestävyys” ja ”avoin mieli”. (Ringbom, 1989, 35.) On aika selvää, että teosofia on eräänlainen saksalaisen idealistisen ja transsendentaalin filosofian spirituaalinen johdannainen. Myös Schopenhauer on vaikuttanut tähän ajattelun traditioon. Kuitenkin Schopenhauerin metafysiikka hylkää mystisen ajattelun ja päätyy esteettiseen ja toisaalta filosofiseen metodiin saavuttaa totuuden tie. Kandinsky taas omaksuu teosofisen spiritualistisen metodin ja muuntaa sen taiteelliseksi metodiksi. Tässä kohdassa voidaan sanoa Schopenhauerin ajattelun saavuttaneen Kandinskyn teosofian kautta, jonka hän on uudelleen muovannut taiteellisesti toteutettavaksi.

Kandinsky on erittäin lähellä Schopenhauerin määritelmää ihmisen ymmärryksen kahdesta puolesta – ymmärryksen suuntautuminen itseen ja toisiin –, kun hän määrittelee ihmisen ja maailman muodostuvan kahdesta elementistä: sisäisestä ja ulkoisesta. (Kandinsky, 1982, 106.) Kandinsky ja Schopenhauer ovat molemmat varsin pitkälle platonistisia tuodessaan esiin ajatuksen objektin, subjektin ja maailman sisäisestä piilevästä totuudesta. Se on idealistinen ajatus, joka voi saada jopa uskonnollisia pisteitä. Joka tapauksessa sisäisen elementin tärkeys on havaittavissa monien (Piet Mondrian, Paul Klee, Frantisek Kupka jne.) 1900-luvun alun kuvataiteilijoiden ajattelussa. Objektiin syventymisestä, jossa päämääränä on sisäinen totuus, tuli silloin taiteessa yleisesti hyväksytty tapa suhtautua maailmaan. Silloin objekti on intuitiivisen ja intensiivisen tutkimuksen kohde, joka on

kuitenkin vain pinta, joka pyritään läpäisemään matkalla kohti ”yhteistä maanpäällistä juurta”. (Ringbom, 1989, 41.) Kandinsky oli kiinnostunut henkisestä syvällisyydestä, koska katsoi taiteen saavuttavan sisäisen totuuden, jos taiteilija on siihen henkisesti valmis. Teosofia on erikoisuus, joka johtaa Kandinskyn ajattelun Schopenhauerin taiteilijaa koskevan filosofian kahden tärkeimmän teeman ääreen: syventymisen ja reflektiivisen pohdinnan. Ei ole kovinkaan suuri vääryys sanoa, että Kandinsky on schopenhauerilainen taiteilija juuri teosofiasta saamiensa vaikutteiden vuoksi. Schopenhauerin filosofiassa on paljon lähtökohtia teosofiselle ajattelulle juuri *tahdon* holistisen luonteen vuoksi, mutta toisaalta voidaan sanoa, että Schopenhauer ei ole valmis myöntämään mitään uskonnollista alavirtausta ajattelussaan, vaikkakin hän arvostaa varsin paljon itämaista uskonnollista traditiota. Schopenhauerin idealismi perustui taas perinteiselle ajatukselle subjektin syventymisestä; haluaisin jopa sanoa meditoinnista. Tämä on toinen uskonnolliselle ajattelulle läheinen viisaus hänen filosofiassaan. Uskonnollisen ajattelun läheisyydestä seuraa suoraan toteamus: kaikki, mikä on olennaista Kandinskyn sisäistä totuutta tavoitteleville kuvataiteilijoille, on myös olennaista Schopenhauerin ajatukselle meditatiivisesta taiteilijasta.

Kandinskyn mielestä taiteen vastaavuus maailman kanssa kiteytyy juuri ajatukseen taiteessa ja maailmassa olevasta sisäisestä elementistä, koska hän esittää taiteen realistisuuden tulevan juuri taiteen sisäisen elementin painotuksesta. Hän pitää taiteellisuuden nostamista ja erityisesti taiteilijan vapauden esiin nostamista kaikkein tärkeimpänä oikean löytämisen takeena. Realistisuus lisääntyy sitä mukaan kuin taide eriytyy ja abstrahoituu. Taiteen ulkoisen vastaamattomuuden tilalle tulee mahtavin sisäinen vastaavuus. (Kandinsky 1982, 244–245.) Taiteellisen vapauden myötä taide saavuttaa uusia tiloja, jotka tietenkin pyyhkivät vanhat merkityksettömät taiteelliset muodot pois. Uusi taiteen kieli on taiteilijoiden tärkein päämäärä. Heidän pitää saavuttaa vapaa ekspressiivisyyden muoto samalla kuin taiteilijan pitää olla vapaa hakiessaan uusia tapoja ilmaisulle. (ibid., 240.) Kandinsky erottaa taiteilijan taidollisen virtuoosimaisuuden kuitenkin luovasta taiteilijasta. Vain luovat taiteilijat pyrkivät omaperäiseen ilmaisuun, kun taas virtuoosimaiset taiteilijat pyrkivät vain tyylien ja mestareiden jäljittelyyn. Luovan taiteilijan lähtökohta on sisäisessä maailmassa, joka jalostuu ulkoisten havaintojen myötä. (ibid., 415.) Schopenhauerin ajatus taiteen merkittävydestä lähti kohteen sisäisen totuuden löytämisestä, jonka saavuttaminen vaatii tarkkaavaista ja valistunutta taiteilijaa. Kandinsky kääntää tämän ajatuksen siten, että valistunut taiteilija kuvaa ensisijaisesti omaa sisäistä maailmaansa, joka tulee yhä rikkaammaksi havainnoissa. Tässä mielessä Kandinsky korostaa luovuuden merkitystä suhteessa Schopenhaueriin, koska objekti

on sivullinen ja oman ilmaisun painottaminen on tärkeintä. Individualismi siirtyy tässä ajatuksessa täyteen autonomiaan.

Kandinskyn näkemys taiteilijasta perustuu yksilöllisyydelle. On nähtävissä, kuinka Schopenhauerin taiteellisen nerouden arkkityyppi on Kandinskyn ihanteiden taustalla. Taiteen pitää syntyä taiteilijan henkilökohtaisista tuntemuksista ja havainnoista lähtien. Uuden luomiselle ja intuition vapaudelle ei saa asettaa taidetta rajoittavia tekijöitä. Vapauden tilan sanelee taiteilija sisäinen maailma, jota ei voi rajoittaa traditioilla tai taiteen normistolla. Sisäinen tila on vapautunut järjestä ja käsitteistä valmiina vastaanottamaan puhtaita havaintoja toiseudesta. Kandinsky kirjoittaa:

”Salaperäisellä, arvoituksellisella, mystisellä tavalla syntyy todellinen taideteos taiteilijasta. Hänestä irtautuneena se alkaa elää itsenäisesti, siitä tulee persoonallisuus, itsenäinen, henkisesti hengittävä subjekti...” (Kandinsky, 1981, 120.)

Kandinsky jatkaa:

”Lyhyesti sanottuna taiteilijalla ei ole ainoastaan oikeus vaan myös velvollisuus käsitellä muotoja siten kuin hänen tarkoituksensa kannalta on välttämätöntä. Ei anatomia tai sen sellaiset eikä näiden tieteiden periaatteellinen kumoaminen ole välttämätöntä vaan taiteilijan täysin rajoittamaton vapaus keinojen valinnassa.” (Kandinsky, 1981, 121.)

Täysin rajoittamaton ilmaisun vapaus onkin jopa taiteen ehto, eikä pelkästään sen mahdollisuus. Taide on olemukseltaan taiteilijan vapaata ja dynaamista rajojen rikkomista. Schopenhauerin nerous ei ole vaatimus periaatteellisesta manifestaatiosta traditiota vastaan. Kandinsky kuitenkin painotta, että taide on aikansa lapsi ja jokaisen sukupolven on luotava yhteiskuntansa kuva uudelleen. (Kandinsky, 1981, 19.) Schopenhauer mukaan jonkin aikakauden taide ei olisi merkittävää, vaan taiteilijan kyky ilmaista kunkin ajan ja paikan yleisyys ja idea taiteessa. Hyvällä tahdolla haluaisin nähdä myös Kandinskyn tarkoittavan tätä samaa. Muuten taide on vain jatkuvan liikkeen logiikka, jossa uudistuksesta tulee itse tarkoitus. Taide jatkuvana liikkeenä traditiota vastaan ei millään ole pelkkää metafyyssisen ilmenemistä, vaan silloin taiteella täytyy olla myös intentionaalinen ja filosofinen tarkoitus keskustella historiansa kanssa vain irtautuakseen siitä.

Kandinsky tekee tietynlaisen pesäeron nerouteen. Hän ei painota neroutta, mutta yksilöllisyys on sitäkin suuremmassa roolissa. Kuten esitin aikaisemmin, neroudesta luopuminen ei filosofisesti muuta hänen käsitystään taiteilijasta suhteessa Schopenhauerin filosofian käsityksiin. Huomattavaa

on, että taiteilija ei ole Kandinskyn teorian lähtökohta. Se on kuitenkin taustalla vaikuttava tekijä. Vapaus on Kandinskyn taiteelle esittämä vaatimus, joka hänen kohdallaan merkitsee täydellistä taiteilijan autonomisuutta. Sen pitää ilmetä taiteesta, mutta se ei synny muualta kuin taiteellisen luomisen vapaudesta. Taiteilija on vapauden kommunikatiivinen ilmaisija, joka aistii ilmapiiriä ympärillään, tuntee aikakauden värähtelyn ja muuntaa sen yhdistäviksi ilmauksiksi, manifestaatioiksi. Kandinsky asettuu Schopenhauerin kanssa samoille linjoille taiteilijasta ilmaisullisen vapauden suhteen, mutta Schopenhauer osaa yhdistää filosofisesti ilmaisullisen vapauden laajempaan kontekstiin. Hän osoittaa, kuinka vapauden taiteellinen ilmaisu on vapautumista itsestä, inhimillisen tiedon rajallisuudesta. Kandinsky ei osoita yhteyttä taiteellisen vapauden ja inhimillisen tiedollisen kyvyn kanssa, koska hän ei perehdy havainnon merkitykseen taiteen tekemisessä. Schopenhauer taas asettaa koko filosofisen teoriansa lähtökohdaksi havainnon analyysin. Ei ole olemassa mitään muuta tiedon lähtökohtaa kuin havainto, eikä ole mitään muuta lähtökohtaa myöskään taiteelle. Havainnon tunnistaminen puuttuu Kandinskyn teoriasta, joka ottaa suoraan kantaa ilmaisuun. Sen vuoksi Kandinskyn yksilöllisyys kiteytyy yksilölliseen ilmaisuun, sen autenttisuuteen ja taiteelliseen muotoon. Autenttisuuden lähtökohtana on taiteilijan sisin ja autonominen subjekti.

6. Moderni, metafysiikka ja taiteilija

Schopenhauerin voi määrittää filosofina esteetikko-metafysikoksi. Hänen filosofiansa ilmestykset, oivallukset sekä ajatukset nousevat muutamasta tärkeästä huomiosta, jotka vaikuttavat olevan voimakkaan subjektiivisia, oikeastaan henkilökohtaisia. Nietzsche pitää Schopenhaueria esimerkillisenä filosofisena kasvattajana, koska Schopenhauer on aina totuudenmukainen, jopa itselle. (Nietzsche, 1983, 162.) Hän väittää kerta toisensa jälkeen elämän olevan erittäin merkityksetöntä ja ikävää puuhaa, joka ehkä on Schopenhauerin henkilökohtainen kokemus elämästä. Hän kuitenkin yleistää sen siten filosofiseksi positioksi, että elämän tarkoituksettomuus on ensimmäinen asia, joka tulee hyväksyä matkalla viisauteen. Schopenhauerin mielestä kaikki ihmiset joka tapauksessa ymmärtävät sen henkilökohtaisella tasolla ainakin alitajuisesti, mutta ihmiset eivät yhteisönä eivätkä kollektiivisesti toimivana joukkona tunnusta elämän tarkoituksettomuutta. Henkilökohtaisen tason aavistus elämän turhuudesta johtaa Schopenhauerin mukaan ihmisen metafyyssisen tarpeeseen. Samalla ihminen on lajina sellainen, että se ihmettelee olemassaoloaan. Sen vuoksi ihmisellä on metafysiikan pakko, jota ei voi paeta. Tämä pakko on jollain tavalla tyydytettävä, ja Schopenhauer osoittaa sen tapahtuvan hyvin yksinkertaisilla selityksillä sellaisen metafysiikan tasolla, jota voidaan kutsua uskonnoksi. (Schopenhauer, 1969b, 160–161; XVII.) Metafysiikaksi Schopenhauer ymmärtää kaiken, jota väitetään tiedoksi, joka ylittää kokemuksen mahdollisuuden. Mutta edellä mainittu uskonnolliseen metafysiikkaan liittyvä niin sanottu tieto on metafysiikkaa, joka ainoastaan tyydyttää ihmisen tarvetta tietoon ja lopulta *tahtoa*. Tämä on yhteisöjä ja valtarakennelmia ylläpitävää metafysiikkaa, joka ei intellektuaalisesti liikauta muuta kuin vallanhimoista uskonnollista yläluokkaa, ja heitäkin pelkästään vallanhimon näkökulmasta. (ibid., 164; XVII.)

Schopenhauer jakaa kuitenkin metafysiikan kahteen osaan, joista toinen ei ole sellaisenaan sovelias tyydyttämään ihmisen metafyyssistä tarvetta, mutta joka on se oikea tapa saavuttaa metafysiikan perimmäinen tarkoitus. Sellainen oikea tapa on filosofia, joka perustuu puhtaalle havainnolle. Havainto materialisoituu filosofiana, mutta se materialisoituu myös taiteena. Siitä tavasta

Schopenhauer käyttää termiä *sensu stricto et proprio*⁵⁸. Uskonnossa metafyyssinen tieto on ainoastaan *sensu allegorico*⁵⁹, joka väittää olevansa *sensu proprio*. Vertauskuvallinen ymmärtäminen uskonnoissa kulminoituu useimmiten mysteereissä, joiden epäjohdonmukaisuudet johtavat metafyyssisen tietämisen sijaan metafyyssiin uskomuksiin. (Schopenhauer, 1969b, 166–167; XVII.) Naturalismi on Schopenhauerin mukaan välttämättä mahdottomuus, koska se selittää yksittäisen tapahtuman sen syystä lähtien. Hän siis kieltää naturalistisen selittämisen, koska on vakuuttunut siitä, että syiden sarja johtaa välttämättä ikuisuuteen tai ikuisesti. Naturalististen selitysten sarja on joka tapauksessa ehdollinen, eikä se siksi ole koskaan lopullinen. (ibid., 176; XVII.) Schopenhauer ei kuitenkaan esitä millään tavalla maailman olevan yhdestä lähtöisin. Jokin perimmäinen selitys on mahdoton, vaikka perimmäinen yksi eli *tahto* onkin maailmaa määrittävä ja ohjaava tekijä. Näin on siksi, että *tahto* on pluralistinen siinä kuin ilmiötkin, ja samalla se muodostaa ykseyden. Perimmäinen yksi on oikeastaan sen vaikuttavuus kaikessa. Selvää Schopenhauerin metafyyssiselle systeemille on se, että hän hakee uskonnollisesta välittömästä tietoisuudesta jonkinlaista suuntaa antavaa pohjaa omalle filosofiselle selitykselleen. Toisaalta Schopenhauer pohjaa metafysiikkansa *sensu proprio*lle, joka osoittaa, että toisaalla hän pyrkii empiiriseen maailman ymmärtämiseen ja selittämiseen. Schopenhauer vastustaa tiukasti naturalismia. Hänen mielestään pahempaa itsensä huijaamista ei voi olla kuin luonnontieteellinen selitysten joukko (ibid., 177; XVII), joka jatkuu loputtomiin, mutta samalla Schopenhauer pitää uskontoa – kuten monet muutkin 1800-luvun suuret ajattelijat – todellisena petoksena, joka ainoastaan vahvistaa vallassa olevien vaikutusmahdollisuuksia ja tyhmentää kansaa.

Uskonnollisen ja naturalistisen välimaastosta syntyy kuitenkin metafyyssinen todellisuus, koska tosioleva on fyysisen tuottaman fenomeenin takana. Representaatioiden tutkiminen, ja niiden syiden selvittäminen, joille kukin ilmiö perustuu, ei johda askeltakaan kohti metafyyssistä. Luonnontutkijat eivät tutki perimmäistä tai totuuden sisäisyyttä vaan ainoastaan ulkokohtaisesti sitä, minkä silmät näkevät. Heidän ymmärryksestään puuttuu näkemys radikaalista kuilusta, joka erottaa

⁵⁸ ”Tarkoituksenmukaisen ymmärtäminen”

⁵⁹ ”Vertauskuvallisen ymmärtäminen”

representaation ja olion havainnon takana. Ainoastaan tieto tästä radikaalista kuulusta ja tarkoituksellinen subjektiivisuuden karsiminen sekä rajoittaminen voivat johtaa lopulliseen informaatioon. Kuten monesti on esitetty, tieto sisäisestä nousee itsetietoisuudesta, ja subjektiivisuus kuuluu sekä luonnontieteelliseen että uskonnolliseen perspektiiviin. (ibid., 178; XVII.) Taidetta koskevan metafyyssisen tiedon kohdalla Schopenhauer hylkää (ainakin osin) myös Kantin näkemyksen maailman transsendentaalista luonteesta, koska paradoksaalisesti havainnossa on saavutettavissa myös se, joka ylittää havainnon tai joka on sen takana. Sisäinen tieto on havainnossa itsessään ja siksi metafysiikka on todella immanenttia⁶⁰ eikä transsendentaalia, kuten Kant väittää. (ibid., 183; XVII.) Schopenhauer ei kuitenkaan hylkää Kantin näkemystä transsendentaalista tietopillisissa kysymyksissä, joka merkitsee sitä, että kysymys metafyyssisen tiedon mahdollisuudesta kulminoituu transsendenssin kieltämiseen. Tietokykymme ei saavuta transsendentaalista, mutta taide on immanenttia.

Schopenhauerille taide seuraa metafyyssisen tarkoituksenmukaisesta ymmärtämisestä, koska taide on tietoa pelkästään havainnoista erotuksena tiedosta käsitteiden kautta. Sellainen tarkoituksenmukaisuus puuttuu Kandinskyn teoriasta. Hän kiinnittää huomionsa luomiseen, mutta ei ole valmis syventymään tarpeeksi luomisen takana olevaan tietoisuuteen. Tämän näkemyksen voisi liittää laajemmin taiteeseen, koska taide ei tunnu pystyvän kuvailemaan omaa lähtökohtaansa. Aikaisemmin esitetty Kantin näkemys siitä, että nerous ei pysty selittämään itseään on lähellä tätä ajatusta. Taiteilija ei pysty selittämään omaa luovuuttaan. Sen vuoksi metafyyssisyys ei ole tavoitteellista; se ei ole taiteen intentio. Taiteella ei voida selittää mitään annettua metafyyssistä ongelmaa. Ei voida asettaa hypoteesia ja toivoa, että taide löytää sille todistuksen. Taiteen metafyyssisyys ja tarkoituksenmukainen ymmärtäminen on aina jollain tavalla ei-intentionaalista. Tässä mielessä taide on filosofiaa ilman aikomusta, mutta sen vastakohtana on tietoinen taiteen muuttamisen projekti, joka kohdistuu taiteeseen käsitteenä ja on taidetta koskevaa filosofista pohdintaa. Voidaan sanoa, että taide on myös jollain tavalla yhteiskunnallista ja se voi esittää eettisiä kannanottoja, mutta ei oikeastaan teorioita. Vain taiteen filosofian osalta taide voi olla jopa johdonmukaisen filosofinen luoden teoreettisen näkökulman itsestään, mutta se ei silloinkaan kykene esittämään omaa syytään. Taiteen metafyyssisydessä kyse on vapautumisesta ja

⁶⁰ Huomioi Spinozan ajatus Jumalan immanenssista.

vapautuminen tapahtuu myös tekijän intentiosta. Schopenhauerin taiteen filosofiassa on puutteellisuutensa vai olisiko parempi sanoa ylilyöntinsä, mutta erityisesti taiteen metafyyssisen luonteen pohdinnan kohdalla hänen teoriansa osoittaa merkityksensä. Hän yhdistää subjektiivisuuden taiteen rakentaviin merkityksiin ja pystyy sen vuoksi ylittämään omaan pohdintaansa liittyvät triviaaliset seikat..

Heideggerin mukaan eurooppalainen estetiikka on osa metafysiikan traditiota. Tämä johtuu estetiikan perustavasta muotoilusta, jossa *aistheton* eli aistein saavutettava on estetiikan perustaso. Taideteosten tapauksessa esteettisellä on myös *noeton* muoto, jossa ei-aistillinen loistaa taideteoksen taustalla tai sisällä. Taideteoksen sisäinen ylimerkitys on aina jotakin, joka korreloi oman sisimpämme kanssa. Tämän vuoksi esteettinen traditio kyseenalaistaa subjekti–objekti -dikotomian. (McCormick, 1990, 32.) Heideggeria mukaillen taiteen metafyyssisyys on mahdollinen juuri subjektin ja objektin tuolla puolen. Vastaavasti taide on aitoa ja sillä on sisäistä merkitystä vain, jos se vaikuttaa subjektista ja toisaalta objektista riippumatta.

Heidegger esittää taiteen sisäisen ylimerkityksen samoin kuin Schopenhauer. Heidän molempien ajatuksessa on myös yhteys subjektiivisuuteen. Ajatus taiteen ylimerkityksestä on juuri subjektin merkitystä kyseenalaistava. Tästä huolimatta taiteen retrospektiivisessä katsannossa on väistämätön fakta, että nerous on noussut modernin taiteen kontekstissa jonkinlaiseksi taiteilijuuden myytin perustaksi. Taiteilijuuden erityislaatuisuutta perustellaan lähinnä sen vuoksi, että taiteen ajatellaan syntyvän juuri taiteilijan yksilöllisyydestä. (Adorno, 2006, 335–336.) Schopenhauerin ajatus neroudesta on tämän vastakohta, koska hänelle taide perustuu yksilöllisyydelle, joka hävittää subjektin eikä alleviivaa sitä. Historiallinen käänne on muuttanut nerouden tavaksi ymmärtää taiteilijan olemus ja siksi neroudesta tulee osa taiteellista kenttää. Kun nerous on integroitu taiteen instituutioon, niin se ei ole enää Schopenhauerin tavoittelema ulkopuolinen agentti. Voitaisiin sanoa niin, että modernissa taiteessa neroudesta on mitä vahvimmin tullut allegorinen. Nerous onkin vain vertauskuva jollekin, joka edistää taiteellista vapautta ja tekee taiteilijasta ja taiteesta yhteiskunnan negaation. Onhan kuitenkin huomioitava, että taiteella on aina ollut tekijänsä, eikä kuitenkaan aivan kaikissa historian ajoissa ja paikoissa taideteoksen hinta–laatu -suhde ole määrätynyt sen mukaan, mikä on taiteilijan arvostus. (Vai onko sittenkin?) Taide ei ole vapaudellaan saavuttanut sitä, miten Schopenhauer ymmärsi taiteen vapauden. Hän ymmärsi taiteen vapauden vapaudeksi ihmisen elämää ja ymmärrystä rajoittavasta *tahdosta*. Moderni taide on kuitenkin ymmärtänyt oman

vapautensa lähinnä suhteessa traditioon. Suhde traditioon ilmenee siten, että moderni on klassisen vastakohta ja vastakohtaisuus yleisesti kaikkeen aikaisempaan, joka muodostaa vastakohtaisuudesta taidetta oleellisesti määrittävän tekijän. (Kotkavirta/Sironen, 1986, 62.) Aikakausien määrittäminen on aina tapahtunut suhteessa edeltäviin aikakausiin. Modernius merkitsee myös jatkuvasti tulevassa elävää. Se johtuu siitä ajatuksesta, että taide pyrkii luomaan oman aikansa kuvaa, joka ei voi olla enää sama kuin edellisellä sukupolvella. Taiteilijat pyrkivät tekemään eroa aikaisempiin mestareihin ja luomaan oman tyylinsä ja ilmauksellisen muotonsa, josta tulee aikakauden korkeakulttuurinen symboli. Schopenhauer mukaan juuri imitaatio on suurin synty, jonka taiteilija voi tehdä. Kuitenkin Kantin kuvailema taiteilijoiden imitoiva ja imitoinnista oppiva suhde mestareihinsa on erittäin tarkka huomio taiteilijoiden työskentelytavoista. Kant ymmärsi sen, että taide ja taiteilijat seuraavat työssään muodin logiikkaa varsinkin taideteoksen muodon suhteen. Menestys tuo seuraajia ja seuraajien mukana syntyy tyyliuuntaus. Tässä ajatuksessa Kant on varmasti myös ollut hyvin vaikutusvaltainen suhteessa tulevaan, vaikka tyylien seuraaminen on aina kuulunut taiteen logiikkaa. Kuitenkin tyyli ja taiteen muoto ovat saaneet suuremman aseman taiteellisen autonomisuuden myötä.

Modernin taiteen kehityksessä yli-inhimillinen nerous on sekoittunut myyttiseksi lupaukseksi taiteen puhtaudesta. Neroudesta on tullut kaikessa subjektiivisuudessaan metafyyssisen totuuden tahriintunut vertauskuva. Adorno kuvailee retrospektiivisesti modernia taidetta näin:

”On itsestään selvää, ettei mikään taidetta koskeva ole enää itsestään selvää, ei taide itse eikä sen suhde yhteiskuntaan, ei edes taiteen oikeus olemassaoloon... Avartuminen on osoittautunut monessa suhteessa kavennukseksi. Se tuntematon ulappa, jolle vallankumoukselliset taideliikkeet uskaltautuivat vuoden 1910 tienoilla, ei suonut luvattua seikkailullista onnea. Tuolloin alkanut prosessi on päinvastoin hylännyt ne kategoriat, joiden nimissä se lähti liikkeelle. Yhä suuremmissa määrin on ajautettu uusien tabujen valtaan; taiteilijat olivat heti tavoittelemassa näennäistä, mutta tuskin kantavampaa järjestystä sen sijaan, että olisivat iloinneet vapaudesta.” (Adorno, 2006, 27)

Adornon vuonna 1970 ilmestyneessä teoksessa *Ästhetische Theorie* kuvaileman kehityksen taustalla on juuri taiteilijan autonominen erityisasema. Tämä taiteen jatkuva rajojen rikkominen, jota voidaan pitää modernin taiteen säännönmukaisuutena, oli ominaista juuri kuvataiteen kehitykselle 1900-luvulla, ja sen vuoksi erityisesti kuvataiteen painoarvo modernin taiteen ymmärtämisessä on merkittävin vertailtaessa eri taiteenaloja. Taide tuntuu edellisen vuosisadan aikana hävittäneen *sensu*

stricto et proprio, sillä on vaikea kuvitella taidetta nykykontekstissa Schopenhauerin kuvailemana metafyyssyyden mahdollistajana. Adorno jatkaa toisaalla näin:

”Intellektuaalinen välitys tunkeutuu taideteoksen rakenteeseen tehtävänänsä pitkälti se, mikä aikaisemmin oli annettujen muotojen tehtävänä, nimittäin tavoittaa astimellisesti välitöntä, jonka olennaisin piirre on taideteosten puhdas intuitiivisuus.” (Adorno, 2006, 198)

Käsitys taiteesta ei ole Schopenhauerin filosofiassa millään tavalla historiallisesti määräytyvä. Hän tekee yllättävän vähän kulttuurihistoriallisia (vaikka tekee niitäkin) analyysejä ja keskittyy ainoastaan taiteen geneerisiin ominaisuuksiin. Lainaukset Adornolta kuten myös koko *Ästhetische Theorie* pyrkivät osoittamaan, että taiteesta on juuri nerouden mukaan tulon ja siihen liittyvän originaalisuuden myötä tullut historiallinen projekti. Adorno on tarkka siitä, ettei pilkkaa modernin taiteen lähtökohtaa, jossa intellektuaalinen–aistimellinen -dikotomia oli selvästi rajattu. Adornon mielestä ainakin tietyiltä osin aistimellisen sekoittuminen älylliseen on johtanut taiteen vapaudesta jonnekin, jota ei pystytä määrittämään (joskin voidaan sanoa, että taiteen muuttumiseen määriteltävyyden tuolle puolen ovat vaikuttaneet myös monet muut seikat). Taide on hukannut paikkansa, mutta säilyttänyt olemuksensa, jolloin taiteesta on tullut Adornolle ja monelle muulle 1900-luvun ajattelijalle filosofian *modus vivendi*. Schopenhauer ei olisi tätä ymmärtänyt. Hänen mukaansa taiteen tarkoitus on, tai ainakin olisi pitänyt olla selkeyttä keskellä epäselvyyttä ja valo pimeydessä, mutta sellainen olisi kuitenkin vaatinut repäisyn, joka olisi johtanut vapautumiseen. Schopenhauer filosofian on kuitenkin sitä mieltä, että taiteen on vapauduttava. Sen ei kuitenkaan pidä hukata itseään vapauteensa. Adornon mukaan taide ei 1900-luvun aikana repäissyt itseään irti vaan päinvastoin poroporvarillistui. Sellainen taiteen alistuva ja toisaalta sieluton kehitys on selvästi juuri Schopenhauerin filosofian vastainen muutos.

Schopenhauerin käsitys neroudesta taiteen oikeuttajana näyttäytyy jotenkin ilkkurisena tarkasteltaessa modernin taiteen historiaa. Modernin taiteen yksilöllisyys on omaksunut nerouden mutkattomasti osaksi taiteilijakuvaa. Ei ole kuitenkaan kovinkaan suurta liioittelua väittää, että itsensä unohtaminen on tästä modernin taiteen subjektista kaukana. Moderni taide on selvästi enemmän yksilöllisyyden ilmaisua kuin metafyyssiseen tietoon pyrkimistä. Schopenhauerin nerous on ehdottomuuden vaatimus, joka jyrää alleen kaiken keskinkertaisuuden. Taide, joka ei ole täysin ehdotonta, ei ole paljon askartelua kummempaa. Schopenhauerin taiteen subjekti ei voi olla varmastikaan inhimillinen. Sen täytyy olla superihminen tai yli-ihminen. Kuitenkin aidonkin neron

taustalla on yksilö, joka antaa taiteelle sen äärimmäisyyksiin korotetun yksilöllisen luonteen. Yksilöllisyydellä on tässä mielessä tärkeä merkitys taiteen peruuttamattomassa autonomisuudessa. Taiteilijan yli-inhimillisyys tekee taiteilijasta erehtymättömän. Taiteellinen vapaus kuitenkin johtaa lähinnä sellaiseen kehitykseen, jossa taide yhä enemmän eriytyy ja erkanee todellisuudesta. Habermas kutsuu tätä muutoksen suuntaa moderniin kuuluvaksi kehitykseksi, jossa niin sanotut asiantuntijakulttuurit autonomisoituvat. Modernin projekti onkin Habermasille juuri näiden eri asiantuntijakulttuurien rationalisoitumista ja täydellistymistä. (Eräsaari/Kotkavirta, 1986, 92.) Taiteen kohdalla voidaan kuitenkin perustellusti keskustella siitä, että kuinka pitkälle voidaan puhua asiantuntijakulttuurista ja toisaalta siitä, kuinka vastentahtoinen taide on juuri suhteessa tällaiseen asiantuntijuuteen.

Schopenhauerille inhimillinen eksistenssi ei merkitse sen enempää kehitystä kuin taantumaakaan. Hänen mielestään Hegelin hengen historiallinen täydellistyminen on puhdasta harhaa, josta on syytä luopua jo oman mielenterveytensä vuoksi. Sillä tavoin Schopenhauerin käsityksessä neroudesta yhdistyy moderni yksilökeskeisyys ja toisaalta modernin ihmiskuvan kritiikki. Tämä ajattelun suunta jatkuu olennaisesti Nietzschen ajattelussa, jota esimerkiksi Habermas pitää ensimmäisenä postmodernina ajattelijana (Habermas, 1987, 83). Habermasin historiallisessa analyysissä Schopenhauer tulee sivuutetuksi lähes täysin. Muutenkaan Schopenhaueria ei huomioida filosofisissa analyyseissä kovin usein, vaikka hän on vaikuttanut monen seuraajansa ajatteluun. Schopenhauer nostaa retrospektiivisesti Nietzschen niin sanotuksi postmodernismin edustajaksi⁶¹, mutta ei teoksessaan *Der Philosophische Diskurs der Moderne* käsittele juuri Nietzschen läheistä suhdetta Schopenhaueriin. Tässä kohdassa on hyvä nostaa esiin juuri Nietzschen filosofinen oppipoika-suhde Schopenhaueriin, jonka vaikutus näkyy selvimmin juuri Nietzschen estetiikassa. Nietzschen taidetta käsittelevä filosofia perustuu myytin merkityksen nostamiseen etusijalle yhteiskunnassa. Nietzschen mukaan myyttisyys ja siitä nouseva tietoisuus oli taantunut ylitsevuotavasti ihmisjärkeen luottavassa modernissa aikakaudessa. Myytin nostamisessa Nietzsche pyrkii myös subjektin merkityksen alleviivaamiseen. Hänen mielestään esteettisen subjektin olisi

⁶¹Habermasin tapauksessa jonkin asian tai henkilön kutsuminen postmoderniksi ei välttämättä ole mairittelevaa. Ennen kaikkea Habermasin on kuitenkin tarkoitus sivaltaa 1900-luvun lopun ranskalaista filosofiaa, varsinkin niitä filosofeja, jotka kutsuvat itseään postmoderneiksi, osoittamalla juuri sen, että he eivät ole saaneet mitään merkittävää aikaiseksi suhteessa Nietzschen filosofiaan, jonka seuraajiksi he itsensä mielellään näkevät.

mahdollista muuttaa järjen ja yhteisön rakennelmia. (Duvenage, 2003, 77.) Scott pitää Nietzschen filosofiassa keskeisenä itsensä ylittämistä (*self-overcoming*). Nietzschen ajattelussa itsensä ylittäminen liittyy vahvasti totuuteen, valtaan ja moraaliin sekä hänen filosofiansa kokonaisrakennelmaan. Itsensä ylittäminen on voima, joka vaikuttaa elämää muokkaavasti. Se on uutta luova tekijä, jossa subjektin tahto valtaan näyttäytyy positiivisesti vaikuttavana tekijänä. (Scott, 1990, 35–37.) Taiteen subjektin kannalta itsensä ylittämisen teema muistuttaa kuitenkin vahvasti Schopenhauerin nerouden käsitteen metafysisiä kykyjä. Koko myytistä puhuminen ja itsensä ylittäminen ovat varsin paljon Schopenhauerin filosofiaa muistuttavia aiheita ja hyvin tunnetusti Nietzschen filosofia on hakenut näissä ajatuksissa temaattista pohjaa Schopenhauerin tuotannosta. Molempien filosofien subjektin käsittely näyttää samankaltaisesti hieman modernin jälkeen tulevana (postmodernina), mutta kuitenkin yleisemmin heidän käsityksensä taiteen subjektista oli 1800-luvun taiteellista idealismia. Taiteen filosofian näkökulmasta katsottuna molemmat filosofit muistuttavat hyvin paljon modernia käsitystä taiteesta, jossa jonkinlainen romanttinen pohjavire määrää tahdin. Romantiikan lisäksi taiteen filosofian osalta molempien katse on käännetty Kreikkaan. Schopenhauer on (uus)platonisti ja Nietzsche on loputon kiinnostuksensa tragedian voimaan. Heidän filosofioissaan antiikista on luovasti muokattu 1800-luvun saksalaiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan sopiva versio.⁶²

Schopenhaueria voidaan kutsua hyvinkin moderniksi esteetikoksi klassisen ja postmodernismin välissä. Nietzsche suuntasi kuitenkin kiinnostuksensa vielä Schopenhaueria enemmän klassiseen mytologiaan. Schopenhauer antaa tunnustusta Platonille tämän taidetta koskevista filosofisista pohdinnoista. Se on yllättävää, koska Platonin käsitys oli selvästi antagonistinen suhteessa Schopenhauerin taiteen teoriaan. Platon sekä Schopenhauer tuomitsivat taiteellisen imitaation omalla tavallaan, mutta heille taiteen imitaatio oli eri asia. Schopenhauerille imitaatio oli nerouden tuotosten toistamista, kun Platonille se oli luonnon sekä ideoiden imitaatiota. Kummallekin ajattelijalle merkittävää oli se, millä tavalla taide on totta tai valheellista. Nietzschen suuntautuminen klassiseen mytologiaan on kuitenkin tulkittava siten, että se oli ennen kaikkea hänelle aikalaistensa vastakohta ja samalla eurooppalaisen kulttuurin sekä taiteen uuden (tai vanhan) kukoistuksen

⁶² Kuitenkin on tunnettua, etteivät kumpikaan Schopenhauer eikä Nietzsche ollut kovinkaan innostuneita saksalaisuudesta. Oikeastaan Schopenhauer ihaili brittejä ja Nietzsche ranskalaisia. Molemmat ihailivat antiikin

lähtökohta. (Magee, 1983, 174.) Nietzscheille kulttuuri on ikuista paluuta, eikä edes pussillinen uusia temppeja korvaa vanhaa helleenistä jumalaista sikiämistä.

Habermas näkee myytin uudelleen herättämisen muutoksena jo selvemmin jälkimoderniksi tai toisaalta romanttisemmaksi suhteessa saksalaiseen idealismiin, ja tässä mielessä Schopenhauer on jonkinlainen silta näiden välissä. (Habermas, 1987, 86.) Vaikka nietzscheläinen postmodernismi on minän käsitteen dekonstruointia, ja vaikka se pyrkii irtautumaan modernismin subjektista, niin on hyvä huomioda, että nietzscheläinen projekti, joka on Schopenhauerilta lähtöisin, johtaa taiteen kohdalla yksilölliseen anarkismiin, taiteeseen ilman sääntöjä. Tässä moderni on paradoksaalisimmillaan. Subjektista irti pyrkiminen johtaa käytännössä kärjistyvään individualismiin. (Taylor, 1998, 89.) Tämä on taiteen yksilöllisyyttä koskeva tärkein huomio, jota on vaikea sivuuttaa. Tämä työ osoittaa kuitenkin, että Schopenhauerin tarkoitus ei ole johtaa taiteen subjektia individualismiin, vaan hänen kirkas ja selkeä kantansa taiteesta liittyy syventymiseen ja subjektin äänen hiljentämiseen. Subjektin hiljentämisen toinen puoli on taiteilijan kyky ilmaisuun, joka tuo esiin yksilön kyvyn tuottaa taidetta itsestään. Mielikuvituksen produktiivinen ominaisuus ja mielen syventyminen objektiin ovat ristiriidassa keskenään. Molemmat ajatukset kuuluvat kuitenkin Schopenhauerin teoriaan taiteilijasta ja ne ovat otettava tasapuolisesti huomioon. Näkemykseni mukaan Schopenhauer painottaa havaintoa enemmän kuin mielen kuvituksellista kykyä. Hän painottaa enemmän syventymistä kuin ilmaisua. Luvussa viisi tehdyn Kandinskyn ajattelun perusteella toteankin, että Schopenhauerin teorian vastaisesti moderni taide painottaa enemmän ilmaisua kuin syventymistä.

Sekä Schopenhaueria että Nietzscheä yhdistää kuitenkin vahva usko taiteen tietynlaiseen pelastavaan voimaan. Erityisesti molemmat toivovat taiteen pelastavan ihmisen länsimaisen kulttuurin rationalismilta, tieteelliseltä optimismita, sokealta uskolta vapautteen ja demokratiaan sekä utilitarismiin. (Young, 1992, 40–41.) Kumpikin ajattelija pitää keskeisenä myös sitä, että taide pelastavana voimana edellyttää taiteilijan täydellistä itsensä unohtamista. Nietzscheen vetoaminen kreikkalaisen mytologian jumaliin Dionysokseen ja Apolloon on keskeinen uudenlaisen modernin taiteilijan rakentumisessa. Dionysoslainen humaltuminen ja apolloninen havainnointi ovat vaikuttaneet taiteeseen varsinkin taiteilijakuvan kautta. Schopenhauerin kohdalla olen taipuvainen

ymmärtämään humaltumisen lähinnä taiteen subjektin psykologisen tason filosofiana. Tällä tarkoitan sitä, että Schopenhauer esitti tarkan kuvauksen taiteilijasta, joka pitää sisällään myös juopuvan luomisen ja sisäisen tuskan, mutta se ei kuitenkaan asetu kuin yhdeksi taiteilijan ominaisuuksien kuvauksen osa-alueeksi. Kuitenkin Nietzschen kohdalla Dionysoksen nostaminen eurooppalaisen kulttuurin keskiöön tarkoittaa taiteen epäsosiaalisuuden vaatimusta. Nietzsche vaatii Dionysoksen suulla vapautumista ja vimmaa, joka lävistää kulttuurin jäykät jäsenet.

”Vaan kuinka muuttuukaan äkisti tuo niin synkeänä kuvailtu oman väsyneen kulttuurimme erämaa, kun sitä koskettaa dionyysinen taika! Myrskytuuli tempaa kaiken elämästä ehtyneen, martaan, murtuneen, hiunneen, käärii pyörteiseen punaiseen pölypilveen ja riepottelee ilmassa kuin korppikotka.” (Nietzsche, 2007, 150.)

Nietzschen ja Schopenhauerin teoriat taiteesta ovat oleellisesti teorioita taiteilijasta ja taiteilijan suhteesta taiteen tekemiseen, ilmaisuun sekä todellisuuteen. Molempien filosofiaan kuuluu paradoksaalinen, mutta varsin vaikuttava ajatus subjektiivisuuden purkamisesta subjektiivisuuden kautta. Tällä tarkoitan sitä, että taide nojautuu vahvasti omanlaiseensa subjektiin, joka kuitenkin on sen tavanomaisen subjekti–objekti -erottelun ulkopuolella.

Schopenhauerin filosofia pyrkii selvittämään metafyyssistä tiedon mahdollisuutta monesta eri näkökulmasta. Niistä näkökulmista erittäin tärkeä on taiteen mahdollisuus esittää maailma taiteen omin keinoin, joka vaihtelee laajalti riippuen kyseessä olevasta taiteenlajista. Taiteen metafyyssisen luonteen kuvaaminen on Schopenhauerin filosofian ytimessä, joka ilmaisee elämän tarkoitusta. Hänen taidetta koskevat pohdintansa vaikuttavat osin siltä, että Schopenhauer pitäisi ymmärtää jonkinlaisena mystikkona, joka on kääntänyt ajatuksensa esteettiseksi metafysiikaksi. Schopenhauer on itse sitä mieltä, että transsendenssin saavuttaminen sanallisesti vaatii metaforista tai jopa mystistä kielen käyttöä (Schopenhauer, 1969b, 326). Olen esittänyt tämän argumentin aikaisemminkin ja esitän sen nyt uudestaan: Schopenhauerilla on filosofian tekemisen tapa, jossa hän luottaa omaan intuitioonsa. Schopenhauerilla oli sisäinen maailmankuvansa, joka oli ilmeisesti hyvin muuttumaton koko hänen elämänsä ajan ja siihen maailmankuvaan hänen idealistinen ja kokonaisvaltainen filosofinen systeeminsä luottaa. Toisaalta Schopenhauerin lukeminen yksisilmäisesti johtaa vain osan hänen filosofiansa huomioimiseen. Jos pitää häntä platonistina, kantilaisena, esteetikkona, askeetikkona tai pessimistinä, niin jättää aina jonkin osan kuvasta pois. Schopenhauer luottaa filosofiassaan omaan sisäiseen tietoisuuteen, joka on osa hänen määrittämäänsä nerouden metodia.

Neroudella ei ole filosofisessa tai tieteellisessä diskurssissa painoarvoa enää nykyään, mutta nerouden ideologiaan kriittisesti suhtautuvan tutkimuksen merkittävänä lähtökohtana tulisi olla sen tiedostaminen, mitä johonkin sellaiseen käsitteeseen kuin nerous oikeastaan sisältyy. Nerouden kritiikki on täysin sisällötöntä niin kauan, kuin kritiikkiä ei uloteta myös rakenteisiin käsityksestä taiteilijasta. Subjektiivisuuden ymmärtäminen henkilön kohdalla, joka luo jotain hyvin arvostettavaa on lähes mahdoton muotoilla ilman Schopenhauerin nerouden käsitteeseen liittyviä muotoja. Tämä on ideologista välttämättä, eikä taiteen tutkimus tai taiteen filosofia oikein pysty irtautumaan ideologisuudesta yksilöllisyyden suhteen. Nerouden filosofisessa muotoilussa ei olekaan juuri ongelmaa niin kauan kuin voidaan esittää utopistinen kuvaus. Ongelma syntyy aina ja kaikkialla nerouden identifioinnissa ja jonkin henkilön neroksi tekemisessä. Väitteen tekeminen siitä, ettei metafyyssistä tiedostamista tai *hengen* ilmenemistä ole laisinkaan, tekee myös neroudesta lähes merkityksettömän tyhjän säiliön. Taiteilijan identiteetti rakentuu edelleen nerouden kaltaiselle eron tekemiselle tavallisuuteen. Jotta taiteilija voi oikeuttaa itsensä ja teoksensa, niin tämän vuoksi taiteilijan on tehtävä itsestään muita merkityksellisemmän ja tavallisuuden vastakohtan.

Lähteet

- Adorno**, Theodor, 2006, Esteettinen teoria, kään. Arto Kuorikoski, Tampere: Vastapaino, (*Ästhetische Theorie*, 1970.)
- Alperson**, Philip, 1981, "Schopenhauer and Musical Revelation", lehdessä *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, Nr. 2 (talvi, 1981), s 155-166.
- Atwell**, John E., 1996, "Art as Liberation", teoksessa *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* toim. Jacques, Dale, Cambridge: Cambridge University Press, s.81–106.
- Burgin**, Victor, 1986, *The end of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Lontoo: MacMillan Education.
- Chansky**, James D., 1988 "Schopenhauer and Platonic Ideas" teoksessa *Schopenhauer: New Essays in Honor of His 200th Birthday*, toim. Eric von der Luft, Lewiston N.Y.:The Edwin Mellen Press, s. 67–81.
- Copleston**, Frederick, 1946, *Arthur Schopenhauer. Philosopher of Pessimism*, Lontoo: Search Press.
- Doss-Davezac**, Shehira, 1996, "Schopenhauer According to the Symbolists: the Philosophical Roots of Late Nineteenth-Century French Aesthetic Theory" teoksessa *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* toim. Jacques, Dale, Cambridge: Cambridge University Press, s. 249–276.
- Duvenage**, Pieter, 2003, *Habermas and Aesthetics*, Cambridge: Polity Press.
- Eräsaari**, Risto/Kotkavirta, Jussi, 1986, "Esittely Jürgen Habermasiin" teoksessa *Moderni/Postmoderni*, toim. Kotkavirta, Jussi/Sironen, Esa, Helsinki: Tutkijaliitto, s. 91–95.
- Ferrara**, Lawrence, 1996, "Schopenhauer on Music as the Embodiment of Will" teoksessa *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* toim. Jacques, Dale, Cambridge: Cambridge University Press, s. 183–199.
- Foster**, Cheryl, 1996, "Schopenhauer and Aesthetic Recognition" teoksessa *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* toim. Jacques, Dale, Cambridge: Cambridge University Press, s. 133–149.
- Foster**, Cheryl, 1999, "Ideas and Imagination: Schopenhauer on the Proper Foundation of Art" teoksessa *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, toim. Janaway, Christopher, Cambridge: Cambridge University Press, s. 213–252.
- Gadamer**, Hans Georg, 2004, *Truth and Method*, kään. Joel Weinsheimer, Donald G. Marshall,

Lontoo: Continuum International Publishing, (*Wahrheit und Methode*, 1960.)

Gardiner, Patrick, 1967, *Schopenhauer*, Bungay Suffolk: The Chaucer Press.

Goehr, Lydia, 1996, "Schopenhauer and the Musicians: an Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing about Music", teoksessa *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* toim. Jacques, Dale, Cambridge: Cambridge University Press, s. 200–228.

Gombrich, Ernst, 1995, *The Story of Art*, Lontoo: Phaidon.

Green, L. Dunton, 1930, "Schopenhauer and Music", lehdessä *The Musical Quarterly*, Vol. 16, Nr. 2, s. 199–206.

Gupta, R. K., 1975, "Schopenhauer and Freud", lehdessä *Journal of the History of Ideas*, Vol. 36, Nr. 4, s. 721–728.

Guyer, Paul, 1994, "Kant's Conception of Fine Art", lehdessä *The Journal of Aesthetics and Art criticism*, Vol. 52, Nr. 3, s. 275–285.

Guyer, Paul, 1996, "Pleasure and Knowledge in Schopenhauer's Aesthetics" teoksessa *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* toim. Jacques, Dale, Cambridge: Cambridge University Press, s.109–132.

Guyer, Paul, 1999, "Schopenhauer, Kant, and the Methods of Philosophy" teoksessa *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, toim. Janaway, Christopher, Cambridge: Cambridge University Press, s. 63–92.

Habermas, Jürgen, 1987, *The Philosophical Discourse of Modernity*, kään. Lawrence Frederick, Massachusetts: The MIT Press, (*Der Philosophische Diskurs der Moderne*, 1985.)

Hamlyn, David W., 1980, *Schopenhauer*, Lontoo: Routledge & Kegan Paul.

Jacquette, Dale, 1996, "Schopenhauer's Metaphysics of Appearance and Will in the Philosophy of Art" teoksessa *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* toim. Jacques, Dale, Cambridge: Cambridge University Press, s. 1–37.

Janaway, Christopher, 1996, "Knowledge and Tranquility" teoksessa *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* toim. Jacques, Dale, Cambridge: Cambridge University Press, s. 39–61.

Janaway, Christopher, 1999a, "Schopenhauer's Pessimism", teoksessa *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, toim. Janaway, Christopher, Cambridge: Cambridge University Press, s. 318–343.

Janaway, Christopher, 1999b, "Will and Nature", teoksessa *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, toim. Janaway, Christopher, Cambridge: Cambridge University Press, s. 138–170.

- Kandinsky**, Wassily, 1981, *Taiteen henkisestä sisällöstä*, kään. Marjut Kumela, Helsinki: Suomen Taiteilijaseura, (*Über des Geistige in der Kunst*, 1911.)
- Kandinsky**, Wassily, 1982, *Kandinsky: Complete Writings on Art* kään. Kenneth Lindsay/ Peter Vergo, Lontoo: Faber & Faber.
- Kandinsky**, Wassily, 1985, *Kuvataiteen toisinajattelija*, kään. Ekateriina Nikkilä, Helsinki: Suomen taiteilijaseura.
- Kant**, Immanuel, 2000, *Critique of the Power of Judgment*, kään. Paul Guyer/Eric Matthews, Cambridge: Cambridge University Press, (*Kritik der Urteilkraft*, 1790.)
- Koskinen**, Taava, 2006, ”Neroksi ei synnytä, neroksi tullaan” teoksessa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*, toim Koskinen, Taava, Helsinki: SKS, s. 9–56.
- Kotkavirta**, Jussi/Sironen, Esa, 1986 ”Esittely Theodor Adornoon” teoksessa *Moderni/Postmoderni*, toim. Kotkavirta, Jussi/Sironen, Esa, Helsinki: Tutkijaliitto, s. 61–66.
- Krukowski**, Lucian, 1996, ”Schopenhauer and the Aesthetic Creativity” teoksessa *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* toim. Jacquette, Dale, Cambridge: Cambridge University Press, s. 62–80.
- Kuusamo**, Altti, 1990, *Kuvien edessä*, Helsinki: Gaudeamus.
- Lindsay**, Kenneth/Vergo, Peter, 1982, *Kandinsky: Complete Writings on Art* toim. Lindsay, Kenneth/Vergo, Peter, Lontoo: Faber & Faber.
- Lindsay**, Kenneth C., 1983, ”Kandinsky and the Compositional Factor”, lehdessä *Art Journal*, Vol. 43, Nr. 1 s. 14–18.
- Lintinen**, Jaakko, 1989, *Modernin ulottuvuuksia*, Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Magee**, Bryan, 1983, *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford: Clarendon Press.
- Magee**, Bryan, 1990, *Misunderstanding Schopenhauer*, Lontoo: Institute of Germanic studies.
- Mann**, Thomas 1987 *Totuudesta ja kauneudesta. Esseitä kirjallisuudesta ja filosofiasta*, kään. Vesa Oittinen, Helsinki: Otava, (*Essays*, 1982.)
- McCormick**, Peter J., 1990, *Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art*, Ithaca: Cornell University Press.
- Nietzsche**, Friedrich, 1983, ”Schopenhauer as Educator” teoksessa *Untimely Meditations*, kään R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, (*Schopenhauer als Erzieher*, 1874.)
- Nietzsche**, Friedrich, 2007, *Tragedian synty*, kään. Jarkko S. Tuusvuori, Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura, (*Die Geburt der Tragödie*, 1872.)
- Nussbaum**, Martha C., 1999, ”Nietzsche, Schopenhauer, and Dionysos” teoksessa *The Cambridge*

- Companion to Schopenhauer*, toim. Janaway, Christopher, Cambridge: Cambridge University Press, s. 344–374.
- Platon**, 1979, *Pidot*, kään. Tyni, Marianna, teoksessa *Platonin teokset III*. Helsinki: Otava, (Συμπόσιον.)
- Ringbom**, Sixten, 1989, *Pinta ja syvyys*, kään. Rakel Kallio, Esko Kukkasniemi, Paula Nieminen, Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Rodgers**, Nigel/Thompson, Mel, 2006, *Huonosti käyttäytyvät filosofit*, kään. Mikko Metsämäki, Helsinki: Gummerus, (*Philosophers Behaving Badly*, 2005.)
- Rotenstreich**, Nathan, 1996, ”Schopenhauer on Beauty and Ontology” teoksessa *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts* toim. Jacquette, Dale, Cambridge: Cambridge University Press, s. 150–161
- Russell**, Bertrand, *Länsimaisen filosofian historian, osa 2*, kään. J.A. Hollo, Helsinki: WSOY, (*History of Western Philosophy*, 1946.)
- Räsänen**, Petri, 2005, *Schopenhauer and Kant’s Transcendental Idealism*, Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 1106.
- Salomaa**, J.E., 1942, *Arthur Schopenhauer, elämää ja filosofiaa*, Helsinki: WSOY.
- Schaper**, Eva, 1992, ”Taste, Sublimity and Genius” teoksessa *Cambridge Companion to Kant*, toim. Guyer, Paul, Cambridge: Cambridge University Press, s. 367–393.
- Scott**, Charles E., 1990 ”Postmodern Language” teoksessa *Postmodernism – Philosophy and Arts*, toim. Silverman, Hugh J., Lontoo: Routledge.
- Schopenhauer**, Arthur, 1944, *Pessimistin elämänviisaus. Valittuja lukuja Schopenhauerin teoksista*, kään. Sirkka Salomaa, Helsinki: WSOY.
- Schopenhauer**, Arthur, 1969a, *The World as Will and Representation vol I*, kään. E.F.J. Payne, New York: Dover Publications, (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1859, I painos 1819.)
- Schopenhauer**, Arthur, 1969b, *The World as Will and Representation vol II*, kään. E.F.J. Payne, New York: Dover Publications, (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1859, I painos 1844.)
- Simmel**, Georg, 1986, *Schopenhauer and Nietzsche*, kään. Helmut Loiskandl/ Deena Weinstein/ Michael Weinstein, Amherst: The University of Massachusetts Press, (*Schopenhauer und Nietzsche*, 1907.)
- Spinoza**, Baruch, 2001, *Ethics*, kään. A.H. Stirling, Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, (*Ethica ordine geometrico demonstrata*, 1674.)
- Taylor**, Charles, 1998, *Autenttisuuden etiikka*, kään. Timo Soukola, Helsinki: Gaudeamus, (*Ethics*

of Authenticity, 1991.)

Young, Julian, 1992, *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge: Cambridge University Press.

Vuorinen, Jyri, 1996, *Estetiikan klassikoita*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Wicks, Robert, 2007, "Arthur Schopenhauer", internetlähde: [<http://plato.stanford.edu/entries/schopenhauer/> luettu 2.12.2008]

Zöllner, Günter, 1999, "Schopenhauer on the Self", teoksessa *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, toim. Janaway, Christopher, Cambridge: Cambridge University Press, s. 18–43.

Luennot:

Mehtonen, Lauri, "Kantin estetiikka", Tampereen yliopisto 2002–2008.