

TURUN YLIOPISTON JULKAISUJA  
ANNALES UNIVERSITATIS TURKUENSIS

---

SARJA - SER. C OSA - TOM. 353  
SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA

## **Georges Bataille, historia ja taide**

Roni Grén

TURUN YLIOPISTO  
UNIVERSITY OF TURKU  
Turku 2012

Taidehistoria  
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos  
Humanistinen tiedekunta  
Turun yliopisto  
2012

Kansikuva:

Piirros Altamiran luolan suuren salin eläinmaalauksista. Muokattu kuvasta Breuil 1952, 66.

ISBN 978-951-29-5203-8 (painettu)

ISBN 978-951-29-5204-5 (sähköinen)

ISSN 0082-7002

Suomen Yliopistopaino Oy – Juvenes print, Turku 2012

Taitto: Niina Tanskanen

# SISÄLLYS

Johdanto	
I Tutkimusaihe	7
II Tutkimuskysymys ja näkökulma	11
III Tutkielman rakenne. Asiaa tutkimusaineistosta. Muita lukuohjeita	12
IV Kronologia	15
Osa 1: Runousviha	
I Elämä ja auringonkukka	29
II Myytti, yhteisö ja arkkitehtuuri	
1. Arkkitehtoninen metafora ja dualistinen materialismi	47
2. Toiminnan vaatimus ja taiteilijan desolaatio	
i Kysymyksenasettelu, 1930-luku	59
ii Kysymyksen käyttö, 1940-luku	64
3. Heterologia ja hurma: teoria kokemuksesta	73
4. Taloustieteen etusija ja yhteisöttömien yhteisö	90
Osa 2: Historia ja taide	
I Luola ja labyrintti	
1. Teoria	109
2. Käytäntö	117
II Modernin epävarmuuden maalari	
1. Vallattomat suvereenit	133
2. Manet'n metodi	144
3. Lopuksi	156
III Ruumiit vailla elimiä: potilaskertomus	
1. Eroksen kyyneleet, hiljaisuus	159
2. Warburg	165
3. Breton, Benjamin	173
4. Lopuksi	177
Johtopäätökset	181
Liitteet	
I Kirje Alexandre Kojèveille 6.12.1937	207
II Sisennettyjen Bataille-lainausten alkuperäistekstit	209
Kuvaluettelo	229
Kirjallisuusviitteet	231
Kirjallisuusluettelo	276



## KIITOKSET

Työn ohjaamisesta, opista, suosituksista, korvaamattomasta kannustuksesta Altti Kuusamolle.

Monimuotoisesta, suosiollisesta, mukavasta tutkimusilmapiiristä, luennoista, seminaareista Tutalle, Larsille, Katve-Kaisalle, Riikalle, Minnalle, Mialle, Kaille, Eevalle, Markolle, Johannalle, Astalle, Ringalle, Hannalle, Natasalle ja kaikille muille Turun yliopiston taidehistorian henkilö- ja tutkijakuntaan kuuluville.

Vastaväitteistä, rohkaisusta, korjauksista, esitarkastuslausunnoista Ville Lukkariselle ja Elisa Heinämäelle.

Rahoituksesta, tutkimusrauhasta, suojasta Suomen Kulttuurirahastolle (Leo & Regina Wainsteinin rahastolle) ja tutkimuksen kannalta tarpeellisesta matkasta Turun Yliopistosäätiölle.

Antoisista, unohtumattomista hetkistä käsikirjoitusten parissa Mme Julie Bataillelle.

Ystävyydestä, tuesta, talutuksesta, kysymyksistä, vastauksista, kulttuurityöstä Rollelle, Pialle, Sasulle, Jukalle, Tellulle, Allille, Jarille, Tuomakselle, Turun Walerian Borowczyk -seuralle ja Turun Elokuvakerhon tyypeille.

Hienosta asenteesta elämää kohtaan Venlalle, Lotalle, Eskolle, Samulle.

Läheisyydestä, läsnäolosta, matkoista, kodista, aamuista, illoista, kirjan ulkoasusta, paljosta muusta ja vielä ties mistä Niinalle.

Turussa lokakuussa 2012,

Roni Grén



Kuva 1. Joan Miró. *Musique, Seine, Michel, Bataille et moi*. 1927.

# JOHDANTO

## 1. Tutkimusaihe

Georges Bataillea (1897-1962) pidetään vaikeasti lähestyttävänä ajattelijana. Yhtäältä tätä kuvaa on tullut luomaan myytti, joka on saanut kirjoittajan toisen- ja jälkeen julistamaan hänen ajattelunsa epäsystemaattiseksi, rakenteellistamista vastustavaksi. Hieman toisesta näkökulmasta asiaa sen sijaan katsoo Roland Barthes'n jo vuonna 1971 esittämä kysymys, joka tarrautuu hankaluuteen karsinoida Bataille: ”Miten luokitella Georges Bataille? Onko hän romaanikirjailija, runoilija, esseisti, taloustieteilijä, filosofi vai mystikko?” Eikä Barthes'n lista ole läheskään täydellinen – tuskin sellaiseksi tarkoitettukaan. Ainakin uskontotieteilijän ja taidehistorioitsijan voisi lisätä pikaisesti. Barthes jatkaa: ”Vastausta on niin vaikea antaa, että yleensä Bataille mieluummin unohdetaan kirjallisuuden käsikirjoista”<sup>1</sup>.

Barthes'n huomio on yhä ajankohtainen, ehkä ajankohtaisempi kuin koskaan. Ei sikäli, että Bataillea välttämättä enää unohdettaisiin ”käsikirjoista”, sillä hänen työnsä on tullut jo jossakin määrin sisällytetyksi ainakin filosofian, uskontojen tutkimuksen ja yhteiskuntatieteiden paradigmoihin, mutta sikäli kuin hänet yhä jätetään siihen marginaaliseen asemaan, joka hänestä sekä yksityishenkilönä että kirjailijana tai ajattelijana on luotu. Taiteiden tutkimus, jolle rajatapausten teoreettinen tarkastelu pitäisi olla helpompi pala purtavaksi kuin monille muille tutkimusaloille, ei ole onnistunut Bataillen luokittelemisessa tai hänen näkemystensä integroimisessa yhtään sen paremmin. Kirjallisuudentutkimukselle hän on yhä luokkia pakeneva filosofi, joka on kirjoittanut pienten kulttiklassikkojen asemaan noussutta eroottista fiktiota ja mystiikkaan kallistuvia esipuheita, ei se mestarillinen esseisti, joka tekstistä toiseen toistaa oman kirjallisuuspoli-

tiikkansa suuntaviivoja, joiden mukaan kieltää kirjallisuudelta oikeuden sitoutua. Kuvataiteen tutkimukselle Bataille on poststrukturalistisen kentän lukema filosofi tai korkeintaan *Documents*-lehden johtohahmo – ääriradikaali, surrealismin kääntöpuoli – ei se kirjastonhoitaja, joka kirjoittaa suurelle kustantamolle aikansa tutkimuksen eturiviin kuuluvia taidehistoriallisia teoksia tai 1940-luvun vaihteessa perustamaansa *Critique*-lehden kymmeniä tutkimuskirjallisuuskritiikkejä. Barthes'n kysymys on itse asiassa ajankohtainen juuri siksi, että poststrukturalistinen ranskalainen kenttä – ns. *Tel quel*-sukupolvi – jatkoi kerta toisensa jälkeen tämän kysymyksen esittämistä, että se teki kaikkensa säilyttääkseen Bataillen kategorisoimattomuuden. Kun Barthes jatkaa vielä kysymyksensä tiimoilta, että ”Bataille on itse asiassa kirjoittanut tekstejä tai ehkä aina vain yhtä ja samaa tekstiä”<sup>2</sup>, tahtoo hän sanoa, että Bataillen suuruus kirjoittajana on siinä, että hän kirjoittaa ”vain tekstejä”, jotka todistavat ”vain” kirjoittajan itsensä suhteesta kieleen, ovat ”yhtä ja samaa tekstiä”, historiallisuudessaan muuttumattomia, ikuisesti uudistusmielisiä, eivätkä antaudu luokittelun oikuille. *Noli me tangere*.

Suomalaisen tietokirjallisuuden tai tiedemaailman kentällä Bataillen kuva ei tietenkään ole edellistä kirkkaampi. Sikäli kuin mannermaisen filosofian hyödyttömyksiin näinä utilitaristisen tieteen aikoina on kiinnitetty mitään huomiota, on ranskalaisen teorian tutkimus yleensä rajoittunut pääasiassa poststrukturalistisen teorian – jota ranskalaisilla itsellään on ollut aina vaikeuksia erottaa strukturalismista – käsittelyihin. Siinä kun Barthes'n ajatukset tekijän kuolemasta, Michel Foucault'n analyysit vallasta, Jacques Derridan käsitykset kirjoittamisesta ja erosta tai lacanilais-kristevalaiset teoriat subjektin jakautumisesta ovat tulleet laajalti taiteiden tutkijoidenkin kautta popularisoiduiksi suomalaisen opetuksen kentällä, ei juuri koskaan kuulla silti puhuttavan ajatusmallien historiallisista lähtökohdista. 1970-luvun poliittinen kuohunta kyllä onnistui nostamaan sartralaisen eksistentiaalismin poleemisen kärjen esiin, mutta suhteessa siihen on aina ollut vaikeaa löytää yhtymäkohtia edellä mainitusta teoriakokonaisuudesta muuten kuin haja-naisten erottautumisten muodossa. Surrealismin teoreettinen kehys on lähes aina ollut pinnallista journalistiikkaa lukuunottamatta Suomessa varsin tuntematon; näin siitä huolimatta että esimerkiksi Salvador Dalín työt kuuluvat populaarissa mielessä kaikkein tunnetuimpiin kuvataideteoksiin; kentän vastaanottoa kohtaa selkeä epäsuhta, sillä pääasiallisesti kirjallinen ja poliittis-ideologinen suuntaus on alettu käsittää vain kuvataide-esteettisenä normistona. Harvinaisia pilkahduksia ovat olleet vain Timo Kaitaron ja Ulla Vihannan työstämät teokset aiheesta.<sup>3</sup> Kaiken kaikkiaan ovat Bataillen oman aikakauden ranskalaisen ajattelun käsittelyt jääneet taiteiden tutkimuksen alalla toisaalta heideggerilaisperinteisten, toisaalta uuspsykoanalyttisten tulkintojen varjoon, vaikka niiden lähtökohdat voitaisiin usein johtaa poststrukturalistisen ajattelun syntyvaiheisiin.

Tämä kirja on ennen kaikkea taidehistorian alan väitöskirjatyö. Olisi kuitenkin tekopyhää väittää, ettei tutkimuskysymysten asettelussa ole ollut merkitystä ajatuksella, että saisin tehdä laajemman suomenkielisen esityksen Bataillen



ajattelusta. Sama näyttää olleen päämääränä myös aiempien laajojen Bataille-tutkimusten pohjalla. Julkaisuun asti näitä on päätynyt kahden tekijän toimesta. Ensimmäinen urauurtava teksti oli Tiina Arppen lisensiaattityö *Pyhän jäännökset: ranskalaisia rajanylityksiä* (1992), jonka pohjalta Arppe kahdeksan vuotta myöhemmin muotoili väitöskirjansa *Pyhä ja kirottu*. Arppen tutkimuksessa Bataille näytteli yhtä kirjan kolmesta pääosasta, kun kirjoittaja jahtasi Marcel Maussin, Bataillen ja Jean Baudrillardin pyhäkäsityksiä ja niiden yhteyksiä. Ajatus pyhästä oli tärkeässä asemassa myös Elisa Heinämäen väitöskirjatutkimuksessa *Tyhjä taivas* (2008), jossa tekijä selvitteli laajalti ”uskonnon kysymystä” Bataillen ajattelun kiemuroissa. Kumpikaan näistä tutkimuksista ei tietenkään ole voinut laajalti selvittää Bataillen ajattelua taiteesta (– taiteesta, tai *runoudesta*, josta Bataille monien muiden surrealismin tai saksalaisen romantiikan traditioon itsensä tavalla tai toisella kytkevien tapaan puhuu, tarkoittaen sitä, mikä taiteellisille kokemuksille on yhteistä taiteenlajista tai esitystavoista riippumatta). Arppen tutkimus tarttuu olennaisilta osiltaan nimenomaan Bataillen 1930-luvun teksteihin (jotka näin sivumennen sanoen muodostavat vain kuudesosan kirjailijan tuotannosta, vaikka ovatkin sen tunnetuin ja tutkituin osa), joissa, kuten tulemme näkemään, taiteen asema on vielä varsin vakiintumattomalla pohjalla. Heinämäki taas on ansiokkaasti keskittynyt juuri Bataillen tapoihin ja syihin liittyä uskonnollisen kokemuk kuvauksen traditioon, jolloin näkemystä taiteiden asemasta partikulaarisina pyhän käytäntöinä – vaikkakin sijoittuneina Bataillen pyhän käsitteen kovimpaan ytimeen – ei ole ollut välttämätöntä tähdentää. Siten käsillä oleva tutkimus asettuu tälle kentälle korvaamaan niitä puutoksia, jonka Bataillen ajattelun valaiseminen taiteen nimellä kulkevan prisman kautta olisi voinut täyttää. Epäilemättä tutkimusotteestani seuraa tiettyjä painotuksellisia vääristymiä, joita tutkielmani luonteen vuoksi en ole kyennyt välttämään. Työni suhteellisen kronologisesti etenevä muoto kuitenkin täyttää myös kahta muuta suurta aukkoa, jotka tähänastiset tutkimukset ovat Bataillen ajattelua kontekstualisoidessaan jättäneet. Ensiksi se kiinnittää huomion niihin diskursiivisiin siirtymiin, jotka ovat Bataillen ajattelun ehdollistumisen kannalta olleet ratkaisevassa osassa siirryttäessä 1930-luvulta 1950-luvulle ja jotka tiettyjen käsitteiden luonteisiin – pyhän tai uskonnon kysymys – tarttuneet aiemmat tutkimukset ovat päätyneet ohittamaan, kun ovat pyrkineet käsittelemään kirjoittajan ajattelua kiinteänä ja koherenttina kokonaisuutena. Toinen puutteista ei vaivaa ainoastaan suomalaista tutkimusta, vaan on paljon laajempi kysymys. Siinä on kyse Bataillen kiinteästä, mutta ambivalentista suhteesta surrealistiseen kulttuurikenttään. Filosofisesti suuntautuneille kirjailijoille kytkökset surrealismin ovat usein jopa häpeän aiheita: liikkeen kaltaiset pseudofilosofiset virtaukset on monien mielestä parasta lakaista maton alle silloin kun vakavasti luettujen kirjoitusten esittämiä teorioita pyritään tarkastelemaan niiden systematisoitumisen tasoilla.

Entä mikä tekee kuvataiteen tutkimuksen lähtökohdista tehdyn työn ajan-kohtaiseksi juuri nyt, viisikymmentä vuotta Bataillen kuoleman jälkeen? Ennen

kaikkea kyse on 1990-luvun aikana räjähdysmäisesti kasvaneesta kansainvälisestä kiinnostuksesta sisällyttää Bataillen kirjoitukset tavalla tai toisella osaksi kuvataiteen (tutkimuksen) politiikkaa. Tämän tendenssin ensiaskeleet lausuttiin Rosalind Kraussin johdolla *October*-lehden vuoden 1986 numerossa, joka oli kokonaisuudessaan toimitettu kunnianosoitukseksi Bataillen työlle. Niin myöhäinen oli vastaanotto tutkimuskentän puolesta. Myöhemminkin lukuisat taiteentutkijat ovat tulleet omaksumaan Bataillen teorit Kraussin tulkintojen kautta. Suomessa on laajalti luennassa ollut ainakin Kraussin kirjoituskokoelma *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, jonka parhaisiin hetkiin kuuluu Kraussin analyysi Bataillesta *Documents*-julkaisun *auteurina* sekä suhteista surrealistisen valokuvaestetiikan politiikkaan.<sup>4</sup> Kraussin oma viehtymys Bataillen teksteihin sekä niiden omalaatuinen taidekritisistinen sovellus suhteessa oman aikansa amerikkalaiseen avantgarde-taiteeseen sai lopulta huippunsa vuonna 1997, kun hän Yve-Alain Bois'n kanssa toimitti Pompidou Centren näyttelyn ohessa julkaistun teoksen *L'informe: mode d'emploi*, joka levisi laajalle englanninkielisenä käännöksenä heti seuraavana vuonna MIT Pressin toimesta. Myös eräs toinen 1990-luvun taidefilosofisen/-historiallisen tutkimuksen supertähti, Georges Didi-Huberman, julkaisi vuosikymmenen puolivälissä oman teoksensa Bataillesta. Kyseessä on massiivinen yli 500-sivuinen teos, joka tarkastelee yksinomaan *Documents'n* sivuilla Bataillen suosimia kuvan ja tekstin välisiä – ja sisäisiä – kontrapunktisia strategioita sekä niiden perustoja. Näiden tekijöiden toimesta suoritettu Bataillen tekstien rehabilitointi ei ole ongelmaton. Se on silti tuonut mukanaan odottamattomia huomionosoituksia. Mainitun Pompidou Centren näyttelyn ohella myös mm. Lontoon Hayward Gallery on tuonut näkyville Bataillen uraa näyttelyn muodossa esitellessään *Documents'n* taittoa kokonaisen esillepanon verran vuonna 2006.<sup>5</sup> Bataillen paluusta kuvataiteen kentille ovat todistaneet myös suomalaisten taiteilijoiden kunnianosoitukset hänen töilleen, huomattavimpana näistä ehkä Teemu Mäki<sup>6</sup>. Kotoisista taidehistorioitsijoistamme on Bataillen teorioille sivuja uhrannut Maria Hirvi-Ijäs, joka väitöskirjatutkimuksessaan *Den framställande gestalten: om konstverkens presentation i den moderna konstutställningen* (2007) käsittelee ”kirottua osaa” ja ”heterologiaa” koskevia ajatuksia esitellessään sveitsiläistaiteilija Thomas Hirschhornin teosta *Bataille monument*.<sup>7</sup> Mutta vaikka Bataille näyttääkin saaneen viime aikoina kasvavaa huomiota, on silti tärkeää huomata, että hänen tulemisena uutta aaltoa leimaavat yhä 1960-luvun vastaanoton merkit. Sekä Kraussin että Didi-Hubermanin ajattelu on paljolti rakentunut samalle poststrukturalistiselle pohjalle, mikä tavataan jo Foucault'n ja Derridan sukupolven tulkintoissa<sup>8</sup>; *October*-lehden suuri ansio on nimenomaan omalaatuisen poststrukturalistisen formalismin perustaminen anglosaksisen taiteentutkimuksen politisoituneille kentille; Didi-Hubermanin tutkimusotteiden perustalla taas kohdataan paljaimmillaan ne elementit, jotka antoivat samalle poststrukturalismin sukupolvelle oikeudet yhdistää ranskalaisen fenomenologian ja psykoanalyttisen tutkimuksen teoreettiset perinteet. Näistä

lähtökohdista on ymmärrettävää, että myös Bataillen myyttinen kuva on säilynyt ennallaan. Hän on yhä se anarkistinen radikaali, vallankumouksellinen riidan-  
kylväjä, jona hänet 1930-luvun alun historia oikeutetustikin tuntee. Niin ikään  
hänet on esitetty uuden dynaamisen kirjoittamisen esitaistelijana, mutta ilman  
että hänen käyttämänsä keinot olisi palautettu yhteyksiinsä, historiallisuuteensa.  
Bataillen marginalisaatiolla on ollut monia suotuisia vaikutuksia, sillä se on säi-  
lyttänyt monet ajatukset niiden lausumisen tuoreudessa, joka sellaisenaan aina  
kavahtaa kategorisointia. Mutta samanaikaisesti se on estänyt tietyt ideologisen  
analyysin muodot.

## 2. Tutkimuskysymys ja näkökulma

Ensisijaisesti käsillä oleva työ on tutkimus strategioista, joita Bataille on käyttä-  
nyt teoksissaan sekä toisaalta hänen tavoistaan luoda näitä strategioita määrittäviä  
arvoja – sikäli kuin ne ovat koskettelleet hänen käsityksiään taiteesta. Tutkielma  
käsittelee näiden strategioiden ja arvojen edellytyksiä sekä niiden funktioita, niiden  
esiintymistä diskursiivisessa tilassa. Lähestymistä voidaan perustella Bataillen aja-  
tusrakennelmien usein ottamalla muodolla, jossa tulkinnat, useimmiten julkilau-  
sutusti, tulevat asetetuiksi tiettyjä toisia ajatuksen arkkitehtuurin muotoja vastaan.  
Siitä sotaisa kielenkäyttö.

Tutkielma jakautuu kahteen osaan, joita karkeasti ottaen jakaa myös kahden  
teeman käsittely Bataillen teksteissä: (1) taiteen arvojen ja (2) taidehistorian mie-  
len. Jakoa määrää näiden teemojen primäärisyys hänen taidekirjoituksissaan niinä  
kausina, joita nämä tutkielman kaksi eri osaa käsittelevät. Palaan aiheeseen vielä  
tutkielman johtopäätöksissä.

Muodollisessa mielessä tutkimukseni kokonaisnäkökulman tarkoitus on: osoit-  
taa rajattuja hahmoja niistä diskursiivisista kokonaisuuksista, jotka Bataillen tekstit  
kunakin aikakautena tuottavat suhteessa taiteen kysymykseen – ottaakseen taiteelle  
ominaisen ja siitä käydylle keskustelulle pyhitetyn maailman haltuun – sekä kä-  
sitellä tämän puheen näkyvimpiä edellytyksiä. Kronologisesti etenevästä otteesta  
huolimatta pyrkimykseni ei ole ollut tuottaa tulkintaa Bataillen urasta kehityskerto-  
muksena – eikä sen paremmin asettua relativismin kotoiseen suojapaikkaan – vaan  
tarkastella kirjoitusten myötä omaan erityisyyteensä kehittyneitä kokonaisuuksia  
suhteessa historiallisuuteensa. Useimmiten se on tarkoittanut Bataillen ajattelun tul-  
kintaa suhteessa diskursiivisella kentällä määrittäneeseen toiseen tai sitten ottamis-  
ta osaa hänen tuottamansa diskurssin radikaaliin itsearviointiin. Joka tapauksessa  
kyse on siis ollut epäjatkuvuuden palauttamisesta diskursiiviselle kentälle. Pienenä  
pelkona tietysti on, että Bataillen projektientäyteen uran analyysiin diskursiivisen  
toiminnan muotojen katkoksellisuutta ja epäjatkuvuutta korostava näkökulma so-  
pii ehkä liiankin hyvin – ehkä näkökulma tuokin esiin vain ilmeisen.

Olen pyrkinyt työssäni myös kommentoimaan parhaani mukaan erityisesti poststrukturalistisen sukupolven luomaa Bataille-tutkimuksen valtalinjausta, ennen kaikkea sen taiteelle (*”runoudelle”, ”kirjoittamiselle”...*) antamaa asemaa tai joitakin tämän aseman lähtökohdista. Mainittu sukupolvi muodosti tuoreeltaan Bataillen teksteistä omat kantansa ja sai siten aikaan vaikutusvaltaisen tulkintaperinteen, mutta myös muutti kirjoitusten ilmentämän ajattelun painotuksia voimallisesti. Näin väitän. En usko, että lähtökohdistani kykenen ohittamaan näitä tulkintoja; uskon vain että kykenen selvittämään joitakin niistä kokonaisuuksista, joista tämä kenttä tuli erottautumaan, palaamalla tämän erottautumisen juurille eli tässä tapauksessa Bataillen teksteihin. Se on ainoa mitä sillä saralla olen voinut tehdä, enkä kykene itse tietämään mihin asti se on riittänyt.<sup>9</sup> Täsmennettäköön kuitenkin, että tämä työ ei ole tutkielma esimerkiksi Foucault’n tai Derridan (tai kenenkään muunkaan heidän sukupolvensa ajattelijan) tekemästä tulkinnasta Bataillesta, vaan erityinen pyrkimys näyttää (ja käyttää) Bataillen taidetekstejä niiden omassa ympäristössä, tilassa jonka ne ovat luoneet ja jossa niiden on yhä elettävä.

### 3. Tutkielman rakenne. Asiaa tutkimusaineistosta. Muita lukuohjeita.

*Tutkielman rakenne.* Tutkielma etenee suhteellisen kronologisesti ja jakautuu melko selvästi kahteen osaan. Ensimmäinen näistä, joka on nimettynä ”Runousvihaksi”, kattaa jotakuinkin Bataillen kirjoitukset aina vuoteen 1950 asti, ja toinen, nimeltään ”Historia ja taide”, vuodet siitä eteenpäin. Ensimmäinen osista pyrkii käsittelemään tutkimuskysymykseni mukaisesti ”taiteen arvon” ongelmaa Bataillen ajattelussa; toinen osista etenee sen käyttöön 1950-luvun taidehistoriallisissa kirjoituksissa. Ensimmäinen osista voidaan vielä karkeasti jakaa kahteen ryhmään, joista osan ensimmäiset kaksi lukua käsittelevät Bataillen varhaisia taidekirjoituksia, niiden luonnetta, sekä hänen kirjoituksiaan *Documents*-julkaisun ”pääsihteerinä” (ensimmäinen luvuista (I) käsittelee uhriteorian konstituution Bataillen taideajattelun taustalla, toinen (II.1) varhaisvuosien dualistisen kehyksen ja sen muotoutumisen). Loput osan luvuista käsittelevät hänen asemoitumistaan ranskalaisen intellektuellielämän kentillä suhteessa taidetta koskeviin kysymyksiin (luku II.2: taiteilijasubjektin problematiikka ja yhteisölliset vaateet; luku II.3: kokemusteoria ja formaaliset vaatimukset; luku II.4: uusiutunut suhde surrealismiin ja ekonomiikan kysymyksen strategiset positiot taidekirjoitusten kannalta). Jälkimmäinen tutkielman kahdesta osasta käsittelee lähes yksinomaan Bataillen taidehistoriallisten teosten (*Lascaux ou la naissance de l’art*, *Manet* sekä *Les larmes d’Éros*) historiografisia strategioita sekä niiden valtaamia paikkoja aikakautensa diskursiivisissa muodostelmissa. Vasta tällä kaudella historianfilosofiset ongelmat asettuvat tärkeään asemaan Bataillen ajattelussa.

Koska Bataillen teoreettinen koneisto on harvinaisen laaja, en luultavasti ole pystynyt hahmottamaan sen ulottuvuuksista kuin nimellisen osan, eikä sen esittäminen kaikkine polkuineen toki olisi edes tarkoituksenmukaista. Tutkielmani kuitenkin keskittyy paljolti juuri tämän koneiston muotoutumiseen kontekstisidonnaisten käytäntöjen kautta, joten valintojen merkitys on huomattava. Usein on käynyt niin, että säilyttääkseni käsittelyissäni suhteellisen selkeyden, olen joutunut karsimaan melko olennaisiakin tietoja Bataillen ajatusten ympärillä käydystä keskustelusta. Siten tutkimukseni viiteosio on tullut kasvaneeksi ehkä tavallista suurempiin mittoihin. Se on myös tarkoittanut, että esimerkiksi merkinnät Bataillen ajattelun resonoinnista muun tutkimuskirjallisuuden kanssa ovat usein tulleet sysätyksi keskelle viitemerkintöjen viidakoita.

*Tutkimusaineisto.* Työni primääriaineisto muodostuu Gallimardin ansiokkaasti julkaisemista Bataillen koottujen teosten (*Œuvres complètes*) kahdestatoista niteestä sekä Michel Suryan toimittamasta Bataillen kirjeenvaihdosta (*Choix de lettres*). Olen myös käynyt tutustumassa Bataillen käsikirjoituksiin ja jälkeenjääneisiin papereihin Bibliothèque nationale de Francen ja Bibliothèque littéraire Jacques Doucet'n arkistoissa, joista olen pyrkinyt hakemaan täsmennyksiä tekstikappaleisiin. Muusta tutkimuskirjallisuudesta on saatavilla lisätietoja viiteosioissa.

*Elämäkertatiedot.* Tutkielmassa annettuja Bataillen elämäkertatietoja koskien on tehtävä muutama huomautus. Lähes kaikki tiedot ovat peräisin Michel Suryan Goncourt-palkitusta teoksesta *Georges Bataille, à la mort à l'œuvre* (1992), joka tulee säilymään pitkään Bataille-tutkijoiden raamattuna. Teos on noin 600-sivuinen intohimoisen tutkimuksen tulos, jonka kantamaa tietomäärää muu Bataillesta kirjoitettu elämäkertakirjallisuus ei näytä kyenneen juurikaan lisäämään. Suryan valtaisa projekti ei ole täysin ongelmaton ja lähdekritiikkiä on toki mahdollista esittää sitäkin kohtaan. Esimerkiksi lapsuutta ja nuoruutta koskevat tiedot on kerätty pääasiassa Bataillen omien enemmän tai vähemmän kaunokirjallisten teosten sivuilta, joiden muistelmien luotettavuus ei muutenkaan ole erityisen korkealle arvostettua. Siksi monia näilläkin sivuilla asiasta esitettyjä tietoja on luettava eräänlaisen myytinrakennuksen valossa, jonka rippeitä näkyy myös monien muiden Bataillen elämänvaiheiden tiedoissa, jotka Surya tulee antaneeksi faktoina. Olen pyrkinyt kommentoimaan näitä siltä osin kuin se tämän työn tiimoilta on vain ollut mahdollista. Nämä ongelmat eivät kuitenkaan vähennä Suryan työn valtavaa merkitystä, jonka mielelläni myönnän.

*Nimet.* Bataillen työt esiintyvät tutkielman sivuilla enimmäkseen vain alkukielisellä nimellä, jollen ehdottomasti ole halunnut painottaa jotakin nimessä esiintyvää asiaa. Silloin olen merkinnyt oman käännökseni heti alkukielisen nimen perään hakasulkeisiin asetettuna. Itsenäisten julkaisujen nimet on kursivoitu, niin myös omillaan ilmestyneiden artikkelien. Leipätekstissä nimet esiintyvät lainausmerkeissä vain silloin, kun kyse on Bataillen nimellä (tai salanimellä) ilmestyneen julkaisun osasta, luvusta tms. Valinta selittyy Bataillen teoksista olevilla moninlaisilla julkaisuilla ja niiden mukanaan tuomalla vaikeudella puhua

toisten teosten tai artikkeleiden toisia itsenäisemmästä asemasta. Suomenkielisiä nimiä käytän ainoastaan niistä teoksista tai artikkeleista, joista tätä tutkielmaa kirjoitettaessa on jo ollut suomenkielinen julkaisu olemassa. Bataillen koottuja teoksia koskevien lähdeviitteiden yhteyteen olen kirjoittanut osa- ja sivunumeron perään myös lähdetekstin nimen. Niissä kohdin olen käyttänyt vain niitä nimiä, joiden alla kukin kohta kyseisessä sarjassa esiintyy.

*Lainaukset.* Työssäni on suuri määrä lainauksia Bataillen teksteistä. Niissä tapauksissa, joissa käytettävissäni on ollut suomennos, olen yleensä käyttänyt sitä. Jos olen tehnyt käännöksiin muutoksia, olen maininnut siitä erikseen lähdeviitteen yhteydessä. Muissa tapauksissa Bataillen tekstien käännökset ovat tehty koottujen teosten laitoksesta. Omasta tekstistäni erotettujen, hieman pidempien Bataille-käännösten alkuperäiset muodot ovat nähtävillä liiteosiossa. Muiden kirjoittajien teksteistä tehtyjen käännösten alkulähde on nähtävillä viitteissä. Olen pyrkinyt käyttämään alkutekstiä aina silloin, kun lähde on ollut joko suomen-, ranskan-, ruotsin- tai englanninkielinen, mutta joissakin tapauksissa sellainen ei ole ollut käytettävissäni. Muista kielistä peräisin olevien lainausten kohdalla olen joutunut turvautumaan käännöskirjallisuuteen.

## Kronologia

Koska käsittelylukujen aikana tuon esiin verrattain vähän tietoja Bataillen henkilöhistoriasta ja koska en tiedä asiasta olevan kattavaa aiempaa suomenkielistä esitystä, annan tässä kronologian, jonka avulla on mahdollista asettaa paikalleen ne tapahtumat, joihin luvuissa viitataan ja jonka avulla voidaan nähdä siteerattujen julkaisujen sijoittuminen Bataillen uralla, jne.

**1897** Georges Bataille syntyy syyskuun 10. päivänä Billomin (Puy-de-Dôme) pienessä Keski-Ranskalaisessa kylässä. Isä Joseph-Aristide (1851-1915), joka oli viimeiset vuotensa toiminut kylän postimestarina, sairasti tuolloin jo pitkälle edennyttä syfilistä, jonka johdosta oli Georges'n astuessa maailmaan jo menettänyt näkönsä täysin ja tuli seuraavien vuosien kuluessa menettämään myös raajojensa hallinnan. Siten Bataillen syntymä oli ”äärettömän epätodennäköinen tapahtuma”.<sup>10</sup> Äiti Marie-Antoinette (1865-1930) sekä Georges ja hänen seitsemää vuotta vanhempi isoveljensä Martial elivät jatkuvan hoitovastuun alla ja tämä varjostaa koko Georges'n lapsuutta. Vaikka tiedot Bataillen lapsuusajasta ovat vähintäänkin epävarmalla pohjalla, on selvää että kotioloit yltivät välillä kriittisiin mittoihin. Mitä ilmeisimmin äiti kärsi ajoittaisista hulluuskohtauksista ja yritti jopa kertaalleen itsemurhaa. Kaikki Bataillen myöhäisemmät muistelmat lapsuutensa oloista ovat sävyltään pelokkaita ja epävarmoja. Martial kuitenkin kiistää osan tapahtumista.<sup>11</sup>

**1900-1910** Vuosisadan vaihteen tienoilla Bataillen perhe muuttaa Rheims'iin, jossa Georges viettää loput lapsuusajastaan. Muuton syynä on Joseph-Aristiden saama siirto (hän toimii yhä postimestarina), jota on luultavasti haettu koska ajatellaan ilmapiirin vaihdoksen olevan tärkeää Georges'n koulunkäynnin kannalta. Bataille käy koulunsa alusta lähtien Rheims'n lyseossa, joka on kaupungin ainoa koulu. Suoritettuaan alimmat luokat hän kirjautuu sisäoppilaaksi omasta tahdostaan, koska haluaa vältellä kotiolojaan.<sup>12</sup> 1940-luvulla kirjoitetussa tekstissään Bataille kuvailee itseään oppilaana: ”Tiedustelin oppilastoveriltani kuka olikaan luokkamme laiskin: se olin minä; ja mitä tuli koko kouluun, sekin olin minä, jälleen.”<sup>13</sup>

**1911** Martial astuu asepalvelukseen. Joseph-Aristidessa ilmenee ajoittaisia hulluuden oireita.<sup>14</sup>

**1913** Tammikuun aikana Bataille kirjautuu ulos Rheims'n lyseosta. Syy on tuntematon. Hän viettää suuren osan vuodesta pyöräillen maaseudulla. Syyskuussa hän kirjautuu sisäoppilaaksi Épernayn lukioon [collège].<sup>15</sup>

**1914** Kesäkuussa Bataille suorittaa ensimmäisen osan ylioppilastutkinnostaan. Samana kesänä hän tekee vakaan päätöksen, että tahtoo omistaa elämänsä kirjoittamiselle. Päätöksellä on yhteytensä hänen kääntymyksessään katoliseen uskoon ja vakaumukseen kirjoittajan urasta liittyy ajatus Jumalan sanan julistamisesta.<sup>16</sup> Bataille oli kasvanut epäuskonnollisessa kodissa.<sup>17</sup> Hän ottaa kasteen elokuussa. Samassa kuussa Saksa julistaa sodan Ranskalle ja Bataille evakuoituu äitinsä kanssa sodan jaloista. Muutto äidinpuoleisten isovanhempien luokse Riom-ès-Montagnes'iin, joka sijaitsee Auvergnen maakunnassa. Rheims'stä, jonne Joseph-

Aristide ainoana perheen jäsenistä jää, tulee yksi eniten pommitetuista ranskalaisista kaupungeista.<sup>18</sup>

**1915** Auvergnessa Bataille opiskelee kirjeitse ja valmistautuu toiseen ylioppilastutkinnon osaan, jonka hän suorittaa kesäkuussa pääaineenaan filosofia. Elää ”hyvin uskonnollista elämää”, harrastaa retkeilyä, metsästystä ja kalastusta.<sup>19</sup>

Rheims'ssä soditaan pitkin vuotta. Marraskuussa Joseph-Aristide kuolee pommituksissa. Bataille palaa kotikaupunkiinsa äitinsä kanssa ja löytää ”vain kiinni ruuvatus arkun makuuhuoneesta”<sup>20</sup>. Seuraa voimakkaita syyllisydentuntoja.

**1916** Tammikuussa Bataille määrätään asepalvelukseen, mutta hän ei koskaan joudu rintamalle, vaan sairastaa suuren osan palvelusajastaan. ”Elämäni, kuten myös niiden sotilaiden, joiden parissa elin, vaikutti kääriytyneen eräänlaiseen kaukaiseen ja kuitenkin läsnä olevaan apokalypsiin, joka asusti sairaalan sänkyjen välissä.”<sup>21</sup> Palvelusaika päättyy seuraavan vuoden tammikuussa vapautukseen terveydellisistä syistä. Diagnoosina on tuberkuloosi.<sup>22</sup>

**1917** Parannuttuaan Bataille ilmoittaa halustaan ryhtyä lääkäriksi. Koska tämä ei ole mahdollista perheen taloudellisen tilanteen vuoksi, päättyy hän vastaamaan uskonnolliseen kutsumukseensa. Ajatuksenaan tulla munkiksi, hän kirjautuu syksyllä Riom-ès-Montagnes'n lähellä sijaitsevan Saint-Flourin pappisseminaariin, jossa viettää aikansa seuraavan kesän loppuun asti.<sup>23</sup>

**1918** Bataillen ensimmäinen julkaisu. Kyseessä on kuuden liuskan mittainen väkevän uskonnollinen ja isänmaallinen pamfletti nimeltä *Notre-Dame de Rheims*, joka on kirjoitettu hänen entisen kotikaupunkinsa pommituksissa tuhoutuneen katedraalin ylistykseksi.

Hylättyään pappisseminaarin hän kirjoittautuu historiatieteisiin erikoistuneeseen korkeakouluun L'École des chartes'iin (Pariisi) innostuttuaan keskiajan kirjallisuudesta. Opiskelutoveri André Massonin (ei sama kuin surrealistitaiteilijakaimansa, josta myöhemmin tulee yksi Bataillen läheisimmistä ystävistä) mukaan Bataillen vakituista yöpöytäkirjallisuutta on Rémy de Gourmont'n kokoelma *Le Latin mystique*, jota voi pitää koosteena lihan inhottavuudesta ja itsensä rankaisemisesta kertovia tekstejä (mm. Odo de Cluny ja Anselm Canterburylainen).<sup>24</sup>

**1919** Bataille kosii lapsuudenystävänsä Georges Delteilin siskoa Marie Delteilia. Marien vanhemmat eivät myönnä kosinnalle. Synä on mitä luultavimmin Bataillen isän sairaus: pidetään epätodennäköisenä että he voisivat saada yhdessä terveen lapsen. Georges Delteil kuvailee Bataillea ”mallikelpoiseksi nuoreksi mieheksi, jonka tulevaisuudennäkymät ovat parhaat mahdolliset”. Kieltävän vastauksen seurauksena Bataille harkitsee itsemurhaa.<sup>25</sup>

Saman vuoden syksynä Bataillen äiti ja veli muuttavat Pariisiin. Perhe asuu jälleen yhdessä.

**1920** Yhtenä vuosiluokkansa parhaista oppilaista Bataille epäröi yhä virkauran ja mahdollisen luostarielämän välillä. Myös kaukomaat houkuttavat. Hän hakee



opettajanpaikkaa Yhdysvalloista, suunnittelee matkaa Tiibetiin ja käy tutustumassa Quarr Abbey -luostariin Isle of Weightilla. Ahkerana opiskelijana hän on ehtinyt opiskella useita kieliä: mukana listassa on sellaisia erikoisuuksia kuin muinaiskreikka, kiina, venäjä, tiibetinkieli ja latina (lisäksi hänen tiedetään myöhäisiällään puhuneen ja kirjoittaneen ”täydellistä” englantia, saksaa, espanjaa ja italiaa).<sup>26</sup>

Opiskelumatkalla British Museumissa hän tapaa Henri Bergsonin, jonka tuotantoa ei tunne, mutta valmistautuakseen tapaamiseen tulee lukeneeksi Bergsonin teoksen naurusta. ”Filosofi, kuten kirjakin, osoittautuivat pettymyksiksi”, mutta ajatuksella naurun filosofiasta tulee hänen omien myöhäisempien arvioittensa mukaan olleeksi ratkaisevaa merkitystä.<sup>27</sup>

Ensimmäiset uskonkriisit. Lakkaa käymästä ripittäytymässä säännöllisesti.<sup>28</sup>

**1922** Valmistuu L'École des chartes'sta paleografikan arkistonhoitajaksi. Loppu-tutkintoon johtanut työ on runolliseen muotoon kirjoitetun 1200-luvulta peräisin olevan ritarien käytösoppaan *L'ordre de la Chevalerien* toimitustyö viittein ja alkulausein. Palkitaan vuoden toiseksi parhaana oppilaana, jonka johdosta saa stipendimatkan Madridiin, jossa jatkaa opintoihinsa liittyviä tutkimustöitä L'École des hautes études hispaniques'ssa.<sup>29</sup>

17. toukokuuta Bataille on paikalla, kun nuori härkätaistelija Manolo Granero saa surmansa areenalla. Härän sarvi lävistää Graneron silmän. Tapahtuman äärellä koetulla ahdistuksella hän näkee myöhemmin olleen kauaskantoisia vaikutuksia myös filosofisen ajattelun kehittymisen kannalta.<sup>30</sup> Palattuaan Espanjasta saa harjoittelijanpaikan Bibliothèque nationalesta.

Kirjoittaa sarjan kirjeitä anonyyminä pysyttelevälle naispuoliselle tuttavalleen, joissa kuvailee ”epämoraalisia tuntojaan”, joiden kohteena on ”absoluuttisen hirviömainen nainen”<sup>31</sup>. Kirjeet ovat ennemminkin yksinäistä kontemplaatiota synnintunnon äärellä kuin keskustelunavauksia. Ne todistavat Bataillen säilyttämästä uskosta katoliseen moraliin sekä uskonheilahteluista henkilökohtaisten kokemusten äärellä.<sup>32</sup>

Uusia kirjallisia tuttavuuksia, joista Bataille vaikuttuu mitä voimakkaimmin: Marcel Proust (jonka romaanisarjaa *Kadonnutta aikaa etsimässä* hän lukee tuoreeltaan ennen viimeisen osan ilmestymistä) ja André Gide (*Les nourritures terrestres, Paludes*).<sup>33</sup> Tärkeä ystävyysuhde Alfred Métraux'hon (1902-1963), josta tulee myöhemmällä iällään kuuluisa antropologi. Métraux seuraa intensiivisesti Marcel Maussin kursseja ja tutustuttaa Bataillen opettajansa ajatteluun. Maussin teoria *lahjasta* vaikuttaa hyvin paljon Bataillen ajattelun kehityskulkuihin myöhemmälläkin iällä. Kiinteät sosiaaliset kontaktit ilmeisen vähäisiä.<sup>34</sup>

**1923** Lisää kirjallisia kohtaamisia. Sigmund Freud, Fjodor Dostojevski, Friedrich Nietzsche. Nietzsche vastaa Bataillen uskonkriisiin väkivaltaisain ottein. ”Katolinen ’ei’ vaihtuu nietzscheläiseksi ’kylläksi’”<sup>35</sup>. Edellisenä vuonna Bataille on tutustunut venäläissyntyiseen filosofi Lev Shestoviin (1866-1938), jonka luona käy keskustelemassa säännöllisesti. Shestovilta saaduista opeista Bataille tyytyy vanhemmilla päivillään vaatimattomasti toteamaan vain, että ”hän opetti minulle miten Platonia luetaan”<sup>36</sup>, mutta keskusteluissa tärkeämpää asemaa näyttelevät epäilemättä Shestovin tekemät traagisia aspekteja painottaneet tulkinnat Nietzschen ja Dostojevskin kirjoituksista.<sup>37</sup>

Ajatuksissa väikky omia kaunokirjallisia pyrkimyksiä. Bataille suunnittelee romaania työnimeltään *Le joyaux cynique* [”Iloinen kyynikko”], joka kertoisi miehestä joka päätyy surmaamaan viattoman kulkurin.<sup>38</sup>

Matka Italiaan, jonka aikana saa hysteerisen naurukohtauksen astuttuaan sisään Sienan katedraaliin. Hetkestä tulee symbolisessa mielessä paljon merkitsevä. Bataillelle se edustaa noin kymmenen vuotta kestäneen uskonnollisen kauden lopullista päättymistä.<sup>39</sup>

**1924** André Breton (1896-1966) kirjoittaa *Surrealismen manifestin*. Vuoden loppupuolella Bataille tapaa kolme surrealistiliikkeen ytimeen sidoksissa olevaa ihmistä, joiden kanssa ystävyysty: taidemaalari André Massonin (1896-1987), kirjailija-etnografi Michel Leiris'n (1901-1990) sekä lääkäri, ex-dadaisti Theodore Fraenkelin (1896-1964).<sup>40</sup>

Nimetään kirjastonhoitajaksi Bibliothèque nationale mitaliosastolle.

**1925** Kääntää Shestovin tyttären, Teresa Berezovski-Shestovin kanssa venäläisfilosofin teoksen, joka saa ranskankielisessä julkaisussa nimen *L'idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche (philosophie et prédication)* [Hyvän ideasta Tolstoilla ja Nietzschellä (filosofia ja perustelu)]. Ystävyys Shestoviin päättyy pian julkaisun jälkeen.<sup>41</sup>

Tapaa André Bretonin, kun tulee kääntäneeksi 1200-luvulta peräisin olevan *Fatrasies*-runon, joka julkaistaan seuraavana vuonna anonymisti *La révolution surréaliste* maaliskuun numerossa.<sup>42</sup> Tämän lähemmäksi Bretonin johtamaa tiukasti rajattua surrealistiryhmää Bataille ei koskaan päädy, huolimatta hänen lähes jokapäiväisestä oleskelustaan Massonin ateljeessa Rue Blomet'lla, jonne surrealistiryhmän laitamille kuuluvia ihmisiä kerääntyä usein viettämään aikaansa.<sup>43</sup>

Viettää rappiollista yöelämää, joka leimaa hänen mainettaan seuraavat vuosikymmenet. Puhutaan jatkuvista vierailuista ilotaloissa, hänen järjestelmistään orgioista, alkoholismista, uhkapelistä, jopa venäläisestä ruletista. Joka tapauksessa Bataille elää kaksoiselämää Kansalliskirjaston virkansa ja yöllisten retkiensä välillä: polttaa kynttiläänsä molemmista päistä.<sup>44</sup>

Kirjoittaa lyhyen provokatiivisen tekstin työnimeltään *W.-C.*, johon romaanin *Le Bleu du Ciel* prologi pohjautuu. Tekstiä ei koskaan julkaista.<sup>45</sup>

Aloittaa psykoanalyttisessa hoidossa omalaatuisista hoitometodeistaan tunnetun tohtori Adrien Borelin vastaanotolla. Borel lähettää Bataillelle kuvat julkisesta kiinalaisesta kidutuksesta, joissa oopiumin avulla huumattua uhria leikellään elävältä sataan kappaleeseen. Bataille säilyttää kuvia läpi elämänsä ja kirjoittaa niistä useaan otteeseen.<sup>46</sup>

**1926** Tuottaa ensimmäiset tieteelliset artikkelinsa *Aréthuse*-nimiseen lehteen. Artikkelien julkaisun on mahdollistanut Bataillen työtoveri Kansalliskirjaston mitaliosastolta, Pierre d'Éspezel, josta myöhemmin tulee *Documents*-julkaisun rahoitusta hoitava välikäsi. Vuosina 1926-1929 kirjoitetut muutamat artikkelit paljastavat harvinaisen laajan taidehistoriallisen pätemisalueen. Bataillen kirjoitusten aihealueet yltyvät aina Intian kulttuureista ja sassanidien kukoistuskaudesta 1700-luvun eurooppalaiseen taiteeseen.<sup>47</sup>

**1928** Julkaisee salanimellä (Lord Auch) ja hyvin pienenä painoksena provokatiivisen eroottisen novellin nimeltä *Silmän tarina*, joka on mitä ilmeisimmin kirjoitettu osana Adrien Borelin terapiaa.<sup>48</sup> *Silmän tarina* on yhä Bataillen teoksista ylivoimaisesti tunnetuin ja suuri osa tutkimuksista käsittelee ainoastaan sitä. Kirjaa ei julkaista salanimellä ainoastaan ’filosofisemmista seikoista johtuen’ tai koska se olisi eroottisen kirjallisuuden kohdalla tapana, vaan koska kyse on Bataillen työpaikasta. Bataille lähettää koko elämänsä ajan kaikkien julkaisujensa ensimmäiset painosta tulleet kappaleet Borelille.<sup>49</sup>

*Cahiers de la république des lettres* julkaisee esseistisen tekstin nimeltä *L’Amérique disparue*, jossa Bataille pohtii uhritoimien asemaa ja atsteekkikulttuuria. Artikkelin julkaistaan sekä d’Éspezelin avustuksella. Myöhemmin samana vuonna Bataille valitaan hämmästyttävän vähällä kokemuksella mm. etnologisen Trocadéro-museon johtokuntaan kuuluneen Georges Wildensteinin rahoittaman *Documents*-lehden ”pääsihteeriksi”. Käytännössä Bataillen asema on täysin vapaa mitä tulee lehden kustannuspoliittiseen linjaan aina kaksi vuotta myöhemmin tapahtuvaan rahoittajien interventioon saakka. *Documents*’n alkuperäisenä ajatuksena oli tarjota laaja poikkitaiteellinen linjaus: se pyrki kattamaan alleen kaiken etnografian ja antropologian löydöistä kaunotaiteisiin – runsaalla kuvituksella höyrytettyinä.<sup>50</sup> *Documents* tulee esitelleeksi mm. Joan Mirón, Salvador Dalín ja Pablo Picasson töitä.

Maaliskuussa Bataille on mennyt naimisiin Sylvia Maklèsin (1908-1993) kanssa, josta tulee 1930-luvulla tunnettu filmitähti. Maklèsin sisaruksia on neljä: Sylvia, Bianca, Rose ja Simone. Bianca avioitui Fraenkelin, Rose taiteilija Massonin ja Simone filosofi Jean Pielin kanssa. Avioituessaan Bataille muuttaa yhteen Sylvian kanssa, eikä siten asu enää äitinsä ja veljensä luona.<sup>51</sup>

**1929** *Documents*’n ensimmäiset numerot julkaistaan. Breton kirjoittaa *Surrealismin toisen manifestin*, joka päättyy mittapuultaan täysin käsittämättömään hyökkäykseen Bataillea kohtaan, joka tuskin on ollut minkäänlainen uhka Bretonin asemalle liikkeen johdossa. Bretonin haukkujen osuttua moneen hänen entiseen ystävänsä, alkaa *Documents*’n ympärille kerääntyä surrealistitaiteilijaryhmä, joka asettuu Bretonin määräämää tahtia vastaan, joskin on kykenemätön kyseenalaistamaan hänen auktoriteettiaan todella. Numero numerolta Bataillen agitatiivinen kirjoitustyylit lehdessä saa uutta pontta alleen. Lehden kontrapunktinen taitto, esikuvanaan *La révolution surréaliste* ja *Jaazz*-julkaisun asettelut, saa intellektuellipiirien huomion.<sup>52</sup> Bretonin hyökkäyksen myötä ”ulostefilosofi”<sup>53</sup> Bataillesta on tullut hetkessä kuuluisa.

Kirjoittaa vasta postuumisti julkaistun tekstin nimeltä *Markiisi de Saden käyttöarvo*, jossa kehittää ajatusta tieteestä, jonka objektina olisi pelkistämätön, ylijäämä: *heterologia*.<sup>54</sup>

**1930** Äidin kuolema. Tytär Laurence (1930-1986) syntyy kolme kuukautta myöhemmin.<sup>55</sup> Laurencesta tulee aikuistuttuaan kuuluisa psykoanalyttikko.

Bataille kirjoittaa joukon lyhyitä tekstejä, joita kutsuu *fantasmaattiseksi antropologiaksi* ja joista tunnetuin on ”Käpyrauhassilmä”. Tekstit tullaan julkaisemaan vasta postuumisti.<sup>56</sup>

Kokee arvonalennuksen työpaikallaan Bibliothèque nationale, jossa hänet siirretään mitaliosastolta painettujen kirjojen osastolle.<sup>57</sup>

**1931** *Documents*'n rahoitusporras tekee lopun lehden linjasta ja erottaa Bataillen toimestaan.<sup>58</sup>

Marxilaisen kauden alku. Bataille alkaa ottaa osaa Kremlin sisäpiiriin kuuluneen Boris Souvarinen (alk. Lifschitz; 1895-1984) organisoimaan keskustelupiiriin *Cercle communiste démocratique* ja julkaisee seuraavina vuosina muutamia vuosikymmenen tärkeimmistä artikkeleistaan piirin ympärille rakennetussa *La critique sociale* -lehdessä. Piiriin kuuluvat myös mm. Simone Weil ja Raymond Queneau.<sup>59</sup>

Vuonna 1927 kirjoitettu panteistisiakin sävyjä omaava muutaman liuskan mittainen teksti nimeltä *L'anus solaire* julkaistaan.

Obsessionaalinen rakkaussuhde nuoren prostituoidun, Violetten, kanssa.<sup>60</sup>

**1933** Julkaisee *La critique sociale*ssa kaksi tärkeää artikkelia: *Tuhlauksen käsite* ja *Fasismien psykologinen rakenne*. Nämä muodostavat erontekoa suhteessa ryhmän politiikkaan. Ensimmäinen asettaa Maussin käsityksen tuhlauksesta (*potlatch*<sup>61</sup>) yhteyteen marxilaisen vallankumouksellisuuden kanssa, joka saa Souvarinen kirjoittamaan – silti julkaisemaansa – artikkeliin esipuheen jossa sanoo lehden irti sen linjauksista. Toinen teksteistä rinnastaa dogmaattisen kommunismin ja fasismien ”psykologiset rakenteet” toisiinsa. *Tuhlauksen käsite* toimii alustana pohdintoille tuhlauksen historiallisia muotoja käsittelevästä kirjasta, jonka Bataille toteuttaa lopulta 16 vuotta myöhemmin. *Fasismien psykologinen rakenne* taas on kirjoitettu johdannoksi teokselle, jonka työnimenä palveli *Fascisme en France*, mutta jota Bataille ei koskaan saa työstetyksi sen pidemmälle.<sup>62</sup> Välejä *Cercle communiste démocratique*en kylmentää myös rakkaussuhde Colette Peignot'hon (1903-1938), joka on aiemmin ollut Souvarinen rakastajatar.<sup>63</sup>

Alexandre Kojève (alk. Kojenikov; 1902-1968) alkaa pitää Alexander Koyrén tilalla Pariisin École des hautes études'ssa 1900-luvun vaikutusvaltaisimmaksi filosofian luentosarjaksi luonnehdittua kurssia G.W.F. Hegelin *Phänomenologie des Geistes*ista, jossa esittää epäortodoksisen Hegel-tulkintansa. Bataille seuraa luentosarjaa aina vuoteen 1939 asti, jolloin Kojève lakkaa pitämästä sitä. Luennoilla käy istumassa suuri kavalkadi aikakauden intellektuellielämän nousevia tähtiä aina Jacques Lacanista Maurice Merleau-Pontyyn.<sup>64</sup>

**1934** Muuttaa erilleen Sylvian kanssa. Sylviasta tulee myöhemmin Jacques Lacanin vaimo ja Bataillen suhteet pariin säilyvät kiinteinä. Bataille muuttaa vielä samana vuonna yhteen Colette Peignot'n kanssa.<sup>65</sup>

Kiertää poliittisesti sekavassa tilassa olevaa Länsi-Eurooppaa. Syviä ahdistus- ja masennuskausia. Viettää aikaa André Massonin perheen luona Espanjassa. On mukana todistamassa vasemmiston ja fasismimyönteisten välisiä kahakoita Pariisin kaduilla.

Kirjoittaa romaanin *Le bleu du ciel*. Kirjaa ei kuitenkaan julkaista, vaan Bataille luetuttaa sitä vain muutamilla ystävillään. Teoksen sivuilla näkyvät entistä syvemmät irtioton merkit suhteissa marxilaiseen ja reformistivallankumoukselliseen politiikkaan.<sup>66</sup>

**1935** Poliittinen asemoituminen tulee kuitenkin ajankohtaiseksi. Tämä tapahtuu antifasisisessa rintamassa, joka kutsuu itseään nimellä *Contre-attaque*. Järjestöstä tulee projekti joka yhdistää lippujensa alle sekä Bataillen että Bretonin. Breton tekee surrealistiryhmän puolesta eronteon Ranskan kommunistipuolueeseen (PCF), jonka kanssa liike on toiminut yhteistyössä koko 1930-luvun alun.<sup>67</sup>

**1936** Yhteistyö *Contre-attaquen* kanssa luhistuu omaan mahdottomuuteensa. Ryhmän tilaisuudessa Bataille pitää puheen *Front populaire dans la rue*, jossa tuo ilmi oman äärianarkistisen positionsalausumalla, että juuri vaalivoitonsaaneen vasemmistolaisryhmät yhdistäneen Kansanrintaman kannattajien tulisi osoittaa menettäneensä luottamuksensa vasemmistohallitukseen vain siksi, koska hänestä tämä näyttäisi olevan hyväksi liikkeelle itselleen. Tämä tapahtuu toukokuussa. Huhtikuun aikana Bataille on jo muotoillut oman ”ohjelmansa” salaseuralle nimeltä *Acéphale*, joka tulee koostumaan kahdesta eri ryhmästä. Näistä toinen on ”uhriyhteisö”, jonka toimista ei ole jäänyt jälkipolville kerrottavaa – pelkkiä villejä arvauksia. Toinen on *Acéphale*-yhteisön fasadi, sen nimeä kantava julkaisu, jonka pääasiallisiin huolenaiheisiin kuuluu Nietzschen filosofian rehabilitointi ja pelastaminen fasisisilta konnotaatioilta. *Acéphalen* suurin intellektuaalinen anti onkin uudessa Nietzsche-tulkinnan perinteessä, joka kantaa aina poststrukturalistisiin tulkintoihin saakka. Bataillen ohella lehteen kirjoittaa mm. Pierre Klossowski (1905–2001). Seurauksena Bataille saa itse – erottuaan vasemmistolaispoliittisista ryhmistä ja perustettuaan myytin tärkeyttä korostaneen salaseuran – vastaanottaa fasisistyytöksiä läpi 1930-luvun loppupuoliskon.<sup>68</sup>

Kolme vuotta aiemmin kirjoitettu muutaman liuskan mittainen teksti *Sacrifices* julkaistaan omana painoksenaan. *Sacrifices’n* – kuten *Silmän tarinan* ja *Lanus solairen* – julkaisun kuvituksesta vastaa André Masson.<sup>69</sup>

**1937** Perustaa Michel Leiris’n ja Roger Caillois’n (1913–1978) kanssa *Collège de sociologien*, jonka tarkoituksena on olla vaihtoehtoista durkheimilaista sosiologiaa eteenpäin ajava pienimuotoinen tieteellinen foorumi.<sup>70</sup>

**1938** Colette Peignot kuolee 35-vuotiaana tuberkuloosiin. Bataille ja Leiris keräävät Peignot’n runot ja proosakirjoitukset yhteen ja julkaisevat ne seuraavana vuonna taiteilijanimellä Laure.<sup>71</sup>

Aloittaa *raya jooga*-meditaatioharrastuksen.<sup>72</sup>

**1939** Bataille toimittaa viimeisen *Acéphale*-julkaisun numeron yksinään. Samoin hän isännöi *Collège de sociologien* viimeistä istuntoa yksin, kun henkilökohtaiset suhteet Leiris’hin ja Caillois’hin ovat kariutuneet kiistoihin linjasta, joka *Collègen* olisi tullut ottaa. Bataille puolustaa pyhää käsittelevän sosiologian nostamista ajattelun keskipisteeksi. *Collègen* kaksivuotisen historian aikana sen istunnoissa oli käynyt hämmäntävä joukko tulevia merkkiniimiä: Klossowski, Kojève, René M. Guastalla, Hans Mayer, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer. Toinen maailmansota alkaa.

Bataille tapaa Denise Rollin-Le Gentilin (1907–1978), jonka kanssa seurustelusuhdetta jatkaa seuraavat neljä vuotta.<sup>73</sup> Denisella on yksivuotias poika, Jean (1938–2010), josta tulee vartuttuaan kuuluisa elokuvaohjaaja.

**1941** Bataille organisoï Maurice Blanchot'n (1907-2003) kanssa kaksi keskusteluryhmää, jotka kokoontuvat Denisen asunnolla. Ryhmien päämääränä on keskustella filosofisessa hengessä nk. sisäisestä kokemuksesta: ryhmiä kutsutaan ironisella nimellä *Collège d'études socratiques*. Bataille on tavannut Blanchot'n ensimmäistä kertaa v. 1937 ja sittemmin ystävydestä on muodostunut kiinteä, vaikkakin epätodennäköisistä lähtökohdista: Blanchot on filosofian koulutuksen omaava pohdiskelija, joka kirjoittaa vielä 1930-luvun lopulla nationalistisiin julkaisuihin.<sup>74</sup>

Eroottinen novelli *Madame Edwarda* julkaistaan salanimen Pierre Angélique turvin.<sup>75</sup>

**1942** Töiden päätyttyä Bibliothèque nationalessa (Bataillen työsuhdetta oli kestänyt yhteensä kahdenkymmenen vuoden ajan) saksalaismiehityksen vuoksi, viettää hän aikaansa Pariisista luoteeseen sijaitsevassa Panilleusen kylässä, kunnes muuttaa Denisen ja Jeanin kanssa seuraavan vuoden alkupuolella Vézélayn pikkukaupunkiin.<sup>76</sup>

**1943** Eroaa Denisesta.<sup>77</sup> Uusi suhde Diane Kotchoubey de Beauharnais'n (s. 1918) kanssa, jonka Bataille on tavannut Vézélayssa. Diane on sukua suoraan alenevassa polvessa Napoleonin ensimmäiselle vaimolle.<sup>78</sup> Bataille muuttaa muutaman kuukauden ajaksi takaisin Pariisiin, jossa asustelee Pierre Klossowskin veljen, taiteilija Balthus'n ateljeessa.<sup>79</sup>

Koko ikänsä kirjoittamisen vaatimuksen kanssa taistellut Bataille julkaisee ensimmäisen täysimittaisen kirjansa (tällä kertaa omalla nimellään), *L'expérience intérieure*, joka on *Collège d'études socratiques'n* aloittamien pohdintojen ulostulo. Hän on 45-vuotias. Sartre kirjoittaa *Cahiers du sudiin* (no. 260-262) kritiikin, jossa murskaa teoksen omista filosofisista lähtökohdistaan käsin.

Eroottinen novelli *Le petit* julkaistaan salanimellä Louis Trente.

**1944** Bataillen aika ajoin pahentuva tuberkuloosi yltyy hengenvaarallisiin mittoihin hänen asustaessaan Samoï's'n pikkukaupungissa.<sup>80</sup>

Järjestää 5.3.1944 Marcel Morén kotona ”Keskustelun synnistä”, johon saapuu paikalle huomattava määrä aikakauden tunnetuimpia ranskalaisia filosofejia, mm. Sartre, Merleau-Ponty, Blanchot, Klossowski, Simone de Beauvoir, Jean Hyppolite, Albert Camus ja Gabriel Marcel.<sup>81</sup>

Vuodesta 1939 lähtien kirjoitettu päiväkirjanomainen teos *Le coupable* julkaistaan. Kirjassa Bataillen aforistinen, kaunokirjallisuuden ja filosofian rajamaalla hengittävä, myös *L'expérience intérieure*sta tuttu tyylit on rikkaimmillaan. Runokokoelma *L'archangélique* julkaistaan. Samoilta ajoilta on peräisin myös huomattava määrä muuta kaunokirjallista materiaalia, joka julkaistaan vasta postuumisti.<sup>82</sup>

**1945** Asuttuaan sodan aikana kaiken kaikkiaan kymmenessä osoitteessa, muuttaa Bataille lopulta Dianen kanssa takaisin Vézélayhin. Diane on eronnut entisestä aviomichestään ja avioituu Bataillen kanssa viimein vuonna 1951.<sup>83</sup>

Julkaisee teoksensa *Sur Nietzsche*, jossa esittää näkemyksensä Nietzschen moraaliteoriaa kantavasta kaksijakoisuudesta. Suurimman osan kirjasta muodostaa päiväkirjamainen aforismien kokoelma, joka tarrautuu pyrkimyksiin elää ja ajatella nietzscheläisittäin, suuntautuen kohti mahdotonta. Samana vuonna julkaistaan myös rinnakkaisteos *Mémoire*, joka on Bataillen vapaasti teemoitellen järjestämä kokoelma Nietzschen tekstejä. Bataille kuuluu Blanchot'n ja Gilles Deleuzen kanssa siihen ranskalaisten filosofien sarjaan, jonka jäsenet säilyvät koko elämänsä hyvin vaikuttuneina Nietzschen teksteistä ja joita yhdistää ihailunsa kohteeseen kokemus jatkuvasta sairaalloisuudesta.

**1946** Bataillen perustaman *Critique*-julkaisun ensimmäinen numero näkee päivänvalon. Lehti, joka ilmestyy vielä tänäkin päivänä, on tuoretta kirjallisuutta kritikoiva julkaisu, joka pyrkii olemaan ”filosofian, kaunokirjallisuuden, uskonnon ja poliittisen taloustieteen risteysasema”<sup>84</sup>. Seuraavina vuosina hän toimittaa *Critiqueen* tekstejä huimalla tahdilla: jo vuoden 1949 loppuun mennessä on julkaistu yli 600 sivua hänen artikkeleitaan.<sup>85</sup> Edellisenä vuonna hän on perustanut muutaman ystävänsä kanssa lyhytikäiseksi jääneen lehden *Actualité*, jonka ainoa numero käsitteli ”Vapaata Espanjaa”.<sup>86</sup>

**1947** Kaunokirjallinen *Haine de la poésie* [Runousviha] julkaistaan. Vuonna 1962 teos saa uusintajulkaisunsa nimellä *L'impossible* (esipuheessa Bataille toteaa, että ”hyvin harvat ihmiset ymmärsivät ensimmäistä nimeä”<sup>87</sup>). Kirjan osa *L'Orestie*, joka sisältää runoja ja aforismeja, on julkaistu itsenäisenä teoksena jo kaksi vuotta aiemmin.

*Méthode de méditation* julkaistaan. Teos sisältyy myös vuoden 1954 *L'expérience intérieure* laitokseen. Toinen myöhemmin *La somme athéologique*<sup>88</sup> -sarjan kirjoihin – vuoden 1961 *Le coupable* laitos – liitetty teksti *L'alléluiah* saa niin ikään ensijulkaisunsa.

**1948** Bataille pitää seminaaria nimellä ”Skeema uskontojen historiasta”. Istuntojen ohella hän alkaa kirjoittaa ehkä filosofiansa selväsanaisinta julkilausumaa teokseensa *Théorie de la religion*, joka julkaistaan postuumisti vasta vuonna 1974. Mainitun ohella Bataille pitää vuosina 1947-48 seminaarit aiheista ”Pahan käsite Platonin ja Saden filosofioissa” sekä ”Surrealistinen uskonto”.

Aloittaa Gallimardin rahoittamat käännöstyöt Margaret Meadin teoksesta *From the South Seas*, mutta keskeyttää ne vielä samana vuonna.<sup>89</sup>

**1949** Bataillen ja Dianen tytär Julie syntyy. Bataille palaa työhönsä kirjastonhoitajaksi, asettuen Etelä-Ranskan Carpentras'han, jossa hän on vastuussa sekä kaupungin kirjastosta että kahdesta museosta.<sup>90</sup>

Romaani *L'abbé C.* saa julkaisunsa. Teoksen ensimmäinen luku ”Éponine” on saanut erillisen julkaisunsa jo edellisenä vuonna. Lyhyt aforistinen teksti *La scissiparité* julkaistaan.

1930-luvun alkupuolelta lähtien Bataillen ajatuksissa ollut historiallis-filosofinen katsaus tuhlauksen muotoihin, jonka pohjalta kehitellä teoria *yleisestä ekonomikasta*, tulee vihdoin julkaisuksi, kun *La part maudite* [”kirottu osa”] -sarjan ensimmäinen osa *La consommation* ilmestyy kauppojen hyllyille.

**1951** Kaksi vuotta Carpentras'ssa kestäneen masennuskauden ja jatkuvien sairasteluiden jälkeen Bataille hakee siirtoa. Hän saa sellaisen ja muuttaa Orléans'iin, jossa ottaa vastaan kaupunginkirjaston johtajan paikan.

Bataille kirjoittaa *La part maudite* -sarjan toisen osan *Histoire de l'érotisme* kutakuinkin valmiiksi. Teos kuitenkin julkaistaan vasta postuumisti.

**1952-53** Pitää kuuluisimmat seminaari-istunnoistaan, ”Konferenssit ei-tiedosta”, jotka kestävät aina toukokuusta 1952 seuraavan vuoden alkuun.

*La part maudite* -sarjan viimeinen osa *La souveraineté* asetetaan työn alle ja sen erinäisiä kirjoitusvaiheita jatkuu intensiivisesti vuoteen 1956 saakka. Teos julkaistaan niin monien muiden kirjoitusten tapaan vasta postuumisti.

**1954** Bataillella alkaa ilmetä uudenlaisia sairauskohtauksia. Tutkimusten jälkeen hänellä todetaan parantumattomaksi diagnosoitu aivoverisuonten kalkkeutuma. Diane saa tietää sairaudesta, mutta potilaalle itselleen diagnoosia ei koskaan kerrota, nähtävästi koska pelätään että tieto pahentaisi taudin laatua. Sairauden edetessä pidemmälle Bataille kärsii ajoittaisista tietoisuuden- ja muistinmenetyksistä, jotka tekevät kirjallisen työn hankalaksi. Kuten nähdään, teoksia ja artikkeleita syntyy yhä vauhdikkaalla tahdilla oireista huolimatta.<sup>91</sup>

**1955** Toimittaessaan *Madame Edwardan* uutta julkaisua sekä tekstin englanninkielistä käännöstä Bataille keksii ajatuksen kaunokirjallisesta koosteesta nimeltä *Divinus deus*. Teokseen kuuluu yhä Pierre Angéliquen salanimellä julkaistun *Madame Edwardan* lisäksi romaani *Ma mère* (jonka henkilöhahmo Pierre Angélique on) sekä lyhyt kertomus nimeltä *Charlotte d'Ingerville* ja Bataillen omalla nimellä allekirjoitettu esipuhe *Madame Edwardaan*. Teossarja julkaistaan hieman keskeneräiseksi jääneenä postuumisti.

Bataillen kirja Lascaux'n luolamaalauksista – *Lascaux ou la naissance de l'art* – julkaistaan. Vuosikymmenen aikana hän käyttää huomattavan määrän aikaa ja voimia esihistoriallisen taiteen tutkimukseen kirjoittaessaan aiheesta lukuisia artikkeleja ja luentoja, eikä mainittu Skira-kustantamon upein kuvituksin varustama teos ole kuin välietappi Bataillen aiheita koskevissa pohdintoissa, jotka olivat saaneet ensimmäiset sysäyksensä jo *Documents*-kaudella kirjoitetuissa artikkeleissa. Samana vuonna Skira-kustantamo julkaisee myös Bataillen ”kriittisen ja elämäkerrallisen tutkimuksen”<sup>92</sup> Édouard Manet'sta. Esihistoriatutkimus tuo mukanaan myös entistä voimakkaamman kiinnostuksen historianfilosofiaa kohtaan, joka yhdistyy Hegel-tulkintoihin muutamissa Bataillen uran huomattavimmista artikkeleista: *Hegel, kuolema ja ubri* (1955), *Hegel, l'homme et l'histoire* (1956) ja *Qu'est-ce que l'histoire universelle?* (1956).

**1957** *L'érotisme* julkaistaan. Bataille julkaisee 23 vuotta aiemmin kirjoittamansa romaanin *Le bleu du ciel*. Myös kirjallisuusseiden kokoelma *La littérature et le mal* ilmestyy kauppoihin.

Aiheuttaa mellakan luennoissaan avointa suhdetta seksuaalisuuteen kannattaneelle *Cerle ouvert* -yhteisölle otsikolla ”Erotiikka ja kuoleman viehäty”, jonka alla käsittelee erotiikkaa koskevia rajoittavia säädöksiä välttämättöminä inhimilliselle kulttuurille. Kahdeksan vuotta aiemmin hän oli saanut aikaan vastaavan konfliktin, kun oli tyttökoulussa uskonnon historiasta luennoissaan pitänyt seksuaalivalistusta.<sup>93</sup>



Laittaa kustantaja Maurice Girodias'n (1919-1990) ja ystävänsä Patrick Walbergin kanssa alulle viimeisen yhteisöllisen projektinsa, jonka on tarkoitus johtaa lehden nimeltä *Génése* syntyyn. Projekti purkautuu seuraavana vuonna erimielisyyksiin, koska Girodias ei usko Bataillen linjausten omaavan riittävää kaupallista potentiaalia. *Génésestä* oli tarkoituksena tulla neljännesvuosittain ilmestyvä julkaisu, joka käsittelee ”seksuaalisuutta biologiassa, psykologiassa, psykoanalyysissa, etnologiassa, moraalihistoriassa, uskonnoissa sekä taiteellisissa, runollisissa ja kirjallisissa ideoissa”<sup>94</sup>.

**1959** Toimittaa yhdessä Klossowskin kanssa Siniparta-myytin takana olevan lastenmurhaaja Gilles de Rais'n (1404-1440) oikeudenkäynnin pöytäkirjat. Teos, joka saa nimen *Le procès de Gilles de Rais*, sisältää myös Bataillen laajahkon esipuheen aiheesta. Näin hän on päätyntä myöhäisvuosinaan takaisin nuoruudenkiinnostustensa, kuvataiteen ja keskiaikaisten dokumenttien, pariin.

**1961** Bataillen joutsenlaulu *Les larmes d'Éros* julkaistaan. Kyse on lyhyellä tekstillä varustetusta kirjasta, jossa on kerättyä yhteen yli 200 kuvaa, joita yhdistävänä aiheena on erotiikan ja kuoleman yhteys.

**1962** Helmikuun alussa Bataille pyytää siirtoa takaisin vanhaan työpaikkaansa, Pariisin Bibliothèque nationaleen. Hän saa sellaisen ja seuraavassa kuussa suurten menojensa kanssa kamppailevan ja jo kuolemansairaana Bataillen hyväksi järjestetään maalausten, vesiväritöiden ja piirustusten huutokauppa, jonka tuotoilla hänelle hankitaan asunto jossa hän tulee viettämään viimeiset päivänsä. Töitään lahjoittaneiden joukossa ovat mm. Hans Arp, Max Ernst, Alberto Giacometti, André Masson, Henri Michaux, Joan Miró, Pablo Picasso, Vieira da Silva ja Yves Tanguy. Bataille kuolee heinäkuun 8. päivänä.

**1963** *Critique*-lehti julkaisee juhlanumeron Bataillen muistolle.<sup>95</sup> Kirjoittajien joukosta, joka koostuu enimmiltä osin hänen henkilökohtaisista ystävistään, nousee esiin myös uusi sukupolvi, jonka tulkintojen kautta Bataillen tekstit tulevat tunnetuiksi myös laajemmille joukoille: Roland Barthes, Michel Foucault, Philippe Sollers.

**1988** Bataillen koottujen teosten viimeinen nide (osa 12) julkaistaan. Denis Hollierin aloitteesta tehtyä Bataillen julkaisujen ja jälkeenjääneiden paperien toimitustyötä on tuolloin kestänyt lähes kahdenkymmenen vuoden ajan.



Osa 1

# **RUNOUSVIHA**



Kuva 2. Salvador Dalí. *Jen lugubre*. 1929.

## ELÄMÄ JA AURINGONKUKKA

”Hän oli kävelyllä Boulevard Ménilmontant’lla joulukuun 11. päivän aamuna. Saavuttuaan Père-Lachaisen kukkulalle *hän ryhtyi tuijottamaan aurinkoa ja sai sen säteiltä pakottavan käskyn irrottaa itseltään sormi.* Epäröimättä ja minkäänlaista tuskaa tuntematta hän tarttui hampailaan vasemman käden etusormeensa, josta hän ensin repi irti ihon, sitten ojentaja- ja koukistajajänteet sekä sormen tyvinivelen nivelsiteet, ja vääntämällä oikealla kädellään tällä tavoin rikkirevittyä vasenta etusormeaan irrotti sen lopuksi kokonaan. Hän yritti paeta poliiseja, jotka kuitenkin onnistuivat vangitsemaan hänet ja kuljettivat hänet sairaalaan...”

Nuori itsensäilpoja harjoitti koristemaalarin ammattinsa lisäksi vapaa-aikoinaan taidemaalauksia. Meille ei juurikaan kerrota, millaista suuntaa hänen maalauksensa edustivat, mutta hänen tiedetään lukee Mirbeaun esseitä taidekriitikoista. Toisaalta hänen levoton uteliaisuutensa ulottui hindulaisen mystiikan ja Friedrich Nietzschen filosofian kaltaisiin aiheisiin.

”Itsensäilpomista edeltävänä päivänä hän nautti useita lasillisia rommia tai konjakkia. Hän epäilee yhä saaneensa vaikutteita van Goghin elämäkerrasta, josta hän oli lukenut, kuinka mielenhäiriön valtaan joutunut taiteilija oli leikannut itseltään korvan ja lähettänyt sen eräälle prostituoidulle ilotaloon.”<sup>96</sup>

Tällä kauhistuttavalla kuvauksella Bataille aloittaa *Documents*-kauden päätekstinä pidetyn artikkelinsa *Ubrauksellinen silpominen ja Vincent van Goghin korva* (1930). Kuten hän painokkaasti sanoo, ”mikään van Goghin elämäkerta ei voinut pakottaa” koristemaalari Gaston F.:ää edellä kuvattuun uhritoimeensa.<sup>97</sup> Syyllisyys on toisenlaista. Tarinansa kerrottuaan Bataille vyöryttää lukijansa silmille toinen toistaan hirvittävämpiä kuvauksia erilaisista järjettömistä uhrauksista, niin faktisista kuin mytologisistakin, rinnastaen ne van Goghin hetkiin ennen ja

jälkeen korvan uhraamisen: silmien irtirepimisiä, oma-aloitteisia kastraatioita, Prometheuksen loppumattomasti nokittu maksa, uskonnonharjoittajien veriset orgiat...<sup>98</sup> Kuvailun alla on yleinen impulssi ja kulttuurinen intohimo, jonka selkeyttämisen varaan Bataille laskee etenkin vuosina 1928-30 melkoisesti ja joka muodostaa noiden vuosien kirjoituksia läpäisevän teeman. Seitsemän vuotta myöhemmin hän palaa aiheeseen mitä selkeimmällä ja suurellisimmalla tavalla, kun hän kirjoittaa artikkelissa *Van Gogh Prométhée*: ”Vincent van Gogh ei kuulu taiteen historiaan, vaan ihmisenä olemisemme veriseen myyttiin.”<sup>99</sup> Tällä myytillä on kuitenkin Bataillen ajattelussa paljon tekemistä taiteen kanssa.

Siten hän luo katseensa Gaston F.:än ja aurinkoon: ”hän ryhtyi tuijottamaan aurinkoa ja sai sen säteiltä pakottavan käskyn irrottaa itseltään sormi”. Myös van Goghin suhde aurinkoon oli Bataillen mukaan pakkomielteinen; hän perustelee tätä lukuisin esimerkein ja huomauttaa tekstissään mm. ohimennen siitä, että kirkas valo häipyä taiteilijan maalauksista uhritoimen suorittamisen jälkeen.<sup>100</sup> Mainitussa *Acéphale*-ajan artikkelissa Bataille toteaaakin suoraan, että ”van Gogh, joka 1882 päätti, että oli parempi olla Prometheus kuin Jupiter, repi itsestään irti, ennemmin kuin korvan, ei yhtään sen vähempää kuin AURINGON.”<sup>101</sup>

Van Gogh, joka ei ollut sen paremmin ensimmäinen kuin viimeinenkään joka uhrasi auringolle tai auringon, olikin itse kirjoittanut, ”että hänellä kyse oli hivenen auringonkukasta”<sup>102</sup>, joita hän toden totta maalasi useaan otteeseen. Bataillen mielestä on olennaista, että van Gogh varsin harvinaisella tavalla maalasi omat kukkasensa sekä elonsa loistossaan että kuihtuneina, kuolleina.<sup>103</sup> Auringon kaksinaisuus elämän ja kuoleman rajalla ei ollut Bataillen omille teksteille enää edes van Gogh-artikkelin aikaan tuntematon. Hän oli käsitellyt aihetta lyhyessä tekstissään *Soleil pourri* (1930), joka ilmestyi *Documents’n* Picassolle omistetussa numerossa. Tekstin alku kuuluu valaisevalla tavalla seuraavasti:

Aurinko on ihmisen näkökulmasta (siis sikäli kuin se sekoitetaan keskipäivän käsitteeseen) kaikkein *korkealle kohotetu*n käsite. Se on myös kaikkein abstraktein asia, sillä sitä kohden on mahdotonta katsoa suoraan ja tarkasti tuohon vuorokauden aikaan. Jos kuvailemme auringon käsitettä sellaisen ihmisen mielessä, joka heikkojen silmiensä vuoksi tulee kastroiduksi hänen joutuessaan katsomaan sivuun, täytyy auringolla olla hänelle matemaattisen rauhallisuuden ja henkisen kohoamisen poeettinen merkitys. Jos taas toisaalta joku itsepäisesti tuijottaa aurinkoon, sisältyy asiaan tietynlaista hulluutta, ja niin käsite puolestaan muuttaa merkitystään, sillä silloin auringonvalo ei enää ilmene tuotantona vaan hylkäämisenä ja palamisena, jota voidaan psykologisessa mielessä hyvin ilmaista vertaamalla tuntemusta valokaaren aiheuttamaan kauhuun. Käytännössä tämä tutkiskelu voidaan yhdistää mentaaliseen purkaukseen, vaahtoavaan suuhun tai epileptiakohtaukseen. Samalla tavoin kuin edellinen aurinko (se jota kohti ei katsottu) on täydellisen kaunis, voidaan tutkiskeltua aurinkoa pitää kauhistutta-

van rumana. Mytologioissa tutkiskeltu aurinko yhdistetään mieheen, joka lyö härän kuoliaaksi (Mithra) tai kotkaan joka nokkii ihmisen maksaa (Prometheus); ihmiseen jonka katse on tapettavassa härässä tai syödyssä maksassa. Mithran auringonkultti johti laajalle levinneeseen uskonnolliseen toimintaan: ihmisiä alastomina eräänlaisessa kuopassa, jonka yläpuolella oli puinen mestauslava, jossa pappi leikkasi härän kurkun auki; täten ihmisten päälle roiskahti kaunis verisuihku härän mylviessä ja taistellessa vastaan: yksinkertainen tapa niittää moraalisella tavalla sokaisevasta auringosta saatavat hyödyt. Tietenkin härkä itse on myös auringon kuva, mutta vain sen kurkkua leikattaessa. Sama pätee kukkoon, jonka kauhistuttava ja nimenomaan auringolle kuuluva kiekaisu vastaa likimääräisesti teuraseläimen huutoja. Tähän voitaisiin lisätä, että aurinko on mytologisesti ilmaistu myös esittämällä ihminen leikkaamassa oma kurkkunsa auki, kuten myös antropomorfisen *päättömän* olennon avulla<sup>104</sup>. Kaikki tämä johtaa sanomaan, että kohoamisen huippu on käytännössä sekoitettu ja yhdistetty äkilliseen putoamiseen ja ennenkuulumattomaan väkivaltaan. Ikaroksen myytti ilmaisee erityisen hyvin juuri tätä näkökulmaa, sillä se jakaa selkeästi auringon kahteen: siihen, joka loisti Ikaroksen kohoamisen hetkellä, ja siihen, joka sulatti vahan, aiheuttaen epäonnistumisen ja äkillisen putoamisen kun Ikaros kulkeutui liian lähelle.

Tämä inhimillinen tendensi, joka jakaa auringon kahteen, on velkaa ainutlaatuisen tärkeytensä tässä tapauksessa sille totuudelle, että kuvatut psykologiset liikeyhdyskannat eivät ole sellaisia, jotka olisivat suuntautuneet minnekään toisaalle, eivätkä niiden vaatimukset minkään toissijaisten elementtien heikentämiä. Mutta tämä myös tarkoittaa, että olisi naurettavaa pyrkiä määrittelemään *a priori* tämän kaltaisten liikeyhdysten täsmällisiä vastaavuuksia sellaisessa niin monitahoisessa toiminnassa kuin maalaustaiteessa.<sup>105</sup>

Tätä rikasta tekstiä – joka, mainittakoon, tulee saamaan melko banaalin lopetuksen, johon palataan jäljempänä – kannattaa tarkastella toisenkin kerran. Siinä Bataille toistaa kolmea teemaa. Ensiksikin teksti on rakennettu ajatukselle auringosta ”korkeimmalle kohotettuna”, kauneuden ideaalina, joka voi aina yhtä lailla muuttua mätäneviksi rumuuden kasvoiksi, vastakohtakseen. Toiseksi hän toistelee, kuinka aurinkoon ei ole mahdollista katsoa sokeutumatta, vaikka se onkin näkemisen edellytys, valon lähde. Ja tämä, kolmanneksi, tarkoittaa hänelle, että aurinko voidaan mytologisessa mielessä perustaa järkevyyden vastakohtaisuutta merkitsevänä asiana, ristiriitaisena ja ambivalenttina objektina – Bataillen 12 vuotta myöhemmin kirjoittaman teorian mukaan älyn ”sokeana pisteenä”.<sup>106</sup> Tämä sokea piste – tai tästä pisteestä sokeutuminen – omaa vuorostaan Bataillen tekstissä ajan tai liikkeen epiteetit: kukon kiekaisu (uuden päivän alkamisen tapahtuma ja sille omistettu laulu), ihmisten päälle heittyvä eläimen veren roiskaisu (huomaa rinnastus maalaustaiteeseen!). Myöhemmässä van Gogh-artikkelissa Bataille antaa omasanaisen varmistuksen:

Ihmisen olemassaolo vaatii ennen kaikkea vakautta, asioiden pysyvyyttä, ja siitä on seurauksena ambivalenssi suhteessa kaikkeen suureen ja väkivaltaiseen voimien tuhlaamiseen: sellaiset tuhlaavaisuudet, vaikkakin kyse on luonnon omimmasta ominaisuudesta, edustavat ihmiselle suurimpia mahdollisia uhkia. Niiden mukanaan tuomat ihailun ja ekstaasin tunteet koulivat meihin huolen, jonka johdosta ihailemme tuhlausta vain kaukaa. Näihin väitteisiin Auringon suhteen kannettu harkitsevainen huoli näyttää vastaavan mitä vaivattomimmin. Aurinko on kaikkiaan *säteilyä*, jättimäistä lämmön ja valon menetystä, *liekkiä*, *räjähdyksiä*; mutta kaukana ihmisistä, jotka voivat omassa suojassaan nauttia tämän suuren kataklysmien hedelmistä. Maalle kuuluu kiinteys, joka pitää koossa kiviset talot ja ihmistä varten luodut askelmat (ainakin sen pinnalla, sillä maan svvyyksistä löytyy kerros hehkuvaa laavaa).<sup>107</sup>



Kuva 3. Vincent van Gogh. *La chaise de Vincent avec sa pipe*. 1888.

Kuva 4. Vincent van Gogh. *Le fauteuil de Paul Gauguin*. 1888.

Ideaalin ja menetyksen kysymys on esillä suoralla tavalla myös *Documents*-kauden van Gogh -artikkelissa. Siinä Gaston F:n ja maailmankuulun taiteilijan tapaukset kytkeytyvät, paitsi niiden lähdeartikkelissa käytetyllä yhteydellä eli Gastonin van Goghin elämäkerrasta saamalla ”vaikutteilla”, myös van Goghin suhteella jo omaa uhrিতointansa edeltäneeseen menetykseen. Bataille kirjoittaa auringonkukkamaalausten ilmestymisestä kuvioihin elokuun 1888 aikana sekä myös niiden uusintaversioista siltä ajalta, jolloin taiteilija jakoi ateljeensa Paul Gauguinin kanssa. Muutamaa kuukautta myöhemmin, tarkalleen ottaen joulukuussa 1888, van Gogh maalaa kahta erilaista tuolia esittävää maalausta: toinen niistä esittää



Gauguinin tuolia, toinen van Goghin (Kuvat 3 ja 4). Bataillen tulkinnan mukaan niiden epätasainen suhde valoon (valon käytön erilaisuudet sekä niiden ilmentäminen kaasulampun ja sammuneen kynttilän avulla) edustavat myös taiteilijoiden kahta erilaista maskuliinista persoonaa. Maalaukset ovat ajoitetta- vissa niille päiville, jolloin van Goghin ystäväänsä kohtaan tuntema viha yltyi huippuunsa ja jota seurasi taiteilijoiden välille kehkeytynyt välirikko. Välirikon aikaan Gauguinin tiedetään maalanneen muotokuvaa auringonkukkaa maalan- neesta taiteilijasta.<sup>108</sup> Bataille antaa lukijalleen ikonografiset tulkintansa tuoli- maalauksista seuraavan kuvailunsa jälkeen, jonka keskiöön asettuu kuva muu- toksen tilasta, ”repeämästä”, ja lopulta sen purkautuminen niin kuvataiteellisiin symbolisaation prosesseihin kuin yhteen taiteen historian kuuluisimmista uhri- toimista: ”Gauguiniin kohdistunut raivo on kaikesta huolimatta vain yksi sen sisäisen repeämän, joka temana toistuu usein van Goghin mielen toiminnas- sa, rajuimmista muodoista. Gauguin edusti ystävälleen ideaalia, jonka harteil- le sälytettiin van Goghin *minän* kaikkein intohimoisimmat toiveet aina niiden järjestöimpiin seurauksiin saakka: vihantäyteinen ja epätoivoinen nöyryytys hämmentävine vastapuolinen sekä nöyryyttäjän ja nöyryytetyn suora samaista- minen. Ideaali sisältää itsessään eräitä niistä vioista, joiden kiihkeäksi vastakoh- daksi se asettuu...”<sup>109</sup> Vielä kerran edellä mainittujen artikkeleiden perusteemo- ja ristiinleikaten Bataillen omin sanoin kahden lainauksen kautta:

Van Goghia, aurinkoa taivaankappaleena ja auringonkukkaa yhdistä- vä kaksinkertainen side voidaan toisaalta palauttaa tiettyyn normaaliin psykologiseen teemaan, jossa taivaankappale asettuu kuihtuneen kukan vastakohdaksi samalla tavoin kuin minän ideaalinen ilmaisu asettuu sen reaalisun vastakkaiseksi navaksi. Tätä teeman eri muunnelmat näyttävät ilmentävän melko usein. [-]<sup>110</sup>

Vuoroin hauraisiin kynttilöihin, vuoroin tuoreisiin tai lakastuneisiin auringonkukkiin samastuvan taiteilijan suhde ideaaliin, jonka sädehtivintä muotoa aurinko edustaa, näyttäisi näin olevan samankaltainen kuin muinaisten ihmisten suhde jumaliin sikäli kuin jumalat vielä sai- vat heidät tyrmistyksen valtaan. Silpominen tulisi tällöin normaalisti mukaan mainittuun suhteeseen kuten uhri. Se edustaisi pyrkimystä tulla omia jäseniään viihtelemällä ja irtirepimällä täysin samankaltai- seksi kuin tietty ideaalinen termi, jota mytologiassa melko usein kuva- taan aurinkojumalaksi.<sup>111\*</sup>

---

\* Haluan tässä kohden mainita yhden assosiaation. Bataille mainitsee artikkelissaan Gaston F:n ideologisista vaikutteista erityisesti hindulaisen mystiikan ja Nietzschen. Huomio epäilemättä kääntyy kohti Bataillea itseään, joka tunsikin hyvin kumpaa- kin. Siinä tapauksessa, että katseen haluaa kuitenkin luoda toisaalle, niin se kannattanee päästää vaeltamaan Saksan rajojen sisäpuolelle, jossa aikakautensa tunnetuimman koris-

Van Goghin maalausten ilmentämä ”kukkien kieli” ei mietityttänyt Bataillea ensimmäistä kertaa. Jo *Documents’n* kolmannessa numerossa oli ilmestynyt ihasuttavan infantiililla tavalla provokatiivinen artikkeli *Le langage des fleurs* (1929), joka oli juuri se teksti joka oli saanut päähuomion André Bretonin hyökkäyksessä Bataillea kohtaan *Surrealismen toisen manifestin* lopussa<sup>112</sup>. Artikkelissaan Bataille käsittelee melko suorasanaisesti myös kauneuden ongelmaa. Teksti alkaa pohdinnalla kukkalajeista eri asioiden symboleina sekä näiden symbolisuhteiden mielivaltaisuudesta: ”Monia asioita voidaan muuttaa ihmisyyhteisöissä, mutta mikään ei tule puhumaan sitä luonnollista totuutta vastaan, että kaunis nainen tai punainen ruusu merkitsee rakkautta.”<sup>113</sup>

Bataille ottaa artikkelinsa pohjalle ehkä ensimmäistä kertaa sen vastakkainasettelun, josta hän tuli puhumaan kymmenin eri termein: hän puhuu suhteesta, joka *sanalla on aspektiin*. Artikkelinsa alkupuolella hän kirjoittaa *sanasta*, että sen avulla ”on mahdollista pohtia asioiden piirteitä, jotka määräävät yksittäisiä tilanteita, toisin sanoen ominaisuuksia, jotka mahdollistavat asioihin kohdistetun ulkoisen toiminnan”<sup>114</sup>; *aspektista* puolestaan varsin epämääräisesti, että se ”avaisi asioiden ratkaisevan arvon”.<sup>115</sup> Palatakseen kauneuden ongelmaan hän jatkaa:

Yhtä selittämätön ja yhtä ikuinen reaktio antaa tytölle ja ruusulle varsin eriytyneen arvon: ideaalisen kauneuden. Tosiasiassa on olemassa lukuisia kauniita kukkia, sillä kukkien kauneus on jopa vähemmän harvinaista kuin tyttöjen kauneus ja kyseessä on jopa tämän kasviston osan ominaisuus. On todellakin mahdotonta käyttää mitään abstraktia ajattelumallia sen käsittämiseen, mikä antaa kukille sellaisen laadun. Joka tapauksessa on kiinnostavaa huomata, että jos sanotaan että kukat ovat kauniita, johtuu se siitä, että ne *sovittautuvat siihen miten asioiden tulisi olla*, toisin sanoen, että ne edustavat ihmisyyden *ideaalia*.<sup>116</sup>

---

temaalarin Adolf Hitlerin johtama natsikultti nosti jo voimallisesti päätään. Fasismin analyttikoksi pian ryhtyvä Bataille tuskin saattoi olla huomaamatta juuri hindulaiseen mystiikkaan ja Nietzschen viitatessaan sitä yhtäläisyyttä, että natsikultti todella omaksui varsin kieroönkääntyneessä muodossa vaikutteita itämaisestä mystiikasta ja Nietzschen yli-ihmisopista. Lisättäköön, että Bataille kirjoittaa *Documents*-vuosinaan artikkelin *La ”vieille taupe” et la préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste* (OC2, 93-109), joka on ainoa hänen koskaan kirjoittamansa teksti joka käsittelee Nietzschen filosofiaa lähes yksinomaan negatiivisessa valossa (artikkeli tosin julkaistiin vasta postuumisti). Myöhemmin Bataille uhraa paljon aikaa ja voimia vapauttaakseen Nietzschen ajattelun sille natsi-ideologiaan luoduista kytköksistä (ks. esim. OC1, 447-465 ”Nietzsche et les fascistes” & OC6, 11-24 ”Sur Nietzsche”). Kannattaa niin ikään muistaa, että Bataille käsittelee myös myöhemmin teoksessaan *La souveraineté* laajalti diktaattorin toimintaa puolifilosofiselta kannalta. Silloin käsittelyssä oli hallitsija, jota kutsuttiin yleisesti kaksinkertaisella jumalan nimellä ”Isä aurinko”, Stalin, jonka poliittisia toimia Bataille analysoi ideologisesti täysin vastakkaisina Nietzschen ajattelulle (OC8, 243-455).

Jos Bataille sanoo, että ”on mahdotonta käyttää mitään abstraktia ajattelumallia” tämän kauneuden laadun käsittämiseen, ei se varsinaisesti voi tarkoittaa mitään muuta kuin sitä, että hänellä on olemassa vastaus siihen, mikä tämän kauneuden laadun perustaa, mutta että jokainen kukka sovittautuu siihen yksilöllisen kauneutensa vuoksi erikseen. Tämän kertoo jo kyseistä virkettä seuraava lause. Väite on sama, jonka hän muotoilee huomattavasti selkeämmin, mutta täysin toisesta suunnasta asiaa lähestyen, vain hieman myöhemmin artikkelissaan *Les écarts de la nature* (1930), jossa hän ottaa esiin Francis Galtonin fysionomiset tutkimukset amerikkalaisten opiskelijanuorukaisten kasvonpiirteistä. Galton oli pyrkinyt tekemään ”tyypillisen opiskelijanuorukaisen kuvan” valottamalla suuren määrän muotokuvia toistensa päälle. Projektia esitellessään Bataille viittaa Georg Treun tutkimukseen *Durschnittbild und Schönheit*, jossa Treu taas oli osoittanut että komposiittikuvaa pidetään yleisesti kauniimpana kuin sen komponentteja. Treuta seuraten Bataille jatkaa, että siten kaksikymmentä ”keskinkertaista kasvoa” muodostavat yhdessä kauniit kasvot, jotka näyttävät säännöllisesti seuraavan Praksiteleen *Hermeksen* kasvonpiirteitä: ideaalinen kauneus on yhtä kuin ”keskiarvo” – matemaattisessa mielessä abstrakti geometrinen kuvio, jota lähestyisi, edelleen Bataillen esimerkin mukaisesti, ”erimuotoisista, mutta suunnilleen samankokoisista kivistä päällekkäinvalotetut valokuvat, joista tuloksena voisi lopulta olla vain ympyrä”<sup>117</sup>. Seuraus on ymmärrettävä: ”jokainen yksittäinen muoto pakenee tältä yleiseltä mittapuulta ja on siksi tiettyyn pisteeseen asti aina *hirviö*.”<sup>118</sup>

Hirviömäinen pyrkii myös olemaan Bataillen johtopäätös ”kukkien kielestä”, sillä *kasviston korkeimmalle kobotetun osan* kauneus löytyykin siitä, että se – kuten rakkaus – kuolee ja mätänee nopeasti: ”Sillä kukat eivät ikäänny kunnianarvoisesti niin kuin lehdet, jotka eivät menetä mitään kauneudestaan senkään jälkeen kun ovat kuolleet; kukat kuihtuvat kuin vanhat ja ylimeikatut leskirouvat, kun ne naurettavasti kuolevat pudotessaan niille varsille, jotka näyttivät kohottavan ne taivaisiin asti.”<sup>119</sup> Jos Bataille tämän jälkeen päätyykin esittämään ”tämän häiritsevän banaliteetin: että rakkaus haisee kuolemalta”<sup>120</sup>, ja sanomaan, että ”on mahdotonta liioitella tämän loputtomasti taivaan ja maan välillä näyteltävän kuolemandraaman tragikoomisia vastakkainasetteluita”<sup>121</sup>, johtuu se siitä, että artikkeli on jo lakannut puhumasta symbolisuhteen mielivaltaisuudesta, eikä siten pohdi enää vain nuorten ja vanhojen ruumiiden, tiettyjen kukkalajien ja rakkauden välisiä vastaavuuksia, vaan keskustelee lukijansa kanssa ennen kaikkea siitä ominaisuudesta, joka edellisissä huomioissa on palautettavissa itse symbolisuhteeseen: *reaalinen menetys*. Toisin sanoen: rakkaus avaa ruumiit toisilleen, kukat tähyävät taivaan korkeuteen vain lähtöisin siihen maahan kiinnittyneistä juuristaan johon ne tulevat mätänemään<sup>122</sup>, ja symbolisuhteen perustavaan sublimaatioon vastaa todellisuudessa *materia*. Georges Didi-Huberman hahmottaa jälkimmäisenä mainittuun liittyviä Bataillen ajatuskulkuja täsmällisesti: ”Materia voisi täten Bataillen mukaan ajateltuna olla se, jonka symptomi muodoton on:

se joka muodossa uhraa muodon<sup>123\*</sup> Bataille sanoi sen jo itsekin: ”aspekti, joka avaa asioiden ratkaisevan arvon”.

Muodon ylittävä – sen ”toinen” – on diskurssille vain ”muodoton”: *materia on muodoton*. Mitkään Bataillen kirjoittamat yksittäiset rivit eivät ole saaneet osakseen yhtä paljon kommentaaria kuin nämä *Informeksi* nimetyt hupaisat lauseet (1929):

Sanakirja alkaisi siitä pisteestä, jolloin se ei enää kertoisi sanojen merkityksiä vaan niiden hommat. Siksi *muodoton* ei ole vain adjektiivi, jolla on tietty sille annettu merkitys, vaan termi joka palvelee tuodakseen asiat takaisin maailmaan, yleisesti edellyttäen että jokaisella asialla on oma muotonsa. Se, mitä tämä sana kuvailee, ei ole oikeutettua missään mielessä ja tulee liiskatuksi kaikkialla kuin hämähäkki tai kastemato. Jotta akateemiset ihmiset olisivat tyytyväisiä, täytyy universumilla olla muoto. Koko filosofialla ei ole mitään muuta tarkoitusta: kyse on lievetakin antamisesta olevalle, matemaattisen lievetakin. Toisaalta sen myöntäminen, että universumi ei vastaa mitään ja että se on vain *muodoton*, tarkoittaa suunnilleen samaa kuin sen sanominen, että universumi on jokseenkin kuin hämähäkki tai sylki.<sup>124</sup>

Pyrkimys muodottomaksi tekemiseen, joka ”ei olisi oikeutettua missään mielessä” (päämäärä itsessään), on impulssi, jonka perässä Bataille juoksee – impulssi,

---

\* ”Uhraava”, ”ideoiden arkkitehtuuria” hajottava, Freudin positivismilta tuoksuvain termin *regressio* eli *taantuma* (ks. erit. Freud 2005, 444-457) – tai siihen Didi-Huberman kuvan paikan Bataillen ajattelussa ainakin osoittaa (Didi-Huberman 1995, 249-252). Viittaus on hyvinkin paikallaan. Jos vilkaistaan esim. van Gogh -artikkelin psykologisoivan tulkinnan suuntaan, niin ei liene ilman sen suurempia taustatietojakaan epäilyttä siinä, mistä suunnasta Bataille oli vaikutteensa saanut: hän suunnitteli samoihin aikoihin Freudin myöhäiseseen *Dostojevski ja isänmurha* kääntämistä (CL, 68) ja artikkelissaan *Matérialisme* (1929) hän sanoo ykskantaan, että ”materia käsite tulisi omaksua Freudilta” (OC1, 179-180). Ei ole vaikea nähdä, että Bataille viittaa siihen ominaisuuteen, joka juuri on yhdistetty kuvaan, puhuttiin siitä sitten regression tai tiedostamattoman termin. Kuvan kaksoisluonne tai kaksisuuntaisuus, jolle Didi-Huberman koko massiivisen *Documents'n* kuvankäyttöstrategioiden analyysinsä perustaa (ks. erit. Didi-Huberman 1995, 9-11 & 360-383), omaa näin kieltämättä velkansa psykoanalyttisen tradition edustamille näkemyksille, joiden juuri sen vaikutuspiirin joka voimakkaimmin tuli ulottumaan kuvataiteiden kehitykseen – eli surrealismiin – keskiössä Bataille samoihin aikoihin oli; ennen turhan jyrkkiä johtopäätöksiä – ”Bataille avec Freud” (tai ainakaan *Unien tulkinnan* Freud, josta Didi-Huberman pääasiassa puhuu; Didi-Huberman 1995, 249-252) – kannattaa kuitenkin huomata, että Bataillen pyrkimyksissä usein väikkyvät hyvinkin paljon freudilaisuuden ideologisista perusteista eroavat näkökulmat (ks. asiasta lisää luvusta ”Johtopäätökset”). Valitettavaa Didi-Hubermanin tulkinnassa on se, että hän kieltäytyy näkemästä Bataillen myöhempinä kausina osoittamaa paljon kriittisempää suhdetta psykoanalyysia kohtaan, kun hän kirjassaan samaistaa *Documents*-kauden strategiat Bataillen myöhäistekstien filosofisiin positioihin ts. hakee aikaisemmille perustelut jälkimmäisistä.

jota René Girard saattaa vuosikymmeniä myöhemmin kutsua *traagiseksi inspiraatioksi*.<sup>125</sup> Bataille löytää tämän impulssin yhä uudestaan ja uudestaan historiasta; yhä uudestaan se löydetään vallankumouksellisista tendensseistä. Impulssi hahmottuu aina vastakohtansa kautta: kerta toisensa jälkeen pelissä on hegemoninen kuva ihmisyydestä, jonka historia tiettyinä ajankohtina ja tietyistä aikakausista on esittänyt. Teema on näkyvästi esillä ainakin artikkeleissa *Le cheval académique* (1929) sekä *Le bas materialisme et la gnose* (1930): edellinen mainituista tuo esiin barbaarien (ranskalaisten) kolikoissa esiintyvät muodottomat versiot klassisista kuvista hevosesta – eläimestä, jonka ihminen asettaa ylevyyden vertauskuvaksi eläinten hierarkian ylimmille askelmille. Jälkimmäinen kertoo ”mustasta kristinuskosta”, gnostilaisuudesta, jonka tunnetut jäänteet nykymaailmalle ovat kuvia.<sup>126</sup> Artikkeleissa muodostettu kaksinapainen kuva historiasta selittää myös Bataillen puoltolauseita modernille avantgarde-taiteelle, ainakin Picasson teoksiin – joita kirjoittaja tietävästi varauksettoman vilpittömästi ihaili<sup>127</sup> – johdattavan *Soleil pourrin* viimeisissä lauseissa:

On kuitenkin mahdollista sanoa, että akateeminen maalaustaide vastaa enemmän tai vähemmän hengen kohoamista vailla ylenpalttisuutta. Nykyisessä maalaustaiteessa kuitenkin sellaisen etsintä, joka eniten rikkoo korkeimmalle kohotettua ja hamuaa sokaisevaa kirkkautta, omaa osansa muotojen huolellisessa laadinnassa ja niiden dekompositiossa, vaikkakin täsmällisesti sanoen on tämä huomattavaa vain Picasson maalauksissa.<sup>128</sup>

Näin ollaan muotojen dekomposition jäljillä. Kysymykseen tarttuu artikkeli *L'art primitif* (1930), joka on G.-H. Luquet'n samannimisen teoksen kritiikki. Luquet, jonka aiemmat tutkimukset olivat käsitelleet esihistoriallista taidetta, oli laskenut kyseisessä teoksessaan ”primitiivisen taiteen” käsitteen alle myös muita ”primitiivisiä” taiteen kategorioita ja puhunut sen sivuilla aina ”primitiivisten aikuisten” (tai ns. modernien primitiivien) taiteesta lasten taiteeseen – Luquet'n etsinnän alla ovat siis yhteiset piirteet, jotka voidaan hahmottaa niiden ryhmien kuvantekemisestä, joita aikakausi oli ottanut tavakseen käsittää ”ihmisen aamunkoitoksi” tai ”primitiiviseksi”. Bataille näyttää innostuneen erityisesti Luquet'n teorian lapsia käsittelevästä osasta. Luquet esittää siinä käsityksensä lapsen initioitumisesta kuvantekemisen taitoon. Hän sanoo, että jokainen lapsi ”kehittää figuratiiviset kuvantekemisen taidot aivan kuin hän olisi ensimmäinen taiteilija.”<sup>129</sup> Bataille lisää, että Luquet'n teoria sisältää samalla käsityksen siitä, että lapsi antaa näille representaatioille saman todellisuusarvon kuin ”länä oleville objekteille”, ja jatkaa Luquet'ta mukaillen, että nämä ”taiteellisen” työn synnyttämät merkit ovat niitä harvoja keinoja, joilla lapsi kykenee vahvistamaan oman persoonallisuutensa. Huomioita seuraa esittely Luquet'n kirjan osasta, jota Bataille luonnehtii niin ikään ansiokkaaksi. Luquet oli kuvailut siinä tapo-

ja, joilla tietyt merkit olivat tulleet syntyneiksi: ”kolme ristiinasetettua tikkua alkaa kuvata tuulimyllyä”, ”nokka lintua”, kallionmuotojen uurteisiin syntyneet kuvat alkavat muistuttaa yhä enemmän ja enemmän todellisia eläimiä... Sen yhteydessä Luquet oli tehnyt myös toisen teoriansa kannalta perustavan huomion, jolle Bataille yhä antaa arvoa, ja joka näyttää eroutuvan ensimmäisestä ”täysin itse keksityn taiteen” hypoteesista. Luquet oli sanonut, että niin esihistoriallisella ihmisellä kuin lapsellakin kuvia ei synny vain täysin tyhjälle taustalle vaan tämä taiteellinen toiminta on alusta lähtien sidoksissa ”erityiseen psykologisesti helpompaan aktiviteettiin, jossa intentionaalisesti pyritään täydentämään vastaavuuksia, jotka taiteilija huomioidessaan tuomitsee epätäydellisiksi töissä jotka eivät olleet hänen työtään.”<sup>130</sup> Tämä tarkoittaa, että taide kehittyy aavistusten kautta – ja että sen ydin on epäonni, vahinko ja virhe.<sup>131</sup>

Luquet sovittaa ”primitiivisen taiteen” dikotomiaan, jolla hän jakaa kuvantekemisen muodot ”intellektuaaliseen” ja ”visuaaliseen realismiin”. Näistä realismin kategorioista hän toteaa, että ”kuva on aikuisesta hyvin mallinsa näköinen silloin, kun se esittää mitä *aikuisen silmä näkee*, kun taas se on sitä primitiiville silloin, kun se esittää sen, mitä *hänen mielensä tietää*”<sup>132</sup>; tarkoittaen, että ”primitiivin” toimesta kaikki sellaiset yksityiskohdat hylätään, joilla ei ole ”taiteilijalle” henkilökohtaista merkitystä. Näin edelliset kohdat yhteen vetäen Luquet ilmaisee näkemyksensä siitä, kuinka ”primitiivien” taide, ja siihen liittyvä persoonallisuuden, *itsen*, ilmaus on sidoksissa objektin tuhoamiseen, muokkaamiseen.<sup>133</sup> Tämä on toki Bataillelle mieleistä, ja hänen voikin sen kautta varauksetta nähdä hyväksyvän Luquet’n ensimmäisen hypoteesin, joka koskee ”taiteilijan” persoonallista näkemystä, taideobjektia halun todisteena. Toisaalta Bataille taas hylkää osaksi Luquet’n kategoriat, sillä näyttää siltä, että ne eivät ole sovitettavissa kaikkien tapausten osalta siihen joukkoon, josta kirjoittajat puhuvat primitiivisenä taiteena.<sup>134</sup> Jokin näissä näkemyksissä silti osoittautuu käytännölliseksi.

Asia kerrallaan. Bataille puhuu artikkelissaan *alteraatiosta*<sup>135</sup>. Hän sanoo tärkeältä vaikuttavassa lauseessa, että ”ensisijainen *alteraatio* ei ole se, jonka piirustuksen perusta käy läpi”.<sup>136</sup> Miksi näin? Epäilemättä ainakin siksi, että hänen näkemyksensä mukaan halu on kiinnittynyt ensisijaisesti *muodon* alteraatioon, eikä sen materiaalin tai perustan muokkaamiseen, joka on syntyvän muodon edellytys. Tämä on olennaista. Se tarkoittaa, että muokkaamisen kohteena on ensisijaisesti *sellainen objekti joka ei ole välittömästi läsnä*. Se tarkoittaa myös, että sama muokkaamisen prosessi voi olla myös kykenevä tekemään *lähinäolevasta poissaolevan*. Näin se luo *kaksisuuntaisen liikkeen*: taiteilija asettuu loputtomaan syylisyyden peliin, jossa muoto tähyää kohti ideaaliaan, tai jos halutaan, omaa materialisoitumistaan eli muodottomuuttaan.

Johdettuaan Luquet’n kirjan väitteet näin tiukemmin omien esteettisten ja metafysisien näkemystensä keskelle, saattaa Bataille antaa tilaa Luquet’n fundamentaalisille kategorioillekin. Argumentaatio palaa Luquet’n edelliseen kirjaan *L’art et la religion des hommes fossiles* (1926), jossa oli käsitelty esihistoriallisen taiteen

eläinkuvia. Bataille päätyy osoittamaan, että Luquet'n silloin tekemien huomioiden mukaan, ja edelleen ihan ymmärrettävistä syistä, täytyisi nähdä, että esihistoriallisen ihmisen eläintaide olisi luettava visuaalisen realismin kategoriaan, jatkaen sarkastisesti, että näin ollen esihistoriallinen ihminen olisi ylenkatsonut primitiivistä taidetta.<sup>137</sup> Bataillen tärkein huomio koskien Luquet'n tekemää jakoa kuitenkin on, että intellektuaalinen realismi eli Luquet'n primitiiviseksi määrittämä tapa ja impulssi kylläkin on jo löydettävissä esihistoriallisesta taiteesta. Bataillen kursivoiduin sanoin: ”mutta tämä ankara ja epämuotoistava taide oli varattu ihmisen kuvan representoimista varten”<sup>138</sup>. ”Ihmisten kuvat”, hän jatkaa, ”ovat paljon vähemmän inhimillisiä [kuin eläinten]”.<sup>139</sup> *Documents*-ajan julkaisemattomassa artikkelissa, joka käsittelee bushmanien taidetta, Bataille huomauttaa, että niiden luonnon tarjoamien objektien keskellä, joita ihminen tulee muokkaamaan omiin tarpeisiinsa sopiviksi – käyttelemään halunsa kohteina – ihminen itse näyttäytyy ”kuin tietynlaisena jätteenä”<sup>140</sup>, tai artikkelin *Figure humaine* (1929) sanoin, ”kärpäsenä oraattorin nenällä”<sup>141</sup>. Bataille täsmentää taidekäsitteensä: ”*Taide, sillä keistävämmästä on olemassa taide, etenee täten toisiaan seuraavina tuhoamisina.*”<sup>142</sup>

Emme etene paljoakaan. Meillä on yksi impulssi (yksi prosessi, yksi liike), mutta kaksi suuntaa: subjektin destruktio, objektin asettaminen. 1930-luvun vaihteen teksteille ominaisemmalla terminologialla kyse on fetisismin logiikasta. Artikkelissa *L'esprit moderne et le jeu des transpositions* (1930) Bataille langettaa oman haasteensa asian tiimoilta: ”haastan jokaisen taiteen rakastajan rakastamaan taideteosta tavalla, jolla fetisisti rakastaa kenkää”<sup>143</sup>.

Miksi tämä haaste? Eikö paljon puhuttu museoinstituution luutuneiden käytäntöjen aiheuttama teosten dekontekstualisaatio johda juuri kaikki taiteen rakastajat rakastamaan taidetta fetisistin tavoin? Eikö Bataillen *Documents'*ssa levittämän politiikan voisi kuvitella olevan juuri sitä vastaan suunnattua? Bataille itse ei haastettaan turhemmin selittele.

”Kyllä, juuri näin”, vastaa edellisiin kysymyksiin Denis Hollier artikkelissaan *Use-value of the Impossible*. Hollier toistaa talouden termeihin tukeutuen, että museoissa tai taidegallerioissa teokset asetetaan *vaihtoarvon* abstraktin logiikan piiriin: teosta ei enää kuluteta ”välittömästi paikan päällä”<sup>144</sup> eli toisin sanoen se saa historiallisen arvon. Hollierin mukaan Bataille pyrkii käännökseen, negaation negaatioon: fetisisti joka rakastaa kenkää ottaa sen pois hyötykäytöstä, sen normaalista käyttöyhteydestä, kengällä ei enää kävellä; nyt taideteos pitäisi ottaa pois sille langenneesta fetisistisestä hyötykäytöstä, irrottaa abstraktista historiallisesta arvostaan, taideteoksille tulisi palauttaa niiden *käyttöarvo*.<sup>145</sup>

Minne tämä johtaa? Taideteosten kantamiseen ulos museoista? Marcel Duchampin ehdotuksen mukaan ”Rembrandtin käyttämiseen silyslautana”? Bataillen sanavalinta *fetissi* on provokatiivisuudestaan huolimatta täsmällinen: fetissi ei ole ikoni (jumalan kuva), fetissi on jumala (kuva jumalana). *Fetissin käyttöarvo*, josta nyt voidaan puhua, ei tarkoita hyötykäyttöä, sillä ylintä objektia ei voi hyötykäyttää (käyttää jonkun *asian* saavuttamiseen), päinvastoin, se voi tar-

koittaa vain *subteensa* siihen *tuboamista*, jossa peliin täten asettuu identiteettien ykseyden silpoutuminen. Hollier löytää tekstissään mainion esimerkin. Hän viittaa Heideggeriin, joka kuuluisassa tekstissään *Taideteoksen alkuperä* rakastaa van Goghin maalaamia kenkiä siitä, että ne paljastavat kenkien *tarvikkeena olemisen* [*Zeugsein*] (tarkoittaen, että kenkien arvo objekteina katoaa ilmetessään maalauksessa, vaikka ne siis olisivatkin maalauksen objekteja).<sup>146</sup> Hollier jatkaa lainaamisen arvoisin sanankääntein:

Mutta Bataillen fetisisti ei koskaan seiso tarpeeksi vapaana kenkensä edessä saadakseen mitään [hyötyä] irti maalauksesta; laittamatta kenkää takaisin hyötykäyttöön, hän haluaa silti suojella sitä maalauksen toimittomuudelta. Eikä Bataillen van Gogh ole sama kuin Heideggerin. Se ei ole van Gogh, jonka maalaamalla kengillä ei olisi subjektia [tekijää, aihetta], ei maalari, joka irrottaa kengät maalauksellaan käytöstä, vaan kyse on toisenlaisesta irrottamisesta, uhrauksellisesta silpomisesta joka koskettaa van Goghin omaa ruumista, hänen ruumiiseensa kuuluvan korvan irtirepimisestä. Korvan, joka saattaisi kuulua jollekin, joka heittäisi sen kaupankäynnin lakien armoille huutaen: tässä on minun ruumiini, vaihtamaton [inexchangeable]. Korvan, joka on nyt erotettu vaihtokaupan kehästä.<sup>147\*</sup>

Irtileikattu korva, ideaalikuva, taideteos, fetissi – kaikki ulkona vaihtoarvon kehästä, hyödyttöminä objekteina.<sup>148</sup> Hollierillakin tuntuvat loppuvan sanat kesken. Bataillen ”ennemmin herakleitolaisen kuin marxistisen materialismin”<sup>149</sup> esittämän fetissirakkauden luonteen hän päätyy täsmentämään romanttisella ilmaisulla: ”Välähdys – sitten yö”<sup>150</sup>.

---

\* Heidegger tuo oman näkemyksensä esiin kirjoittamalla näin: ”[-] oleva tuodaan kokonaisuudessaan kätkeytymättömyyteen, missä se myös pidetään. Pitäminen (*balten*) tarkoittaa alun perin varjelemista (*hüten*). Van Goghin maalauksessa tapahtuu totuus. Tämä ei tarkoita, että siinä kuvataan oikein jokin käsiteltävissä oleva. Sen sijaan se tarkoittaa, että jalkineen tarvikkeena olemisen tullessa ilmi oleva kokonaisuudessaan, maa ja maailma, pelissään toisiaan vastaan, tavoittaa kätkeytymättömyyden. // Teoksessa on tekeillä totuus, ei siis vain tosi” (Heidegger 1998, 57).

Totta puhuaksemme: Heidegger palaa asiaan kaksikymmentä vuotta myöhemmin (1956) kirjoittaessaan edellä mainittuun teokseensa ”Lisäyksen”. Hän kirjoittaa siihen rivit, jotka – ottaen huomioon, että kyseessä on akateeminen filosofi – mitätöivät paljon samassa teoksessa aiemmin lausuttua. Aivan lisäyksen lopussa ovat seuraavat lauseet: ”[-] kaksimieliisyys [-] seuraa tästä *ihmisen* suhteesta taiteeseen. [-] taideteos ja taiteilija nojaavat yhdessä siihen, että taide on (*im Wesenden der Kunst*). Ilmaisu ’totuuden asettuminen teokseen’ jättää epämääräiseksi, mutta määriteltävissä *olevaksi* ketä tai mitä ’asettaminen’ milläkin tavalla koskee. Siihen kätkeytyy *olemisen ja ihmisoennon välinen subde*. Tässä muodossaan tuo suhde tulee jo ajatelluksi asiaa vastaamattomalla tavalla – kiusallinen vaikeus, joka on ollut minulle selvä *Sein und Zeitista* lähtien ja joka on sittemmin tullut esille monissa muodoissa [-]” (Heidegger 1998, 90).



Jos Bataille *Documents*-aikana koskaan pyrki etenemään havainnollisesti kovinkaan pitkälle sillä tasolla, jossa peliin asettuu subjektin suhde taideobjektiin, niin se tapahtui monitahoisessa artikkelissa *Le "Jeu lugubre"* (1929), joka käsittelee Salvador Dalín samannimistä maalausta (Kuvat 2 & 5). Lähtökohtana on Bataillen tulkinta, jonka mukaan maalauksen aiheena on ”alemmuuskompleksi”<sup>151</sup>. Tulkinta, joka perustuu tämän barokkisen teoksen neljän yksityiskohdan erillisiin analyysiin, on otsikoitu ”Psykoanalyttinen skeema ristiriitaisista subjektin representaatioista Salvador Dalín teoksessa *Jeu lugubre*”<sup>152</sup>. Teoksen eri alueet on nimetty ja tulkittu seuraavasti:

- A) Representaatio<sup>153</sup> subjektista kastration hetkellä. Kastratio on ilmaistu ruumiin yläosan hajoamisen avulla.
- B) Subjektin halut ilmaistuna siivilleen nousevina halun objekteina. Ilmaisun keinojen burleski ja provokatiivinen luonne viittaa tahdonalaiseen rangaistushakuisuuteen<sup>154</sup>.
- C) Representaatio kastratiota pakenevasta tahrautuneesta subjektista häiritsevästi ja alentavasti esitettynä. Tahra on tässä sekä esityksen alkuperäinen syy että parannuskeino.
- D) Representaatio subjektista omahyväisesti kontemploimassa omaa kastratiotaan ja antamassa sille runollista ilmiä.<sup>155</sup>

Edellä esitettyä nelimallia lukuun ottamatta Bataillen artikkeli ei ole mikään tulkinta, vaan pikemminkin jonkinlainen metatason oheiskommentaari teokselle. Bataille julistaa siinä naiiviin *Documents*-artikkeleille ominaiseen tapaan kuinka ”ideologisten vankiloiden seinät on aika repiä rikki” tai kuinka ”mielen ikkunat” juuri tässä tekstissä avataan lukijan eteen selkosenselälleen.<sup>156</sup> ”Avautumisen” mahdollistavat – minkä hän suoraan sanoo – Dalín työ, Bataillen omat ajattelumallit sekä psykoanalyysin tarjoama teoreettinen kehys.<sup>157</sup> Artikkelia itseään varjostaa se tosiseikka, ettei Bataille ole voinut julkaista lehdessään Dalín teoksen kuvaa, sillä taiteilija itse oli kieltänyt julkaisun (– syistä, joista Bataille sanoo, että on parasta Dalín puolesta vaieta, mutta jatkaa välittömästi tämän jälkeen sanoen tietävänsä hyvin, että Dalí ajattelee hänen olevan vain pelkkä ”provokaattori”, jollaisena Bataillea surrealistiryhmän laitamilla epäilemättä pidettiin).<sup>158</sup> Olivat Dalín ajatukset millaisia hyvänsä, niin Bataille kytkee asiasta käydyin – ja käymättömän – keskustelun artikkeliinsa harvinaislaatuisella tavalla. Tekstin puolivälin paikkeilla hän kertoo tarinan, jonka oli toistava teksteissään tulevina vuosikymmeninä useaan otteeseen. Tarina kertoo Markiisi de Sadesta, jota Dalí julkisuudessa suuresti ihaili. Tarina alkaa: ”joitakin päiviä ennen heinäkuun 14:ta vuonna 1789, Markiisi de Sade, joka oli vuosikausia raivonnut sellissään Bastiljissa, kiihotti vankilan ympärille kerääntynyttä kansaa huutamalla mielipuolisena torveen joka oli hänen likavetensä poistamista varten. [--] 'Pariisin kansalaiset', huusi Sade, 'vankeja on alettu tappaa!'”<sup>159</sup>

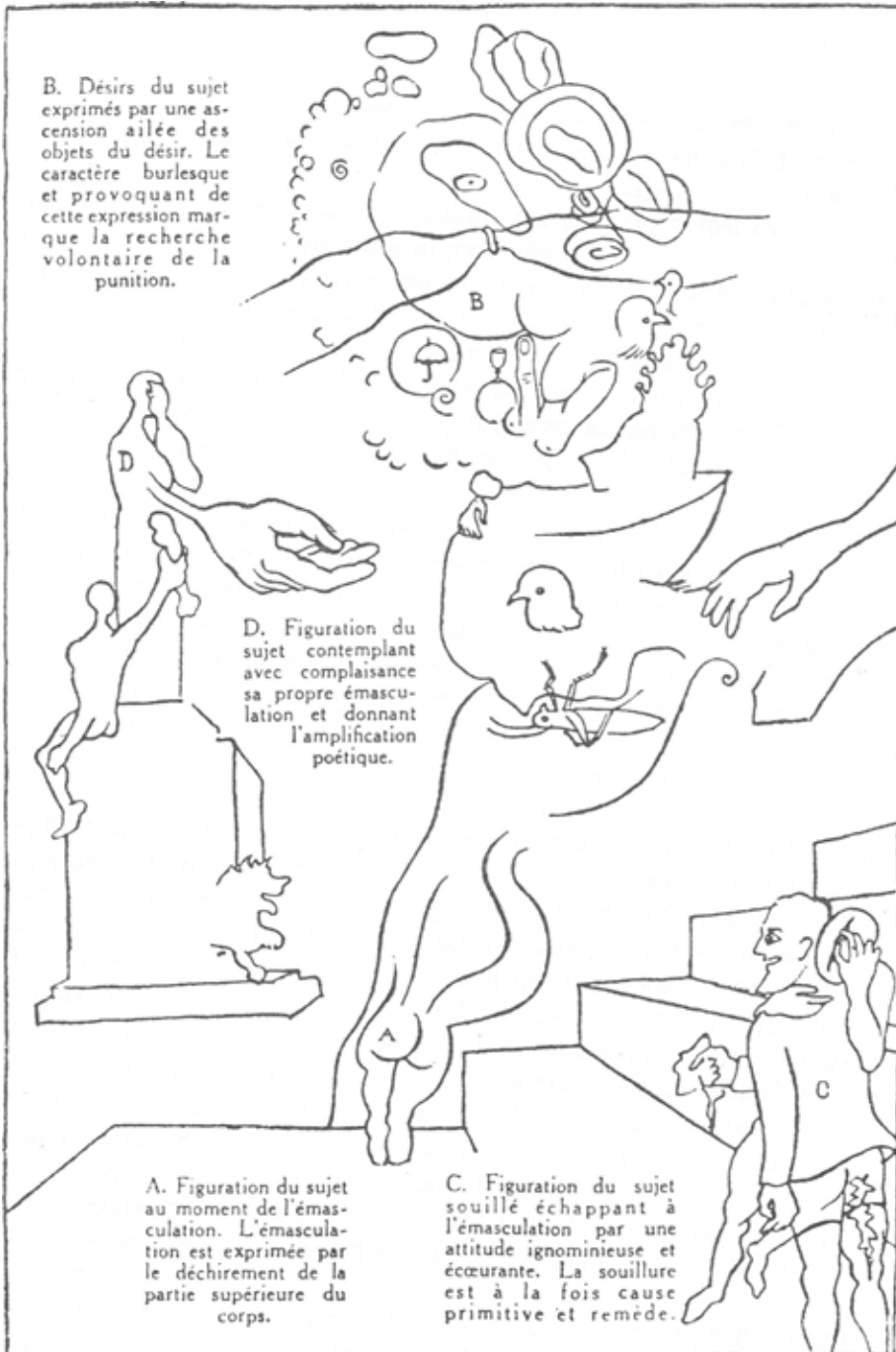


SCHÉMA PSYCHANALYTIQUE DES FIGURATIONS CONTRADICTOIRES DU SUJET DANS "LE JEU LUGUBRE" DE SALVADOR DALI.

Kuva 5. Bataillen omakätinen muokaus Dalíin maalauksesta tulkintoineen.

Vankeja ei oikeasti tapettu: Sade mukaan lukien ne tultiin siirtämään kauas vallankumouksen ytimeistä toiseen vankilaan, mutta kuten Bataille muistuttaa, kuvernööri Launay, joka oli antanut käskyn siirtämisestä, tuli itse kuolemaan vallankumouksen melskeessä vain muutamia tunteja määräyksensä jälkeen – ja Launayn seipään nokkaan asetettu pää asettui pian koristamaan uutta järjestystä odottavaa kaupunkia. Kertomuksen saatua näin sopivan verisen lopun, Bataille etenee nopeasti toiseen tarinaan Sadesta, jossa Saden kirkkaiseman huudon yhteyttä edelliseen kertomukseen hän haluaa erikseen ja painokkaasti korostaa.<sup>160</sup> Tarina kertoo Saden pidättämiseen johtaneesta oikeudenkäynnistä, tarkalleen ottaen Rose Kellerin siinä yhteydessä antamasta todistajanlausunnosta:

Tämä nuori nainen muistelee, että sen jälkeen kun häntä oli kidutettu ruoskalla, pyrki hän anomuksin ja kyynelin liikuttamaan tätä miestä, joka oli niin miellyttävä ja niin paha: ja kun tämä nainen palautti mieleen kaiken, joka maailmassa oli pyhää ja koskettavaa, niin Sade yhtäkiskesti villiintyi, oli kuulematta enää mitään ja päästi ilmoille kauhistuttavia ja mitä inhottavimman oloisia huutoja...<sup>161</sup>

Näin meillä on:

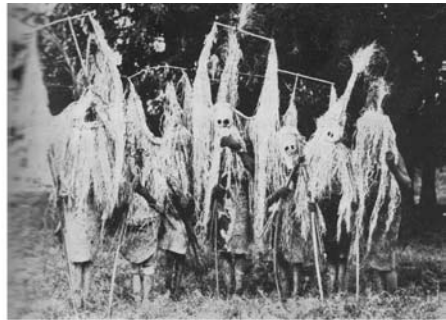
- (1) Dalí ihailemassa Sadea. Bataille ihailemassa Dalín teosta.
- (2) Dalín tekemä maalaus. Bataillen tekemä tulkinta. Saden tekemä rikos.
- (3) Sade kirkumassa huomattuaan tekosensa (ja Rose Keller paljastamassa teon luonteen Sadelle itselleen – vrt. ”Rose” ja ”Kukkasten kieli”). Dalí kielitämässä teoksensa julkaisemisen Bataillen siitä tekemän tulkinnan yhteydessä. Bataille tulkitsemassa että julkaisuun ei ole lupaa, koska Dalí näkee hänet ”provokaattorina”.
- (4) Dalín teos – Bataillen tulkinnan mukaan – esittämässä provokatiivista (dekapituloivaa tai kastroivaa) aktia. Sade huutamassa että vankeja tapetaan. Bataille puhumassa tapetusta kuvernööristä ym, ym.
- (5) Dalín teos fantasian representaationa ja sen perusteluna. Bataillen teksti fantasian representaationa ja sen perusteluna. Saden vankilassa kirjoitetut teokset fantasioiden representaatioina ja perusteluina.
- (6) Bataille, Dalí ja Sade toistensa tahraamin mainein.
- (7) absurdi (väärin)ymmärryksen- ja vallantahdon leikki, *jeu lugubre* – sekä paradoksaalisesti tämän merkityksettömältä vaikuttavan kehän toistamisen ja umpeenpunomisen korkeuksiin kohotettu arvo ja itsetarkoituksellisuus: ”Ainoa tähän liittyvä haluni [--] oli kiljua kuin sika hänen kankaittensa äärellä”<sup>162</sup>.

Ja miksi ei kiljua kuvien edessä kuin sika, jos näkemys on että teurastamot ovat temppelien perillisiä<sup>163</sup> ja jos museolaitoksen perustaminen näyttää osuvan yksinään giljotiinin keksimisen kanssa<sup>164</sup>?

Bataille kiljui kovaa ja intohimoisesti. Noin kaksi vuotta sen jälkeen, kun hänen ja *Documents'n* rahoittajien välikätenä toiminut Pierre d'Éspezel oli kirjoittanut hänelle kirjeessä, että julkaisulle valittu nimi ”on perusteltu ainoastaan siinä mielessä, että lehti antaa meille ’dokumentteja’ sinun mielentiloistasi”<sup>165</sup>, tuli lehden tarina Bataillen osalta päätökseen. Ei ehkä ole vapauttavaa, mutta on lohdullista kylläkin, lukea viimeisen Bataillen toimittaman numeron sisältämän artikkelin *L'esprit moderne et le jeu des transpositions* viimeiset rivit – kirjoitettuina sen jälkeen kun hän oli toimittanut lehteen tekstejä mm. museoista, mitaleista, metafysiikasta, gnostisismista, suusta, isovarpaasta, auringosta, hevosista, materialismista, 1500-luvun tiedemiesten kauhukuvitelmissä, itsensäilpojista, pyhiinvaellusmatkasta Hollywoodiin, silmästä, vankiloista, lapsuuden peloistaan fallisten savupiippujen äärellä, kuningattaren jalasta, fetisismistä, mestaamisesta, kuin myös julkaissut kuvia liimapaperiin takertuneista kärpäsistä, enkeleiksi pukeutuneista porvarisnaisista, suusta, isovarpaasta, b-luokan elokuvien kuvauksista, keväällä Seinestä sulavista jäistä, romahdutetuista savupiipuista, sotaa harjoittelevista alastomista neekerilapsista, maalaisporvariston häistä, sadomasokistisiin leikkeihin valmistetuista naamioista, Franz Xaver Messerschmidtin absurdeista fysiologisista veistoksista, pääkalloista rakennetuista kappeleista, Zeukseksi pukeutuneesta miehestä, hysteerisestä naisesta, gangsterisodasta, mustasukkaisuudesta naisystävänsä tappaneesta kuolemaantuomitusta, tyttövauvaksi puetusta apinasta, Betty Comptonista turkiksissaan, sorkkarivistä teurastamon takapihalla, kalasta syömässä toista kalaa, aikakautensa kuumimpien modernistimaalarien töistä, kymmenien eri ei-länsimaisten kulttuurien taiteesta ja monista muista – rivit, jotka ovat kuin selitys kaikelle edeltäneelle, tiivistäessään halun traagisen paradoksin yhteen kauniiseen lauseeseen:

Mutta koska jokaikinen työ on suunnattu yhtä paljon valistuneille entusiasteille kuin ihmisyiden kaikkein epäonnimmille ja kätkeyimmille tunteille, voidaan helposti asiaa tähdentämättä ymmärtää, että täysin toinen syy kuin itsensä kadottaminen ennenkuulumattomimpaan tai ihmeellisimpään transpositioiden leikkiin on tuonut mukanaan pakonomaisen tarpeen maalaamiseen tai kirjoittamiseen.<sup>166</sup>





Kuva 6. Kuvakooste *Documents'n* numerosta 1 (1929).

# MYYTTI, YHTEISÖ JA ARKKITEHTUURI

## 1. ARKKITEHTONINEN METAFORA JA DUALISTINEN MATERIALISMI

*Le petit'ssä* (1943) Bataille antaa lyhyen selvityksen nuoruutensa suhteesta katolilaisuuteen: "Isäni, epäuskonnollisena, kuoli kieltäytyen tapaamasta pappia. Puberteetti-iässä olin itse epäuskonnollinen (äitini välinpitämätön). Mutta elokuussa 1914 menin papin luokse ja aina vuoteen 1920 asti meni tuskin viikkoa, etten käynyt tunnustamassa syntejäni! Vuonna 1920 vaihdoin jälleen puolta ja lakkasin uskomasta mihinkään muuhun kuin onneeni."<sup>167</sup>

Edellä samassa teoksessa hän on kertonut, kuinka hänen isänsä menehtyi Rheims'n pommituksissa marraskuussa 1915 pitkäaikaisen kupan sokeuttamana ja halvaannuttamana, muun perheen evakuoituttua jo aiemmin pommitusten jaloista.<sup>168</sup> Lainatuilla sivuilla painavat toki kaunokirjalliset arvot, mutta muistelman on silti henkilökohtainen.

Tosiasiaa Bataillen kuvailu on melko vaatimaton mitä tulee hänen uskonnollisuuteensa. Hänen nuoruudestaan säilyneet kirjeet, Michel Suryan aiheesta kaivama todistusaineisto ja *Notre-Dame de Rheims* (1918)<sup>169</sup> kertovat muustakin kuin vain tapauksesta, johon merkintä syntien viikoittaisesta tunnustamisesta näyttää ensisilmäykseltä viittaavan: niissä kohdataan kiihkeästi uskova Bataille, jonka käyttämä kieli on tulvillaan kliseistä kristillistä retoriikkaa. Samalla ne todistavat, että "puolenvaihto" vuoden 1920 vaiheilla on kaikkea muuta kuin kivuton – selvää on, että kysymys "puolenvaihtamisen" mahdollisuudesta vaivaa Bataillea koko hänen loppuikänsä saaden yksiä tai toisia ilmenemismuotoja.<sup>170</sup> *Notre-Dame de Rheims*, uskonnollis-isänmaallinen pamfletti, joka on täynnä menetyksentäyteistä nostalgiaa kirjoittajansa kotikaupungin tuhattua katedraalia kohtaan ja on omistettuna "Haute-Auvergnen nuorille miehille"<sup>171</sup>, on silti ainoa vähänkään pidempi tuolta ajalta säilynyt dokumentti, joka voi antaa käsityksen Bataillen silloisesta ajattelusta – näitä muutamaa liuskaa seuraa kymmenen vuoden

hiljaisuus, joka päättyy *Silmän tarinan* (1928) eksploitatiivisiin rienauksiin (sikäli kuin kaunokirjallisesta keskiaikaisesta ritarien käytösoppaasta *Lordre de la Chevaleriesta* vuonna 1922 tehtyä opintojen päättötyötä ei lasketa).<sup>172</sup> Denis Hollier kirjoittaa *Notre-Dame de Rheims'n* suhteesta Bataillen myöhempään tuotantoon osuvasti, välttämättä juuri ne ongelmat, joita liian yksinkertainen näkökulma ”tätä tekstiä vastaan kirjoittamisesta” voisi olla omiaan luomaan:

Kaikki Bataillen kirjoitukset tulivat olemaan tähdättyjä tämän katedraalin tuhoamiseksi; pelkistääkseen sen hiljaisuuteen, hän tuli kirjoittamaan tätä tekstiä vastaan. Ei kuitenkaan missään fetisistisessä fiksaatiossa jonkinlaista alkuperäistä syntiä kohtaan, yksin tätä tekstiä vastaan, yksin näitä kuutta sivua kohtaan jotka ovat niin sopimattoman tuntuisia, vaan tekstiä kontrolloivaa peitettyä ideologista välttämättömyyttä vastaan, paljon suurempaa ja salatumpaa katedraalia vastaan, johon teksti on läpikotaisin sisäänsuljettuna ja joka jollakin tavalla estää sitä olemasta kirjoitettu; joka tekee kirjoittamisesta mahdollista jälkikäteen ja tätä tekstiä vastaan, konstruktivistien arvojen orjuuttavaa arkkitehtuuria vastaan.<sup>173</sup>

*Notre-Dame de Rheims* on ääri-ilmaisujen täyttämä, epäilemättä kaunokirjallisesti lahjakkaan 20-vuotiaan ensimmäisessä persoonassa kirjoittama teksti.<sup>174</sup> Se osoittaa kohden Rheims'n katedraalin paikkaa uskon symbolisena keskuksena sodan melkskeessä – ja yhtä lailla sodan merkityksen peilautumista rakennuksen raunioiden kautta. Se luo katedraalin myyttisen historian uudelleen muistellen legendoja Jeanne d'Arcista ja verraten niitä sota-ajan ”hävitykseen”, ”tuskaan” ja ”ahdistukseen”: näin se haluaa nähdä myyttisen ajan, joka voisi ylpeillä uskonnon ja ranskalaisten valtiotelinten kiinteällä yhteiselolla.\* Siten nämä pyhät arvot perustavat Hyvän transsendenssin. Lopulta sotakin näyttätyy vain yhtenä mitättömänä esteenä tässä fatalismissa, joka asettuu lopullisen voiton odotukseen (maailmassa joka on perustavanlaatuisesti jakautunut kahtia), ykseyden voiton, joka merkitsisi taivaallisen arkkitehdin kokonaistaiteellisen luomuksen valmistumista, luomuksen, jonka nimeäminen katedraaliksi, valtakunnaksi tai universumiksi on kirjoittajalleen enää sivuseikka. Bataillen artikkeli päättyy universaaliin vaateeseen (tai pikemminkin fatalistisen välttämättömyyden ilmaisuun), joka täysin aiheellisesti saa Hollierin puhumaan sen kohdalla paino-

---

\* Bataille kirjoittaa selostaessaan sodan kulkua: ”Mutta on olemassa yksi kuolemaa voimakkaampi valo: Ranska! Ja Ranska ei tahtonut vihollisen astuvan jälleen Rheimsin, jonka rajoilla saksalaisjoukot voimattomina ja verissä päin kuluttivat voimiaan loppuun. Raunioitettuna, tyhjänä, epämuotoisena, on katedraali yhä osa Ranskaa. Epätoivo ei heijastu Kirkon raunioista ja ainoa kärsimys on ahdistunut Te Deumin odotus, joka tulee laukaisemaan alulle kunniaakaan vapautumisen ja uudistumisen.” OC1, 614-615 ”Notre-Dame de Rheims”.



tetusti vain ”arkkitehtonisesta metaforasta”<sup>175</sup>, sellaisesta, jonka tehtävänä on edustaa transsendenssin hämäryyteen uponneeseen tilaan irronneita ideaalisia rakennelmia:

Niin tulette toistamaan menneisyydestä puoleenne katselevien vanhojen isien tekoja. He rakensivat katedraaleja Jumalan taivaan alla avatakseen kirkkauden täyttämän väylän niille, jotka tulevat Herran nimessä sitä Yhtä kohden, joka eli meidän joukossamme. Ja niin tulette rakentamaan pyhän Kirkon sydämeenne, että valo joka johtaa Jumalaan tulisi aina loistamaan luonanne. Tulette olemaan Meidän Äitimme [Notre-Dame] poikia, enkä koskaan voi tulla näkemään yhtä upeaa nuorisoa.<sup>176</sup>

*Estetiikan luennoillaan* Hegel antaa arkkitehtuurille oman symbolisen paikkansa yhtenä yhteisöllisen olemisen alkupisteenä: hän löytää tämän pisteen myyttisestä historiasta, Baabelin tornina, jonka validiuden sekä arkkitehtuurin että kuvataiteen – hän puhuu ”symbolisesta arkkitehtuurista” – alkuna hän perustelee Herodotoksen huomiolla tornista kiinteänä kokonaisuutena; näin torni on arkkitehtuurin ja veistotaiteen synteesi, niiden yhteinen alkuperä. Samalla torni edustaa koko kansakunnan yksimielistä työtä tämän symbolista merkitystä kantaneen pyhän kokonaisuuden rakentamiseksi.<sup>177</sup> On ymmärrettävä, että vertaus on vuorostaan Hollierin *Notre-Dame de Rheims'stä* tekemän tulkinnan lähtökohtana, kun hän tähyää analysoidakseen Bataillen *Documents*-kauden tekstien ilmentämän dualismin juuria, jotta osoittaisi näiden kahden vaiheen vastakohtaisuuden. Hollierin tulkinta, joka koskee arkkitehtonisen metaforan merkityksiä Bataillen kääntymyksissä, on olennainen ja puheenvuoro kuuluu vielä kerran hänelle:

Arkkitehtuuri edustaa tätä hiljaista, yhtenäistä, painovoimaista massaa, joka sisällyttää itseensä kaiken merkityksellisen tuotannon. Monumentti ja pyramidi ovat siellä missä ovat peittääkseen tilan, täyttääkseen tyhjyyden: sen, jonka kuolema on jättänyt. Kuolema ei saa ilmaantua, se ei saa ottaa paikkaansa: antaa hautojen peittää se ja ottaa sen paikka. Kuolema tulee ajan keralla tulevaisuudesta syntyneenä tuntemattomana. Se on kaiken tiedetyn toinen; se uhkaa diskurskien merkitystä. Täten kuolema on pelkistämättömän heterogeeninen suhteessa yhtenäisyyksiin; se ei ole assimiloitavissa. Kuolemanvietti, jonka toiminnan Freud tunnisti aina siinä missä paluu liikkumattomaan saattoi olla merkittävässä, aina kun ero kiellettiin, kantaa tämän ekspansiivisen yhtenäistämisen pakenavia kasvoja, jotka aiheuttavat Toisen paikan sijoittamisen Samaan. Leikitään kuollutta, jotta kuolema ei tulisi. Jotta mitään ei tapahtuisi, eikä ajalle jäisi tilaa.<sup>178</sup>

Jos nuoren Bataillen arkkitehtonisen unelman kohteena on sellainen kuoleman voimaa vastaan suunnattu rakennelma, jollaisen Hollier siihen haluaa asettaa, niin silloin Bataille myöhempinä vuosinaan todella myös kirjoittaa tätä tekstiä vastaan. Vuosisadan kirjallisuushistoria tuskin tuntee toista ihmistä, joka olisi yhtä itsepin- taisesti pyrkinyt tuomaan esille käsitystä kuolemasta yhteisöllisyyden keskuksena ja vielä siten että olisi sitonut sen ajatuksiinsa taiteesta.<sup>179</sup> Tässä esitetty kysymys koskee erityisesti keinoja – tai ehkä pitäisi sanoa keinojen rajallisuutta. Millä tuo- da kuoleman edustama rajallisuus mukaan esittäytymisen kentälle vaatimusten mukaisesti – millä palauttaa epäjatkuvuus jatkuvuuden läheisyyteen ja toisinpäin, mutta niin että estäisi ”ontologisen katastrofin” (Pierre Klossowski)<sup>180</sup>, ”Toisen palautumisen Samaan” (Hollier)?

*Documents*-kauden strategioita pohdittaessa on voitu kiinnittää huomiota tässä yhteydessä elementtien kontrapunktisiin asettamisiin. Mitä hienoimmas- sa tekstinpätkässä nimeltä *Espace* (1930), jonka yhteyteen on asetettuna kuvan 6 kuvaryhmä, Bataille pohtii filosofoiden mahdottomuutta vakuuttaa järkevyyteen tarrautuvilla määrityksillään tilasta – kuvan ja tekstin, tilan ja tiedon, ristiriitais- ta suhdetta joka viime kädessä ilmentää hänestä vain määritelmien petteilyä. Hän kysyy miksi katsoja ei voi nähdä, että ”naiseksi puettu apina on pelkkää tilan jakautumista”<sup>181</sup>, tai miksi onkaan ”sopimatonta myöntää, että tilan on mah- dollista muuttua kalaksi, joka ahmii toisen kalan”?<sup>182</sup> Kuvan ja tekstin dualismi tuodaan esiin vain riittämättömyyden korostamiseksi, ratkeaman, jossa kumpi- kaan dualismin osapuolista ei tarjoa lopullista varmuutta havainnoitsijalleen, joka pyrkii kuvaamaan niitä täydellisesti (kuten filosofin on tehtävä). Halu näyttää vahvemmalta kuin kuvaa koskeva selitys. Samoilla kysymyksillä Bataille kohdis- taa myös huomionsa filosofien kuolemakäsitysten valheellisuuteen. Filosofien ”kuolema” ei vastaa menetyksen todellisuuteen, sen ”sopimattomuuksiin”.

*Documents* -kaudelle ominaisella ironialla ryyditetty teksti *Architecture* (1929) on myös nostettava tärkeään asemaan, kun pohditaan arkkitehtonisen metaforan suh- detta kuvaan sekä Bataillen esiin nostamaa tilaproblematiikkaa. Teksti kasvattaa metaforasta käydyn keskustelun aina kuvataidepolitiikan laitamille, pudottaen sen täten keskelle sitä maailmaa jossa hän *Documents'n* ”pääsihteerinä” toimi. Artikkelissa avantgardistinen kuvataide saa Bataillen vastakohtientäyteisessä maailmassa arkkitehtuurille vastakkaisen arvon. Tekstin alku näyttää arkkitehtuurin paikan julkisen tilan herrana, ”yhteisöjen olemisen ilmaisu itse”, kuoleman kieltävänä kullassina:

Arkkitehtuuri on yhteisöjen olemisen ilmaisu itse, samalla tavoin kuin ihmisen fysionomia on yksilön olemisen ilmaisu. Joka tapauksessa, juu- ri hallinnossa olevien henkilöiden (papiston, virkamiesten, upseeriston) fysionomiaan täytyy tämän vertauksen olla suhteutettuna. Itse asiassa yhteisön ideaalinen oleminen, joka järjestää ja asettaa kiellot auktoriteet- tillaan, tuo itsensä ilmi täsmällisesti kun se ilmaistaan arkkitehtonisissa kompositioissa. Siten suuret monumentit nousevat korkeuksiin kuin pa-

dot, jotka asettavat majesteettisuuden ja autoritäärisen logiikan kaikkia harmillisia elementtejä vastaan: juuri katedraalien ja palatsien muodossa ovat Kirkko ja Valtio ilmaisseet itseään ja pakottaneet väkijoukot hiljaisuuteen. On nimittäin selvää, että monumentit elähdyttävät sosiaalista viisautta ja saavat usein esiin jopa todellista pelkoa. Bastiljin hävitys on tämän asiointilan symboli: on vaikea selittää tätä väkijoukkojen liikettä muutoin kuin ihmisten suuntautumisella niitä monumentteja vastaan, jotka ovat sen varsinaisia isäntiä.<sup>183</sup>

Jatko puolestaan selittää paljon puhuvin lausein arkkitehtonisen metaforan käytön ja luo sen kautta mahdollisuudet modernin avantgardismin ja fetisistisen taidepolitiikan puolloille. Näemme kuinka nykytaiteen itselleen vaatima ilmaisunvapaus kehittyi Bataillen käsissä tilaisuudeksi käsitellä diskursiivista valtaa teoreettisessa mielessä:

Samalla tavoin on joka kerralla kun *arkkitehtoninen kompositio* löytää itsensä muualta kuin monumenteista, kuten fysiologiasta, muodista, musiikista tai maalaustaiteesta: silloin siitä voidaan tehdä johtopäätös inhimillisen tai jumalallisen *auktoriteetin* vallalla olevasta mausta. Joidenkin maalarien suuret kompositiot ilmaisevat tahtoa pakottaa henki viralliseen ideaaliin. Akateemisen konstruktion katoaminen maalaustaiteesta on vastaavasti väylä sosiaalisen stabiliteetin kanssa sovittamattomimpien psykologisten prosessien ilmaisuun (aina hurmostilaan saapumiseen asti). Tämä selittää suurelta osin voimakkaat provosoituneet reaktiot, jotka ovat kohdistuneet viimeisen yli puolen vuosisadan aikana maalaustaiteen – jonka ominaispiirteenä on tähän asti ollut eräänlainen arkkitehtonisen luuran-  
gon verhoaminen<sup>184</sup> – muutokselliseen kehityskulkuun.<sup>185</sup>

Ja mitä tulee mainittuun symboliseen paikkaan, Baabelin tornin edustamaan kiinteään alkuperään, jonka paluun toivossa niin *Notre-Dame de Reims* kuin kaikki muutkin määrättyt yhteisölliset projektit näyttävät saaneen elämänsä, tulee Bataille tarttuneeksi siihen vielä humoristisin sävyin artikkelinsa loppupuolella. Arkkitehtuuri määrittää hänen näkemyksensä mukaisesti ihmisyyttä ja tekee siitä alisteisen suurille rakennelmille, joiden huomassa manifestoituva valta alistaa olennot sopuisointuiseen tilaan. Aivan viimeiset lauseet kiihdyttävät vielä hurjempuihin mittoihin, kun hänen tekstiensä propagoima modernismin ja primitivismin yhteiselo – jota *Documents'n* perustajat olivat tavalla tai toisella toivoneetkin – ilmaistaan ankarammin kuin koskaan: kuvataide ei enää ”verhoa” vaan paljastaa primitiiviset prosessit. ”Maalaustaiteilijat osoittavat” kohti pelottavia alkukantaisia impulsseja, joiden toimesta yhteisön unelmat hylätään ja rakentaminen lopetetaan; pensselinvedot näyttävät kohti mahdollisuuksia, joiden kautta inhimillinen kulttuuri alkaisi elää rappeuttaakseen saavutuksensa, yhteisö alkaisi elää kuolemalleen.

On sitä paitsi ilmeistä, että kiveen hakattu matemaattinen järjestys ei ole muuta kuin päätös maallisten muotojen kehitykselle, joiden mieli on annettu biologisen järjestyksen alueella siirtymässä puoliapinan muodosta ihmisen muotoon, joka jo sinällään tuo esiin kaikki arkkitehtuurin elementit. Ihmiset eivät mitä ilmeisimmin edusta morfologisessa prosessissa kuin välittävää etappia apinoiden ja suurten rakennelmien välissä. Muodot ovat tulleet aina vain staattisemmiksi, aina vain hallitsevimmiksi. Samoin on inhimillinen järjestys yhteistä alkuperää arkkitehtonisen järjestyksen kanssa, eikä ole kuin sen kehittäjä. Jos siis otamme lähtökohdaksi arkkitehtuurin, jonka monumentaaliset tuotteet ovat tällä hetkellä todellisia isäntiä koko maapallolla, keräten varjonsa orjan asemassa olevien väkijoukkojen päälle, pakottaen ihailuun ja haltioituneisuuteen, järjestykseen ja pelkoon, kerromme samalla ihmisestä. Kaikki tämänhetkinen maanpäällinen toiminta, ja epäilemättä kaikkein häikäisevimmin intellektuaalisen järjestyksen alueella, pyrkii täten eräässä mielessä irtisanoutumaan inhimillisen vallankäytön riittämättömydestä: täten, niin vieraalta kuin se saattaakin kuulostaa mitä tulee niin eleganttiin luontokappaleeseen kuin ihmisolentoon, avautuu sille väylä – maalaustaiteilijoiden osoittamana – kohti pedoille ominaista hirviömäisyyttä; aivan kuin ei olisi olemassa muuta mahdollisuutta paeta arkkitehtonisesta kaleeriorjuudesta.<sup>186</sup>

Arkkitehtuurin ja kuvan vastakkaisuus perustuu Bataillen teksteissä sekä monismiksi kääntyvän kaikkietävyuden että idealististen dualismien kritiikille. Ratkaisuksi hän tarjoaa ”Freudilta omaksuttua materian käsitettä”<sup>187</sup>, jota Bataille kutsuu myös *aktiiviseksi materiaaksi*.<sup>188</sup> Tältä pohjalta luodun ideologiansa hän nimeää *albaiseksi materialismiksi*<sup>189</sup> – joka tuskin nimenä on muuta kuin parodinen vastakohta surrealismille. Jo edellisessä luvussa saivat Didi-Huberman ja Hollier sanoa sanansa tästä materialismista: Didi-Hubermanin mukaan *materia* tarkoitti ”sitä mikä muodossa uhraa muodon”<sup>190</sup>; Hollierille Bataillen materialismi oli ”ennemmin herakleitolaista kuin marxistista”<sup>191</sup>. Bataille itse kirjoittaa: ”tarkoitin materialismia, joka ei edellytä ontologiaa eli joka ei edellytä että materia on asia sinänsä.”<sup>192</sup> Kolme huomiota:

1) Jos Bataillen dualismissa on syntetisoiva aspekti, on sen stereotyyppisenä kuvana ajatus uhrimomentista (vaikkakin vielä suhteissaan varsin artikuloimattomaan uhriteoriaan), joka sinällään asettuu jo vastakkaisiin asemiin suhteessa kaikkiin pyrkimyksiin rakentaa yhteisöjä, sillä ajatus kuoleman ihmiselämälle edustamasta odottamattomasta menetyksestä, joka asettuu radikaalisti vastakkaiseksi työlle, perustaa tämän dualismin. Teorian yläkäsitteeksi nostettu *materia* edustaa tätä uhrimomenttia.

2) Hollierin mielessä ollut herakleitolaisuus tarkoittanee ristiriitaisuudelle annettua arvoa, ajattelun suhteellista relativismia, jonka peruspiilareihin kuuluu näke-

mys siitä, että ajattelun avulla on mahdotonta saavuttaa tyydytystä. Materialismin voitto ei ilmene vastuullisena yhteiskunnallisena voimana vaan yksilön sisäisenä kaaoksena, jonka arvon voi tuntea vain hetkessä.

3) Materialismi, joka ei edellytä ontologiaa, kieltää totuuden ja alkuperän kysymykseen lopullisina annettujen vastauksien merkityksellisyyden (arvon).

Arkkitehtonisen metaforan käyttö jatkuu kuvaavalla tavalla myös artikkelissa *Lebas matérialisme et la gnose* (1930). Siinä Bataille ylistää gnostilaisia kuvia ja pohtii suhdettaan alkuperän kysymykseen:

Jos tarkastellaan partikulaarista objektia, on helppoa erottaa sen materia sen muodosta, ja sama erottelu voidaan ehkä tehdä koskien olollisia olentoja, jolloin muoto ottaa sekä olemisen yhtenäisyyden että yksilöllisen olemassaolon arvon. Mutta jos tarkastellaan asioiden kokonaisuutta, tulevat tämän transponoidun järjestyksen eronteot mielivaltaisiksi ja jopa järjettömiksi. Näin siitä muotoutuu kaksi verbaalista entiteettiä, jotka ainutlaatuisella tavalla ilmaisevat konstruktivistista arvoaan sosiaalisessa järjestyksessä: abstrakti Jumala (tai yksinkertaisesti idea) ja abstrakti materia, vanginvartija ja vankilan muurit. Näiden metafyyssisten rakennustelineiden varianteilla ei ole sen enempää kiinnostavuutta kuin arkkitehtuurin erinäisillä tyyleillä. On tultu levottomiksi tietämään, oliko vankila ennen vartijaa vai vartija ennen vankilaa: vaikka tällä levottomuudella on historiallisesti ollut ensisijainen merkitys, on sen osa tänä päivänä herättää vain myöhäistä hämmennyttä, eikä sitä järkevästi voida nähdä kuin vain epäsuhtaisuutena debatin seurausten ja sen radikaalin merkityksettömyyden välillä.<sup>193</sup>

Ongelma koskee edelleen toimintaa: Millä keinoin toteuttaa ”alhaisen materian” tuleminen esiin?

Van Gogh ja Gaston F. leikkaamassa korvansa; Bataille, Dalí ja Sade pilaamassa toistensa maineet; rangaistushakuiset lapset hakemassa selkäsaunaa<sup>194</sup>; Picasso edustamassa avantgarden huippua ”muotojen huolellisine laadintoineen ja niiden dekompositioineen”. Siinä jo edellä nähtyjä des-antropomorfisia ehdotuksia taidlehti *Documents'n* sivuilta.<sup>195</sup> Yhtä kiinnostava on edellä lainatun artikkelin ratkaisu, jonka turvin Bataille puolustaa gnostilaisten mitalien estetiikkaa. Oikeutuksensa mitalit tuntuvat saavan vain erityisen *hämmentävyydelle* annetun arvon kautta: gnostilaisten mitalien kuvat sotkevat näennäisesti täysin vailla mieltä kreikkalaisia, zarathustralaisia, manikealaisia ja egyptiläisiä myyttejä. Kuvien käsittämättömyys, joka oli sitäkin merkittävämpää, kun kristinuskon valtakausi oli tuhonnut kaikki gnostilaisten omat kirjoitukset jotka olisivat voineet antaa rationaalisen pohjan tälle sekasotkulle, saa arvonsa juuri näiden myyteille ”kreikkalaisen

hengen” tuottaman selväpiirteisyyden kautta, sen vastakohtana.<sup>196</sup> ”Kuva päätö-  
möstä aasista”<sup>197</sup> alkaa edustaa ”silmiä avautumista selälleen oman isovar-  
paan edessä”<sup>198</sup>.

Siten nähdään, miten Bataillen retoriset keinot hamuavat kohti identiteettien epätasa-arvolle perustuvaa dialektiikkaa, kuvan ja järjen epäsuhtaa, jonka perus-  
tavina termeinä ovat *paha*, *alhainen* ja *materia*. Sen elementtejä määrää paljolti suh-  
de André Bretonin surrealismiin. On helposti havaittavissa kuinka *Documents’n*  
ympäri kerääntynyt ryhmä taistelee liikkeen omimmista aiheista: Dalí, Picasso,  
primitivistinen kuvasto, materialistiset filosofiat... Listaan tulee lisätä myös häm-  
mennyksen estetiikka, ehkä tärkeimpänä kaikista. Runokuvan teoria, jonka mu-  
kaan tarkoituksena oli asettaa kaksi epäsovivaa elementtiä törmäämään toisiinsa,  
vaikutti myös vahvasti sekä surrealististen julkaisuiden ja *Documents’n* muotokie-  
len taustalla. Eräänlainen tärkeä eronteon piste löytyy silti surrealismien dogmiin.  
Liikkeen virallisena filosofisena ideologiana pidettiin vulgaarimarxilaista ajatusta,  
jonka mukaan surrealistinen ylitodellisuus tulee toteuttamaan synteessin arjen ja  
unen todellisuuksista.<sup>199</sup> Ylitodellisuuden sijaan Bataillen materialistinen dialektiikka  
johtaa alhaiseen – maan multa, joka jäyttää ihmisruumiita ja johon ihminen  
näyttää hänestä olevan lähtemättömästi varpaineen sidottuna<sup>200</sup>:

Käytännöllisesti katsoen on mahdollista antaa gnostismin *leitmotiviksi*  
materia käsite *aktiivisena* periaattina, materia, jolle on myönnettynä  
äärettömän autonominen olemassaolo, jollainen varjoilla on (joka ei ole  
valon poissaoloa vaan tämän poissaolon paljastamat hirviömäiset raken-  
teet), ja jollainen pahalla on (joka ei ole hyvän poissaoloa vaan luovaa  
toimintaa). Tämä malli oli täydellisen sovittamaton kreikkalaisen hengen  
omimman periaatteen kanssa, pohjiaan myöten monistisen, joka vallalla  
olleen tendenssinä käsitti *materia* ja *pahan* niitä ylempien periaattien  
alentajina.<sup>201</sup>

”Kreikkalaisen hengen” perintönä tullut dialektiikka säilyi silti jossakin määrin  
rakkaana. Se omaksutaan erityisessä muodossaan, strategiana, jolla *Documents’ssa* jul-  
kaistut kuvat päätyvät osiksi Bataillen kontrapunktista kompositiota, jossa jokainen  
yksittäinen kuva tulee paikalle luomaan vain omanlaisensa eron ja säilyttää lähei-  
set etäisyytensä toisiin kuviin ja tekstiin. Strategiana on jättää kuvien assosiatii-  
set suhteet selittämättä – ja siten Bataille jatkaa *La révolution surréaliste*-lehden tradi-  
tiota. Dialektiikan rooli taas käy ilmi artikkelissa *Les écarts de la nature* (1930), jossa  
Bataille puhuu Sergei Eisensteinin Sorbonnen yliopistossa pitämästä luennosta.<sup>202</sup>  
Eisensteinin ajatus *intellektuaalisesta montaaasista* perustui näkemykselle, jonka mukaan  
kuvat tuli saattaa ”törmäämään toisiinsa”; tuloksena tuli olla ”kolmas”, vallanku-  
mouksellinen vaikutelma.<sup>203</sup> Bataillen lyhyt kiitos kuululle montaaasiteoreetikolle  
päätyy kuvaavaan esitykseen Bataillen päämääristä. Se pitää sisällään lainauksen  
1500-luvun tiedemiehen kauhukuvitelma, jotka koskivat epämuotoisia ihmisiä:

Lähestymättä tässä minkään tietyn dialektiikan metafysisistä perustusta, voidaan myöntää, että näkyvien muotojen kanssa yhtä *konkreettisten* tosiasioiden dialektisen kehityksen determinaatio tulisi olemaan kirjaimellisesti hämmästyttävää: 'mikään koskaan nähty ei nostata henkeä enempää, ravisuta aisteja enempää, kauhistuta enempää, herätä hirvitystä suuremmissa määrin olentojen joukossa...' <sup>204</sup>

Mitä Bataille tarkoittaa ”näkyvien muotojen kanssa yhtä konkreettisilla tosiasioilla”? Se varmasti jää arvoitukseksi, mutta voitaneen sanoa, että niiden ”dialektisen kehityksen determinaatio” viittaa tässä pinnanalaiseen kehitykseen – tiedostamattomiin, ”äärettömän autonomisiin” prosesseihin. Näin dialektiikka määrätään jonkin vielä määrittämättömyyteen jäävän partikulaarisen ”konkreettisen tosiasian” yleisluontoiseksi fasadiksi; symmetria, jonka äärimmäinen ilmaisu dialektinen kehityskäyrä on, saa paikkansa sitä itseään epämuotoistavan luonnollisen toiminnan naamiona. Toisin sanoen dialektinen kumous piilee juuri siinä, miten se kääntää jatkuvasti ympäri oman ideaalin itsestään; synteetit kääntyvät antiteeseiksi pinnalla, joka ei anna niille rauhaa; ”kreikkalaisen hengen”, sen jonka Bataille sanoo lepäävän geometrisen säännöllisyyden ja syntetisoidun ideaalin näennäisen vankalla perustalla <sup>205</sup>, kohtalona on joutua luonnollisen toiminnan asymmetrisen tuloksen/tuloksettomuuden piinaamaksi. Didi-Huberman muotoilee asian mainiosti todestaan bataillelaisen dialektiikan päätyvän kaavaan *teesi-antiteesi-symptomi*. <sup>206</sup>

Sama pohdiskelu jatkuu laajemmin ja huomattavasti selkeämmin jo täysin toisessa kontekstissa tuotetussa ja kahta vuotta myöhäisemmässä *La critique sociale*-artikkelissa, jonka Bataille kirjoittaa yhdessä Raymond Queneau'n kanssa. Kyseessä on *La critique des fondements de la dialectique hégélienne* (1932), jossa kirjoittajat kritisoivat lähinnä Friedrich Engelsin myöhäistuotannon esittämän dialektisen luonnonfilosofian vaikutusta 1800-luvun saksalaisen dialektiikan traditioon. <sup>207</sup> Artikkelin esittämä kysymys on: Missä määrin dialektiikka voi kertoa eletystä kokemuksesta, missä määrin dialektiikan looginen malli voi vastata elämän kulun kompleksisuutta? He toteavat, että dialektiikka voi puhua ”kaikkien ihmisten *eletystä kokemuksesta*” sikäli kuin se kertoo vallankumouksen todellisuudesta, samalla tavoin kuin psykoanalyttinen teoria tuo esiin isänmurhan todellisuuden. <sup>208</sup> Kiinnostavaa artikkelissa on toiminnalle ja tiedostamattomalle annettu arvo. Sen turvin Bataille ja Queneau asettuvat myös sellaisia näkökulmia vastaan, joiden mukaan ”universumi kokonaisuudessaan on hylätty antiteettisen kehityksen armoille” <sup>209</sup>, jollainen kirjoittajien mukaan myös engelsiläinen malli on. He toteavat puolustamansa marxilaisen mallin puolesta, että sen ”*praktinen tärkeys lepää juuri siinä totuudessa, että se tuo esiin strategioiden kentällä tapahtuvan jatkuvan turvautumisen negatiivisiin voimiin ja aktioihin*” <sup>210</sup> ja että se edustaa ”radikaalia vastakohtaisuutta reformistisille ratkaisuille” <sup>211</sup>. Näin Bataille ja Queneau tahtovat vastustaa työteliään laskelmoinnin edustamaa maailmasuhdetta tukemalla näkökulmaa tiedostamattomien voimien paluista. Kirjoittajien usko tiedostamattoman vallankumoukselliseen voimaan – jonka he siis löytävät Marxin

toiminnan ajatuksesta – käy ilmi artikkelin alaviitteeseen otetusta valikoidusta lainauksesta, joka on peräisin *Kommunistisen puolueen manifestista*. Siinä on pyritty ilmaisemaan vallankumouksellisen toiminnan muutosta suhteessa itseensä, sen sisältämää eriävyyksien dialektiikkaa:

Vallankumouksellinen prosessi ilmaisee itsensä 'mitoilla [*mesures*], jotka ilmenevät ekonomisesti riittämättöminä ja kestävämmät, mutta jotka liikehdinnän aikana ylittävät itsensä, ja jotka välttämättä vallankumouksellistavat koko tuotannon muodon.<sup>212</sup>

\*

Ensinäkemältä näyttäisi siltä, että *Les écarts de la naturen* ja *La critique des fondements de la dialectique hégéliennen* välissä ei olisi tapahtunut paljoakaan. Ja näin ei välttämättä olekaan mitä tulee Bataillen teorioille keskeisiin ajatuksiin uhrista ja erosta. Syvempi katse teorian muotoutumiseen kuitenkin paljastaa, että näkymä on jossakin määrin pettävä. Kuten Raymond Spiteri on ehtinyt huomata, näyttää Bataille kärsineen eräänlaisesta kriisistä *Documents'n* loppuvaiheissa, kun hän alkoi menettää uskoaan lehden käyttämien keinojen efektiivisyyteen.<sup>213</sup> Se satamääräinen kauhujen ja kuoleman kuvien kavalkadi, jolla hän oli pääsihteerin ominaisuudessa täyttänyt lehden sivut, ei lopulta näyttänytkaan toimivan halutulla tavalla. Jo edellisen luvun lopussa näimme artikkelin *L'Esprit moderne et le jeu des transpositions* esittämiä itsereflektiivisiä painotuksia. Merkittävimmillään ne ovat kriittisessä lannistuneisuudessaan, jossa ne huomioivat kyvyttömyytensä taistella surrealistisen estetiikan perusteita vastaan. ”Kukaan ei tänä päivänä”, kirjoitti Bataille, ”kiinnostu *transpositioiden leikeistä* kuin vain tavan vuoksi, konventionaalisemmalla ja vastenmielisemmällä tavalla kuin koskaan.”<sup>214</sup> Se formaalinen kehys jonka *La révolution surréalistelta* omaksuttu kuvan ja tekstin välinen kontrapunktinen taitto tarjosi (tämä ilmeni molemmissa lehdissä ennen kaikkea siten, että kuvien paikat suhteessa tekstiin jätettiin usein paljolti selittämättä), ei kyennyt antamaan mahdollisuuksia kulkea dogmaattisten surrealististen muotoiluiden ulkopuolelle; surrealismien teoria, ennen kaikkea runokuvan teoria, oli antanut eroavuuksille filosofisen perustelun, jota niillä juurikin ei pitänyt olla (runokuvasta tarkemmin luvussa ”Ruumiit vailla elimiä: potilaskertomukset”). Kuville tuli kontrapunktisen suhteen myötä vain annettua metaforinen, transpositionaalinen arvo, joka todisti ennemminkin teorian itseriittoisuudesta. Mainitun *Documents*-tekstinsä yhteyteen Bataille oli kuvaavasti viime töikseen liittänyt Jacques-André Boiffard'n ottamia valokuvia liimapaperiin tarrautuneista kärpäsisistä (Kuva 7). Ja Bataillen viimeinen, jo *Documents'n* puolesta epätoivoinen yritys taistella surrealistisen kentän tarjoamaa metaforiikan estetiikkaa, näennäisen mielivaltaisten transpositioiden tyhjentävää filosofista perustelemista vastaan, kuuluu näin:

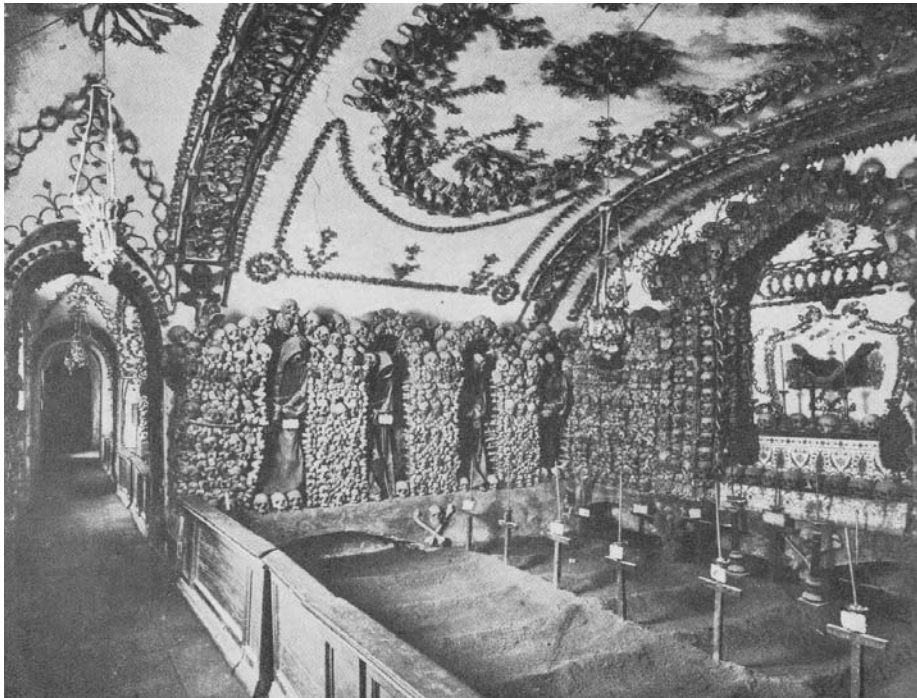
[–] nämä valokuvat, jotka voidaan löytää yhdistettyinä tähän artikkeliin (ja jotka ovat enemmistä määrin sattuman yhdistelmiä kuin tahdon, joka ei ehkä olisikaan täysin sokea) antavat luultavasti käsityksen nykyi-



sen voimattomuuden määräästä. Sielujen tasaisuus ja inhimillinen latteus on aina tullut uhatuksi niillä muodoilla, jotka antaisivat, tosin riittävän vapailta tavoilla, mahdollisuuden tuoda esiin mätänemisen tai kuoleman aiheuttaman kauhun, virtaavan veren, luurangot tai ihmisiä syövät hyönteiset. Kuka uskaltaisi ottaa näiden asioiden esittämisen muilla tavoin kuin täysin retorisisessa mielessä?<sup>215</sup>

Kuva 7. Jacques-André Boiffard. *Papier collant et mouches*. 1930. Kuva *Documents'n* numerosta 8.

Kuva 8. Kuva *kapusiinimunkkien hautakappelista Santa Maria della Consegione dei Capuccinista, Roomast* n. 1890. Kuva *Documents'n* numerosta 8.



Sellainen oli Bataillen vastustus aikakautensa tarjoamia filosofisia kehyksiä kohtaan, joiden vetoa hän ei kuitenkaan voinut vastustaa. Puhe sen todisti. *Documents'n* viimeisten numeroiden aikaan hänen lukemistonsa oli kokenut jo radikaalin muutoksen. Jos aiempia vuosia oli värittänyt esisokraattista filosofiaa ja ei-länsimaisten kulttuurien taidetta koskevan kirjallisuuden parissa vietetty aika, oli lukemisto nyt lähes täysin marxilaista.<sup>216</sup> Kääntyminen *Cercle communiste démocratiquen* suuntaan sai hänet ajattelemaan strategiansa ja asemansa intellektuaalisella kentällä täysin uusiksi. Varhainen yritys yhdistää hegeliläinen dialektiikka ja freudilainen teoria *La critique des fondements de la dialectique hégéliennessa* oli päämäärätietoisesti muotoiltu yritys, joka myös näytti missä määrin hän suuntautui hylkäämään *Documents'n* linjanvedot, joissa painottui anarkistinen vaatimus kaikkien filosofisten kehysten kieltämisestä. Bataillesta tuli vuosikausien ajaksi teoreetikko joka joistakin kirjoittamistaan kirjallisuuskritiikeistä huolimatta tarjosi teksteissään taiteelle – tai kuville – enää pelkän sivuosan. Tuhlauksen, uhrin ja auktoriteetin analyysit jotka pyrkivät teoreettiseen kohe-renssiin, ja usein vakuuttaakseen uhrikäytäntöjen yhteisöllisestä mielestä, jättivät kokonaisvaltaisella tavalla ”transpositioiden leikin”, johon myös *Documents'n* kanssa samanaikaisesti kirjoitetut fantasmaattisen antropologian tekstit olivat turvanneet. ”Hegeliläisen dialektiikan perusteiden kritiikissään” Bataille pyrkii vielä johdonmukaisesti palauttamaan dialektiset mallit sosiologiseen eroavuuden käsitteeseen. Mutta samanaikaisesti hän tulee vedetyksi siihen keskusteluun, jonka toimesta eron filosofiat myllertävät yli aikakauden ranskalaisen marxilaisuuden kentän.

## 2 TOIMINNAN VAATIMUS JA TAITEILIJAN DESOLAATIO

### Kysymyksenasettelu, 1930-l.

*Documents* ei juuri raskauttanut sivujaan syvällisillä analyyseilla taiteilijasubjektin paikasta yhteisössä. Lehdellä on oma taidepolitiikkansa, jonka mukaan se jakaa taiteilijat aina kahteen luokkaan – akateemiseen ja sille vastakohtaiseen – tavalla joka on jo tullut tutuksi. Samoin sen kaikki poliittiset linjaukset noudattelevat anarkkisen destruktion ja konservatiivisen rakentamisen välisen dualismin suuntaviivoja. Vasta vaikuttaessaan *Cercle communiste démocratiquen* piirissä alkaa Bataille problematisoida taiteilijan asemaa yhteisössä tai taiteilijan merkitystä vallankumoukselle. Yhtenä 1930-luvun pääteksteistä pidetty *Tuhlauksen käsite* (1933) ei varsinaisesti käsittele taidetta – vaan esittää hypoteesin vallankumouksesta primitiivisen yhteisöllisen lahjan (*potlatch*<sup>217</sup>) kaltaisena tuhlauksena – mutta siinä Bataille ottaa suorasanaisesti kantaa taiteilijan (identiteettinä) ristiriitaiseen rooliin yhteisössä. Samalla hän esittää näkemyksen taiteen (käsitettynä erityis-termillä *runous*) ja tuhlauksen yhteydestä:

Kirjallisuus ja teatteri [--] synnyttävät korkeammassa muodossaan ahdistusta ja kauhua esittämällä symbolisesti traagisen menetyksen (lankeemuksen tai kuoleman). Vähäisemmässä muodossaan ne herättävät naurua esitystavoilla, joiden rakenne on samankaltainen mutta jotka sulkevat ulkopuolelleen erilaisia viettelyn aineksia. Sanaa *runous*, joka soveltuu kaikkein turmeltumattomimpiin ja vähiten älyllistettyihin menetyksen tilan ilmaisumuotoihin, voidaan pitää tuhlauksen synonyminä. Oikeastaan se ilmaisee mitä täsmällisimmällä tavalla luomista menetyksen välityksellä, ja siten sen merkitys on sukua sanan *ubri* merkitykselle. On totta, ettei termiä ”runous” voida asianmukaisella tavalla soveltaa kuin häviävän pieneen osaan siitä, mitä sillä arkipäiväisessä kielenkäytössä tarkoitetaan, ja että ilman termin edelläkäypää rajoittamista seurauksena voi olla pahimmanlaatuisia sekaannuksia. Tässä alustavassa ja nopeassa esityksessä on kuitenkin mahdotonta puhua niistä äärettömän vaihtelevista rajoista, jotka erottavat erilaiset täydennysmuodot runouden jäännöselementistä. On helpompaa osoittaa, että niille harvoille ihmisille, jotka käyttävät kyseistä elementtiä, runouteen liittyvän tuhlauksen seuraukset eivät enää ole symbolisia. Esittämisen tehtävä sitoo näin tiettyssä määrin sen harteilleen ottavan oman elämän. Se tuomitsee kantajansa mitä pettävimpiin toimintamuotoihin, kurjuuteen ja epätoivoon, metsästäämään häilyviä varjoja, joiden ainoa anti takaa-ajajalle on huimaus tai raivo. On tavallista, että tällaisille ihmisille sanoilla on käyttöä vain oman itsen kadottamiseksi

ja että he joutuvat valitsemaan kahden kohtalon välillä. Ensimmäinen tekee ihmisestä hylkiön, joka on eristetty yhtä perusteellisesti kuin ulosteet näkyvästä elämästä; toinen merkitsee luopumusta, jonka hintana on keskinkertainen, arkipäiväisille ja pinnallisille tarpeille alistettu toiminta.<sup>218</sup>

Jo Le ”*Jeu lugubren*” analyysin kohdalla nähtiin, kuinka taiteella on Bataillen ajatuksissa tietty sosiaalisessa mielessä paljastava funktionsa, jonka päälle hän langettaa ristiriitaisia eettisiä vaateita.<sup>219</sup> Ei pidä kuitenkaan erehtyä luulemaan, että hän näkisi ne taiteen institutionaalisen oikeutuksena. Kaikkea muuta, sillä esimerkiksi tarkastelimme taiteen yhteisöllisesti sitovaa arvoa kuin tämä arvo itsessään kuuluisi kaikelle ilmaisulle, joka kykenisi perustamaan ”alhaisten” ja destruktiivisten impulssien esiintulon. Siinä hahmoteltu taiteen mukanaan tuoma yhteisöllinen side oli vain yksilöiden separaation kääntöpuoli. On selvää että siirryttäessä 1930-luvulle tämä kaksimielisyys ei enää riitä hänen filosofiselle kunnianhimolleen, eikä kelpaa missään määrin ratkaisuksi hänen yhteisöllisiin etsintöihinsä.

Kuten hyvin nähdään, ei *Tublauksen käsitteen* jakso ole kirjoitettu taiteen käytäntöjen puolustukseksi, ei edes Bataillen vallankumouksellisesta näkökulmasta, eikä hän tunnu löytävän sille teoriassaan lopulta kovinkaan selvää paikkaa: koko katkelma jää kuin poikkeamaksi tällä vallankumouksen mietiskelyn polulla. Jo aiemmista teksteistä tuttu ehdottomuus, joka laittaa taiteilijan ”valitsemaan kahden kohtalon välillä” on todiste tästä: taiteilijan vaihtoehtoina on ajautua yhteisöllisen vallankumouksellisen toiminnan kannalta harhaan (eli taiteen keltottomuus vallankumouksellisiin tarkoituksiin) tai päätyminen porvarillisen yhteiskuntakoneiston assimiloimaksi (”luopumus, jonka hintana on keskinkertainen, arkipäiväisille ja pinnallisille tarpeille alistettu toiminta”). Yhteenvetona on todettava, ettei taide edusta Bataillelle tässä vallankumouksellisista välinettä – jos taiteilijalla (jopa siinä tapauksessa, että häntä olisi lupa nimittää ”runoilijaksi”) on jotain tekemistä vallankumouksen kanssa, niin näyttää ennemminkin siltä, että itsetietoinen vallankumouksellinen voi tunnistaa hänestä oman kuvansa, ei sen enempää. Katuuko Bataille yhä *Documents'n* impotenttiutta? Kuin taiteella olisi enää arvoa vain puhkikuluneena kumouksellisuuden metaforana – ehkä luoden muistumia suhteessa arkaaiseen pyhään, mutta siltikin vain yhtenä porvarillisen yhteiskunnan pilarina.<sup>220</sup>

Taiteen keinojen voimattomuuden tunnustaminen näkyy entistä selvempänä puoli vuosikymmentä myöhemmin ja jälleen jo täysin eri kontekstissa kirjoitetussa *Collège de sociologien* perustekstissä *Noidan oppipoika* (1938), jossa yhteisölliset etsinnät jatkuvat. Taiteen ja tieteen maailmojen sijaan Bataille yrittää tuoda moderniin maailmaan siihen sovitettavaa *myytin* todellisuutta. Acéphalen ”epäonnistumista”<sup>221</sup> ennakoiva Bataille ottaa artikkelissa *myytille elävän yhteisön* malliksi ”rakastavaisten yhteisön”<sup>222</sup>; luomisen paikan arkkityyppinä on nyt

makuualkovin hämärä; kuvalle aiemmin annetun ainutlaatuisen aseman ottaa tekstissä nyt yksilöidymmin ”rakastetun kuva”<sup>223</sup>. Jälkimmäinen herättää kaijuja menneisyydestä, *Documents’n* intohimoisesta ”todellisesta fetisismistä”<sup>224</sup>; Bataillen toiveissa on, että rakastetun myyttiselle kuvalle omistettu subjekti palaisi tuhkaksi tämän kuvan myötä.<sup>225</sup> Käsityksessä ollaan kovin lähellä surrealismin estetiikan sitä aspektia, joka antoi, sekä teorian tasolla että käytännössä, taiteilijoiden kohottaa palvomansa muusat jumalalliseen asemaan.<sup>226</sup> Taiteelle (fiktiolle) Bataille ei sen sijaan anna paljoakaan arvoa, ei vallankumouksen kannalta eikä yhteisöllisesti, ja saamme nähdä että hän suomii sitä ankarammin kuin koskaan:

Taiteelle annettu funktio on monimielisempi. Aina ei näytä siltä, että kirjailija tai taiteilija olisi suostunut hylkäämään olemassaolon, ja heidän luopumustaan onkin vaikeampi havaita kuin tieteen ihmisten [Bataille on juuri edeltävissä kohdissa esittänyt ’tieteen ihmisestä’, että tämä on luopunut ’kokonaisvaltaisuudesta’ tiedon autonomisuuden tähden, jonka periaatteesta on tehnyt oman herransa]. Taiteen tai kirjallisuuden ilmaisuista puuttuu oppineita lakeja leimaava kananaivoisuus; niiden sommittelemat utuiset hahmot näyttävät metodisesti esitetyn todellisuuden vastakohtana jopa suorastaan hätkähdyttävän lumoavilta. Nämä maalatut ja kirjoitetut aaveet on herätetty henkiin tekemään maailmasta, johon aamuisin heräämme, hivenen vähemmän arvottoman meidän joutilaan elämämme kummitella. *Mutta mikä on niiden merkitys?* Kaikki on *perätöntä* mielikuvituksen luomuksissa. Sama koskee valhetta, johon ei enää liity minkäänlaista epävarmuutta tai häpeää. Kaksi elämän olennaista osaa joutuu näin jyrkästi erilleen toisistaan. *Tieteen tavoittelema totuus on tosi vain sillä ehdolla, että se on vailla mieltä, ja asioilla on ylipäätään mieltä vain sillä ehdolla, että ne ovat fiktiota.*<sup>227</sup>

On selvää, että viimeisessä lauseessa ilmaistusta kehästä Bataille haluaa ulos. Taiteen, instituutiona ja käytäntönä, hän näkee vain ruokkivan näin sulkeutuvaa kehää. Taiteilija on todellakin ääriään myöten porvarillisen yhteiskunnan assimiloima:

Taiteen palvelijat voivat hyväksyä omille luomuksilleen varjojen katoavan elämän; heidän itsensä on kuitenkin yhtä välttämättä astuttava elävinä todellisuuden, rahan, maineen ja yhteiskunnallisen arvojärjestyksen valtakuntaan. Siksi heidän elämänsä ei koskaan voi olla kuin raajarikkoista. Taiteilijat ajattelevat usein, että he ovat kuvaamiensa asioiden riivaamia, mutta se, mikä ei ole todella olemassa, ei voi riivata ketään: taiteilijoita riivaa itse asiassa vain heidän oma uransa. Romantiikka korvaa ihmisen valtaansa ottavat jumalat runoilijan onnettomalla kohdalolla, muttei suinkaan pysty tätä kautta välttämään raajarikkoista olemassaoloa. Se on ainoastaan onnistunut tekemään onnettomuudesta uuden uran muodon ja entistä väsyttävämpiä niiden henkilöiden valheista, joita se ei ole surmannut.<sup>228</sup>

Ankaraa kieltä. Nyt voitaisiin helposti kuvitella, että Bataille antaisi puoltonsa poliittiselle tai vallankumoukselliselle toiminnalle – ehkä sellaisen ideologian hyväksi joka likiarvoisesti voisi vastata hänen moraalisia käsityksiään. Jo 1930-luvun alkupuolella hän oli pyrkinyt järjestäytymään ja vasemmistolainen fasisminvastainen liike *Contre-attaque* oli toiminut yhtenä yrityksenä. On selvää, että hänen ajatuksensa eivät silloinkaan käyneet liikkeen enemmistön kanssa yksin – puhumattakaan hänen kirjoituksistaan *La critique sociale*. Bataille, jolle vallankumous vallankumouksen vuoksi, tai yhteisöllinen tuhlaukset tuhlauksen vuoksi, olisi ollut ainoa kelpoinen ratkaisu – ja oli edelleen, kyse oli vain tavoista – oli kuitenkin tuolloin kannattanut väkivaltaista mellakointia kaupungin kaduilla<sup>229</sup>; tuhkasta oli noussut kaikki suhteet institutionaaliseen politiikkaan hylännyt *Acéphale*. Vielä *Contre-Attaquen* aikana kadut kelpasivat potentiaalisen pyhän paikan malliksi ja poliittinen toiminta – joskin vain sellainen jossa oma henki asettuu alttiiksi – yhteisölliseksi ratkaisuksi. Nyt ”toiminnan ihminen” saa kuitenkin osakseen samanlaisen raajarikkoisen olemassaolon kuin ”tieteen ja taiteenkin ihmiset”: Bataille sanoo jo tutulla äänensävyllä, että ”tällä tavoin kolmeen osaan hajotettu elämä on lakannut olemasta *elämää*: se on vain tiedettä, taidetta tai politiikkaa”<sup>230</sup>. *Noidan oppipojan* lauseet, joissa Bataille tunnistaa uudelleen kirjoittajan kyvyttömyyden sovittautua edes omiin poliittisiin ideoileihinsa – olivat ne minkä luonteisia tahansa – ovat vähintäänkin merkitseviä, kun ottaa huomioon niiden strategisen paikan, niiden suhteen historiaan. Vaikka ne ottavat esiin taiteilijan identiteettiin liittyvän valheellisen, riittämättömän elämän, voisi taiteen ja toiminnan suhde tuskin näyttäytyä enää hankalampana:

Uraan ja yleisemmällä tasolla taiteilijan tai kirjailijan *minään* liittyvä tekopyhyys kannustaa asettamaan mielikuvituksen tuotteet jonkin pysyvemmän todellisuuden palvelukseen. Jos pitää paikkaansa, etteivät taide ja kirjallisuus muodosta itseriittoista maailmaa, ne voivat alistua todelliselle maailmalle, olla mukana lisäämässä kirkon tai valtion mainetta, tai, mikäli tämä alue on jakautunut, antaa panoksensa toimintaan ja uskonnolliseen tai poliittiseen propagandaan. Tässä tapauksessa jäljelle jää enää vain toimiminen koristeena tai toisen palvelijana. Mikäli kohtalon ristiriitainen liike elähdyttäisi palveltavia instituutioita itseään, taiteelle avautuisi mahdollisuus palvella ja ilmaista syvällistä olemassaoloa. Jos kyse on sitä vastoin organisaatioista, joiden edut ovat sidoksissa olosuhteisiin tai erityisiin yhteisöihin, taide aiheuttaa syvällisen olemassaolon ja puoluetoiminnan välillä sekaannuksen, joka tyrmistyy toisinaan jopa puolueen kannattajia.<sup>231</sup>

Asiaa tähdentämättäkin lienee selvää, että näitä instituutioita joita ”kohtalon ristiriitainen liike elähdyttäisi” ei Bataillen näkemässä modernissa maailmassa sanottavasti ole: hänen uhriyhteisöä tai pyhää paikkaa koskeva etsintänsä edustaa juuri niiden mahdollisen ilmaantumisen toivetta. Jatko kuitenkin ilmaisee,

että modernin yhteisöllisyyden projektiluontoisuus heittää tämänkin kirjoittajan unelman tuhkana tuuleen, ja että vain jälkimmäisellä, taiteilijan ajautumisella *oman yhteisönsä ulkopuolelle*, on enää merkitystä – siis ajautumisella juuri siihen tilaan joka jo *Tuhlauksen käsitteen* jaksossa oli lopulta, tavalla tai toisella, tehnyt runoilijasta ”raajarikkoisen”. Nyt siinä esiteltyjen kahden tien, ”pinnallisille tarpeille alistetun toiminnan” ja ”häilyvien varjojen metsästyksen”, sisältö vain on viime kädessä sama:

Useimmiten inhimillinen kohtalo voidaan elää vain fiktion kautta. Fiktion ihminen kärsii kuitenkin siitä, ettei hän itse ole mukana toteuttamassa kuvaamaansa kohtaloa; hänen ongelmansa on, että hän voi paeta fiktiota ainoastaan uraansa. Siksi hän pyrkii ajamaan häntä vainoavat aaveet todelliseen maailmaan. *Mutta niin pian kuin hänen luomuksensa kuuluvat toiminnan todelliseksi tekemään maailmaan ja niin pian kuin tekijä sitoo ne johonkin erityiseen totuuteen, ne menettävät etuoikeutensa totuttaa inhimillinen olemassaolo pohjiaan myöten: ne ovat enää pelkkiä hajanaisen maailman ikävystyttäviä heijastuksia.*<sup>232</sup>

Näin voidaan sanoa pitävästi ainakin muutama asia. Taiteen olemuksena on tuottaa repeämä maailmankuvassa, tosin kovin kaksimielisellä tavalla, repeämä, joka koskettelee myös subjektin omaa sosiaalista olemassaoloa. Bataillen etsimän ”yhteisön” kannalta taiteilija (*runoilija*), sikäli kuin hän vahvistaa modernia yksilöllistä taiteilijakuvaa (vaihtoehto olisi eksplisiittinen tietyn toisen olemassa olevan maallisen auktoriteetin hyväksi työskenteleminen), on täysin hyödytön. Miksi? Ei nimittäin voida kiistää, etteikö taiteilija olisi Bataillenkin mielestä yksi osa yhteiskunnan ekonomista koneistoa, ja ettei hän jopa tavallaan olisi aktiivinen toimija sen sisässä: Bataillehan toteaa, että ”runoilija” käyttää ”tätä jäänöselementtiä”. Toisin sanoen ”runoilija” kerää ja tuhlaa, ehkä jopa huomattavammissa määrin kuin monet muut koneiston yksiköt. Ongelma syntyykin juuri siitä: sillä jos taiteilijan voidaan sanoa tuottavan, voidaan ainoastaan todeta hänen tuottavan modernissa kapitalistisessa yhteiskuntajärjestyksessä omaa sulkeutunutta ja egoistista taiteilijaidentiteettiään, jonka yhteiskunnan ylläpitämän taideinstituution käytännöt hänelle suovat. Kehä sulkeutuu tässä: kun runouden muassaan tuomaa heterogeenistä elementtiä ei sinällään voida assimiloida tuottavuuden koneistoon – Bataillehan sanoo runoutta voitavan pitää jopa ”tuhlauksen synonyyminä” – voidaan taiteilijan toiminta – subjektina, määriteltynä identiteettinä – silti asettaa koneiston palvelukseen arvona. Ja jos taiteilijalla on poliittisia tai yhteisöllisiä intressejä – vaikka vallankumouksellisiakin – ne asettuvat lopulta vain synkeän totuuden eteen: että ne päätyvät kasvattamaan ääri-individualistista taiteilijakulttia, jonka tuotetta hänen maineensa ja toimintakapasiteettinsa on, ja joka eristää hänet, taiteilijasubjektina, tästä yhteiskunnallisesta todellisuudesta juuri niillä keinoin, joilla se sulkee hänet sisäänsä.<sup>233</sup>

## Kysymyksen käyttö, 1940-l.

Ranskan kirjallisuushistoria tuskin tuntee toista yhtä äärimmäistä esimerkkiä taiteilijan uraan liittyvistä ristiriitaisuuksista kuin Charles Baudelairen. Vuonna 1946 Jean-Paul Sartre pyrki omimaan hänet hahmottelemansa taidepolitiikan tarkoituksiin, kun kirjoitti hänestä tutkielman joka enimmiltä osiltaan käsittelee juuri Baudelairen sosiaalista kyvyttömyyttä. Tutkielmassaan Sartre korostaa kerta toisensa jälkeen ”vapaata valintaa”<sup>234</sup>, jonka Baudelaire tekee suhteessa maailmaan – valintaa, joka oli tuleva raunioittamaan runoilijan elämän, tekemään siitä sen ”epäonnistumisen”<sup>235</sup>, jonka Sartren oli siinä mahdollista nähdä. Bataillen tuoreeltaan kirjoitettu (1947)<sup>236</sup> kritiikki Sartren kirjaa kohtaan on sitäkin voimakkaampi, kun se myöntää suurimman osan sen esittämistä väitteistä. Suurin ero, jonka Bataille Sartren Baudelaire-tutkielman väitteisiin tekee, löytyy argumentista jonka mukaan Sartren väitteet eivät koske vain Baudelairea itseään, vaan että ne kertovat pikemminkin totuuden *runoudesta*.<sup>237</sup> Tätä näkökulman rajoittuneisuutta Bataille pitää Sartren suurimpana virheenä.

Edellä nähtiin että *runouden periaate* ei Bataillen näkemyksissä voi hyväksyä määriteltyä yhteisöllistä hyvää. Bataille lainaa mainitussa artikkelissaan kokonaisen pitkän ”Baudelairen valintaa” koskettelevan kappaleen Sartren kirjasta, eikä ihme, se on monin kohdin kuin hänen omaa tekstiään:

”Pahan tekeminen Pahan vuoksi on tekona täysin vastakkainen sille, jota me yhä kutsumme Hyväksi. Se on sen haluamista, mitä me emme halua – sillä me yhä kaihdamme Pahan voimia – ja olemista haluamatta sitä, mitä me haluamme – sillä Hyvä määrittyy aina objektinamme ja syvimmän tahtomme päämääränä. Baudelaire asennoitui juuri näin. Hänen ja vulgaarin synnintekijän tekojen välillä on sama ero kuin mustan messun ja ateismin välillä. Ateisti ei huoli Jumalasta, sillä hän on kerta kaikkiaan päättänyt, ettei Jumalaa ole olemassa. Mutta mustan messun pappi vihaa Jumalaa, koska Hän on rakastettava, pilkkaa Häntä, koska Hän on kunnioitettava; hän asettaa itsensä kieltämään perustetun järjestyksen, mutta samanaikaisesti hän myös säilyttää tämän järjestyksen ja myöntää sen suuremmalla voimalla kuin koskaan ennen. Jos hän koskaan lakkaisi myöntämästä sitä, palaisi hänen tietoisuutensa rauhaan itsensä kanssa ja Paha muuttuisi yhtäkkisesti Hyväksi, ja, kääntyen kaikista järjestyksistä, jotka eivät olisi lähtöisin hänestä itsestään, nousisi hän olemattomuudessa, vailla Jumalaa, vailla perusteluita, omaksuneena totaalisen vastuullisuutensa. [–]”<sup>\*</sup> Jotta vapaus

---

\* Vähintäänkin yhtä kiinnostavia kuin Bataillen lainaamat jaksot ovat hänen niihin tekemät poistot suhteessa Sartren alkuperäiseen tekstiin. Ensimmäinen kolmesta kuuluu: ”Tämä repeämä joka määrittii ’tietoisuuden Pahasta’, tuo itsensä ilmi selkeästi tekstissä, jota olemme edellä lainanneet puhuessamme kaksinaisesta vaateesta: ’Jokaisessa ihmi-



voisi nousta huimaaviin mittoihin, täytyy [-] valita, ollakseen äärimmäisellä tavalla väärässä.\* Sellaista on *ainutlaatuisuus* tässä Hyvään kytkeytyneessä universumissa; mutta on kiinnityttävä kokonaisvaltaisesti Hyvään, säilytettävä sitä ja vahvistettava sitä, jotta oltaisiin kykeneviä heittäytymään Pahaan. Näin hän, joka kiroaa itsensä saavuttaa yksinäisyyden, joka on harhakuva todella vapaan miehen suuresta yksinäisyydestä [-]\*\* Tiettyssä mielessä hän luo: universumiin, jossa jokainen

---

sessä on kaiken aikaa kaksi samanaikaista vaadetta, toinen kohti Jumalaa, toinen kohti Saatanaa.' Täytyy itse asiassa ymmärtää, että nämä kaksi vaadetta eivät ole itsenäisiä – kaksi vastakkaista ja autonomista voimaa asettuneina samanaikaisesti samasta pisteestä – vaan niin, että toinen on toisen funktio." Voidaan esimerkiksi arvella, että lauseiden syntetisoiva tendenssi sekä ajatus funktioiden kehän päättymättömyydestä saattoi olla Bataillen oman argumentaation arvotuksille liikaa.

Kannattaa niin ikään huomioida, että Bataille palaa tästä yhteydestä poistamaansa Sartren käyttämään Baudelaire-lainaukseen myöhemmin tekstissään. Tällöin hän lainaa fragmenttia asteen pidemmälle: ”Jokaisessa ihmisessä [-] Saatanaa. Jumalahakuisuus on halua tulla korotetuksi; saatanahakuisuus eli eläimellisyys on laskeutumisen riemua”. Myöhemmin Bataille haluaa testissään omakohtaisesti täsmentää asiaa lainaamalla kohtaa vielä kerran: ”Jokaisessa ihmisessä [-] vaadetta’, toinen kohti työtä (resurssiemme kasvattamista), toinen kohti mielihyvää (resurssiemme tuhlausta)” (OC9, 203 ”La littérature et le mal”); Bataillen viitemerkintä Baudelairen postuumisti julkaistuun teokseen *Alaston sydämeni* on virheellinen: lainaus on peräisin teoksen luvusta XI, eikä hänen merkintänsä mukaisesta luvusta LXXXIX, jota ei ole edes olemassa). Mainittakoon vielä sekin, että Baudelaire itse selittää jälkimmäistä vaadetta seuraavasti: ”Tähän viimeksi mainittuun on luettava rakastumiset naisiin, tuttavallinen seurustelu eläinten, koirien, kissojen yms. kanssa” (Baudelaire 1972, 60).

\* Toinen poistoista. Sartren alkuperäinen lause kuuluisi kokonaisuudessaan: ”Jotta vapaus voisi nousta huimaaviin mittoihin, täytyy teokraattisessa maailmassa valita, ollakseen äärimmäisellä tavalla väärässä.” Poisto muuttaa lauseen strategisen merkityksen täysin: Bataillen valikoinnin mukaisesti kyse on perustavanlaatuisesta väärinymmärryksestä johon runoilijan halu on kiinnittyneenä, heittäytymisestä peliin, kun taas Sartrella kyse on uskonnollisen moraalikoodin kestävämmästä hänen omien tarkistustensa pohjalta. Ymmärrettävästi taustalla on syvempi maailmankäsityksien välinen ero.

\*\* Viimeinen poistoista on kaikkein merkitsevin: ”Se yksin, itse asiassa, on ennen kaikkea se mitä hän haluaa, ei enempää. Maailma pysyy järjestyksessään, päämäärät säilyvät absoluuttisina ja saavuttamattomina, hierarkia ei tule nurinkäännyksi: hän katuu, hän lakkaa tahtomasta Pahaan ja yhtäkkiä tulee palauttaneeksi arvokkuutensa.” Lopulta, tämän kolmannen poiston painotuksissa tuskin voitaisiin olla kauempana Bataillen käsityksistä – etenkin jos otamme huomioon, että tekstin kirjoittaminen ajoittuu vuoteen 1946, eikä 1930-luvun lopulle. Bataillen ”runoutta tuottava subjekti” ei taatusti voi tyytyä siihen, mitä Sartre kutsuu ”todella vapaan miehen suureksi yksinäisyydeksi”, ei koskaan, vaan päinvastoin hänelle kuuluva olennainen tyydyttymättömyys kiinnittyy täsmälleen siihen, mikä Sartrelle edustaa yksinäisyyden ”harhakuva”, toisin sanoen siihen, jonka varassa lepää yksilöllisen position eliminoinnin mahdollisuus. Toisekseen ja edelliseen tiukasti liittyen, tämä väärinymmärretty ja runouden edustama kapinallisuus, jonka arvon Sartre jäljempänä määrää ”fragmentille tai detaljille”, ei yhtä varmasti hyväksy Bataillen mukaan päämääräkseen ja ulostulokseen muuttumatonta todellisuutta,

elementti uhraa itsensä yhtyäkseen kokonaisuuden suuruuteen, hän saa ilmentymään singulaarisuuden, toisin sanoen fragmentin tai detaljin kapinallisuuden. Siten jotakin sellaista ilmenee, joka ei ollut aiemmin olemassa, jota mikään ei voi enää peruuttaa ja joka ei millään tavoin ollut maailman ankaran talouden valmistamaa: siitä tulee luksusobjekti, tarpeeton ja ennennäkemätön. Huomatkaamme täten pahan ja runouden suhde: siten, vaihdon yläpuolella, runouden mennessä niin pitkälle, että ottaa pahan objektikseen, kahden luomisen lajin yhtyessä ja tukeutuessa toisiinsa rajoitetuin vastuin, on yhtäkkisesti hallussamme Pahan kukka. Mutta tahallinen Pahan luomus – siis: erehdys – on Hyvän myöntämistä ja tunnustamista; se osoittaa sille kunniaa ja, kutsuessaan itseään kirotuksi, myöntää relatiivisuutensa ja johdannaisuutensa, sen, että se ei voisi olla olemassa ilman Hyvää.<sup>238</sup>

Sartre ei epäröi sanoa, mistä ”pahan kukat” syntyvät. Hänellä on tieto siitä, mikä Baudelairen raunioitti. Hän kuvailee ”valintaa”, jonka johdosta edellä esitetty moraalirajojen vahvistumisen prosessi saattaa ottaa alkunsa. Ja Bataille on yhä valmiina hyväksymään hänen väitteensä kaikkineensa. Heidän mielestään kyse on tavasta nähdä:

Meille muille [--] on riittävää, että näemme puun tai talon. Sulautuneina niiden kontemplointiin unohdamme itsemme. Baudelaire on ihminen joka ei ikinä unohda itseään. Hän katseli itseään näkemässä, hän katseli nähdäkseen itsensä katselemassa, hän kontemploi omaa tietoisuuttaan puusta tai talosta ja näin asiat näyttäytyivät hänelle ainoastaan tämän suhteen läpäisemänä, kalpeampina, pienempinä, vähemmän koskettavina, kuin hän olisi katsellut niitä oopperakiikarien lävitse. Ne eivät osoittaneet toisiinsa, tavalla jolla suuntaviitta osoittaisi tietä tai kirjanmerkki sivua [...] <sup>239</sup>\* [--] asiat eivät palvelleet hänelle mitään muuta tarkoitusta kuin mahdollisuutta tarkastella itseään samalla kun hän katseli niitä.<sup>240</sup>

---

jota Sartrella, kuten tulemme näkemään, vastustaisi aito päämäärähakuinen *vallankumouksellinen toiminta*, vaan tämä kapinallisuus yksin edustaa Bataillen käsityksissä vallankumouksellista muutosta, päämäärää itsessään (”Pahaa Pahan vuoksi”). Sitä, että Sartre ei anna runoilijan tuottamalle ”Hyvän vahvistumiselle” samaa merkitystä kuin Bataille, tulemme käsittelemään vielä jäljempänäkin: nyt huomattakoon, että Bataillen ajattelu-tapa myöntäisi etuoikeutetun aseman nimenomaan tälle ratkaisevalle kaksinaisuudelle, Hyvän ja Pahan eroutumiselle, jollaisen maailmankuvan ”valinnasta” seuraavan ”runoilijan valinnan” Sartre taas näkee täysin ymmärrettävästi poliittisena ratkaisuna ehdottoman riittämättömäksi. Bataillen näkökulma johtaa mystisismin kielestä totuttuihin painotuksiin; Sartren näkemys profaaniin, poliittiseen ja realistiseen, sanalla sanoen, proosalliseen.

\* Bataille on lainatessaan muuttanut sekä Sartrelta lainaamansa kohdan välimerkitystä että poistanut huomattavalla tavalla tältä kohdalta lauseen lopun: ”...eikä Baudelairen henki koskaan kadottanut itseään niiden sokkeloihin.”

Baudelairen katselemisen funktio oli siis jumalallinen ja etäinen selvänäköisyys – filosofin unelma<sup>241</sup>... joka sitä paitsi edeltävän moraaliala käsitelleen jakson valossa noudattelee tiettyä rangaistushakuista mielihyväperiaatetta, johon olemme Bataillen kirjoitusten kohdalla jo saaneet tutustua. Nyt silti huomautkaamme, mitä Sartre Baudelairelle suosittelee sosiaalisen epäonnen parantamiseksi: suuntaviittoja ja kirjanmerkkejä! Voidaan helposti aavistaa, että näin ilmaistuna Sartren näkemyksessä ”vapaa miehen yksinäisyydestä”<sup>242</sup> – tai pikemminkin hänen ”vapaudestaan” – on Bataillen mielestä ilmeinen sekaannus:

Jätän sanomatta sanaani keskusteluun joka koskee sekaannusta ajatuksessa, joka ajaa Sartren esittämään Baudelairen poeettisen vision ”asiat” ”vähemmän koskettavina” kuin suuntaviittoja tai kirjanmerkkejä (tässä on kyse kategorioista: ensiksi objekteista jotka ilmenevät aisteillemme, toiseksi niistä jotka ilmenevät käytännölliselle käsityksillemme). Mutta Sartre ei näe suuntaviittoja ja tietä transsendenteina (minun oli lainattava siteerattua kohtaa käyttäkseni sitä hyväkseni), vaan niitä ovat hänelle poeettisen kontemplaation objektit. Minun on myönnettävä, että tämä sovittautuu hänen valitsemaansa termistöön, mutta tässä tapauksessa termistön riittämättömyys ei anna lupaa nähdä syvällistä vastakkaisuutta. Baudelaire halusi ”löytää”, näin meille kerrotaan, ”jokaisesta todellisuudesta pysyvän tyydyttämättömyyden, ilmenemän johonkin toiseen, objektiiviseen transsendenssiin...” Transsendenssi näin esitettyä ei ole enää yksinkertaista suuntaviittoaan liittyvää transsendenttiä, yksinkertaista ”nykyhetken determinaatiota tulevaisuuden toimesta”, vaan sellaista joka liittyy ”objekteihin jotka ovat suostuvaisia hävittämään itsensä näyttääkseen toisia”. Kyse on [-] ”tekijästä, josta on saatu aavistus, jota on melkein kosketettu, mutta joka on saavuttamaton, eräänlainen liike...”<sup>243</sup>

Toisin sanoen Baudelaire langettaa yhä runoilijan ominaisuudessa projektin tehtäväkseen, mutta tämä projekti on toisenlainen kuin praktisen käsityskyvyn hallitsemiseksi tarkoitetut projektit, sellaiset jotka ovat suunnattuja tietyn mielletyn olemassaolevan objektin saavuttamiseksi. Tässä sekä Sartre että Bataille lähestyvät mystisismin kieltä. Kumpikin puhuu omalla tavallaan siitä ”mystisen partisipaation” vaikutuksesta joka puolestaan on ristiriitaisella tavalla Baudelairen narsistisen identifiointifunktion<sup>244</sup>: runoilija näkee – tai toivoo näkevänsä – itsensä sulautumassa objektiin, mutta säilyttää juuri sillä tavoin itsensä itselleen, suurena runoilijana, tavalla jolla mystifioiva kieli tulee aina tehneeksi, kun se palauttaa kuulijansa dramatisoidun käsittämättömyyden eteen ja perustaa siten myös uudelleen myytin jumalastaan – juuri tästä hän oli tavallaan ”Hyvän ja ”Pahan” terminen kyse kohdassa, jossa Sartre käsittelee Baudelairelle ominaista kapinamieltä. Ja kuten Sartre itse joutuu toteamaan, samalla pettäen oman työteliään näkökulmansa perustan, on tämä kapinamieli ylhäisistä korkeuksista katsottuna jopa vastakkainen kohe-

rentin ja loogisen vallankumouksellisen ajattelun perusteille. ”On totta”, Sartre kirjoittaa, ”että Baudelairessa ei ollut mitään [poliittisesti] radikaalia.”<sup>245</sup> Ensi näkemältä runoilijan asenne todellakin vaikuttaa regressiiviseltä. Bataille keräilee Sartren lauseita yhteen, jälleen tosin melko tavalla valikoiden:

Baudelaire ”ei koskaan kasvanut ulos lapsuudestaan” [-] Mutta jos ”lapsi vanhenee, kasvaa älykkyydessään ohi vanhempiansa ja katselee heidän olkapäitensä yli”, on hänen mahdollista nähdä että ”heidän takanaan ei ole mitään”. ”Työt, tavat, selkeät ja rajoitetut velvollisuudet yhtäkkisesti katoavat. Oikeuttamattomana, perustelemattomana, hän äkkinäisesti kokee kauhean vapautensa. Kaiken täytyy alkaa alusta uudelleen: yhtäkkiä hän on noussut yksinäisyyteen ja olemattomuuteen. Tämän Baudelaire halusi välttää hinnalla millä hyvänsä.”<sup>246\*</sup>

*Menneisyys* palaa nyt kuvaan kahdella tavalla. Ensiksi muistikuvana, idyllinä, jona se saa subjektin ottamaan harteilleen menneen asiointilan palauttamiseen sidoksissa olevan projektin – tästähän Sartren argumentaatio on todistanut jo useasti, kun se on kertonut meille Baudelairen mielen nostalgisesta projektiosta. Olennaista projektion kannalta on sen lähtökohta, jossa runoilija – ulkopuolelta – näkee koko menneen maailman tapahtumia leimanneen moraalisen ristiriitaisuuden: tästä

---

\* Edellisiin huomioihin voidaan vielä lisätä, että ainakin Sartrelle Baudelairen lapsellisuus edustaa täysin epäilyksettä taantumuksellisuutta ja sosiaalista kehittymättömyyttä. Bataille taas kirjoittaa *L'expérience intérieure*n sivuilla jäljittelemättömään tapaan: ”Löytääkseni tiedon rajat kuljen sen alkulähteille asti. Ensiksi pieni lapsi, jokaisella tavalla niiden mielipuolten (poissaolevien) kaltainen, joiden kanssa leikin tänä päivänä. Pienet ”poissaolevat” eivät ole yhteydessä maailmaan *kuin aikuisten välityksellä*: aikuisten taholta tulevan keskeytyksen tulos on *lapsellisuus*, tuote. Aikuiset *selkeällä tavalla* pelkistävät maailmaan tulevan olennon, joka me ensiksi olemme, rihkaman tasolle. Tämä vaikuttaa minusta tärkeältä: että siirtymä luonnontilasta (syntymästä) järkeilyimme tilaan tulee välttämättä tapahtua *lapsellisuuden* kautta. On outoa, että attribuioimme lapselle vastuun hänen lapsellisuudestaan, kun teemme siitä lapsille omimman ominaisuuden. Lapsellisuus on taso, jolle asetamme naiivin olennon; niillä perustein ja jopa täysin sitä tahtomattamme, me suuntaamme sen näin kohti pistettä josta löydämme itsemme. Kun nauramme infantiiille absurdisuudelle, naamioi nauru meidän häpeämme, kun näemme mihin me pelkistämme elämän olemattomuudesta käsin. // Oletettakoon: että universumi synnyttää tähdet, tähdet maapallon,... maapallo eläimet, ja lapset, lapset aikuiset. Lasten virhe: ottaa totuutensa aikuisilta. Jokaisella totuudella on vakuuttava voimansa ja miksi asettaa sitä kyseenalaiseksi. Mutta niillä on vastapareinaan virheet edellisten seurauksena. On totta, että ennen kaikkea meidän totuutemme tuovat lapset niiden virheidä pariin, joista lapsellisuus muodostuu. Mutta lapsellisuudesta puhutaan silloin, kun se on yhteisesti *nähtävissä*: kukaan ei naura viisaalle, sillä lapsellisuuden havaitseminen merkitsisi näin hänen ylittämistään – sikäli kuin aikuinen saattaa ylittää lapsen ([-] mutta jollei lapsi ole todella halveksittava, ei näin juuri koskaan edes tapahdu, eikä ainakaan totuuden nimessä). OC5, 54-55 ”L'expérience intérieure”.

maasta kasvoi runoilijan halukkaasti poimima pahan kukka, josta hänen nostalgiansa oli edelleen tulkittavissa; se oli hänen työnsä. Profaanille yhteisölliselle olemiselle, loogiselle ja työteliäälle näkökulmalle – joka Sartren oman ilmaisun mukaan on ”nykyhetken determinaatiota tulevaisuuden toimesta”<sup>247</sup> ja jota Bataille varsin toisin painoituksin kutsuu ”olemassaolon lykkäämiseksi myöhemmäksi”<sup>248</sup> – tämä näyttäytyy ajanhukkana, sillä koko todellisuus on olemassa poeettisen projektin omaksuneelle enää vain paluiden tähden, paluiden, joiden ainoa ilmaisun tasolla näyttäytyvä totuus on pettymyksenäyteinen menetys. Tekstissään Bataille selventää, kuinka Sartre näkee kirkkaasti tämän puolen, lapsellisen unelman toisista jota Baudelairen projekti edellyttää – *fort-da...*:

On totta, että tämän ”suunnatun” liikkeen mieli on tulevaisuuden determinoima, mutta tulevaisuuden, jonka mieli ei ole määrätty kuten suuntaviitan osoittamassa, sen kuvaileman saavutettavissa olevan tien tapauksessa: todellisuudessa tämä tulevaisuus on [Baudelairella] suunnatana vain kätkeytyäkseen. Tai paremminkin: siinä ei ole kyse tulevaisuudesta vaan tulevaisuuden aaveesta [spectre]. Ja, Sartren itsensä sanomana, ”sen ainutkertainen [spectral] ja peruuttamaton luonto asettaa meidät matkalle: poissaolon spiritualisoimien objektien suuntaan, joka on sama suunta, jonne ne myös tulevat häviämään. Matkamme suuntana on *menneisyys*”.<sup>249</sup>

Eikä ”tulevaisuuden aave” ilmene kuin nostalgisena dramatisoiduksi tulevan menneisyyden kautta, runoudelle ominaisella inversiolla:

[-] suuntaviitalla ei ole mitään muuta merkitystä subjektille kuin tulevaisuus, tie jonne se johtaa [-]. Täten poeettisen partisipaation<sup>250</sup> objekti ei ole menneisyyden determinoima. Vain muistin objekti, sekä käytöstä että runoudesta erotettuna, voisi olla todellinen menneisyyden *annettu*. Runollisessa operaatiossa muistin objektien mieli on subjektisissa tapahtuvan *nykyhetkisen* [actuel] invaasion determinoima: emme saa jättää huomiotta etymologista konnotaatiota, jonka mukaan runous on luomista.<sup>251</sup> Objektin ja subjektin fuusio edellyttää kummankin osapuolen transsendenssia välittömästi silloin, kun ne asettuvat kosketuksiin toistensa kanssa. Vain puhtaan toiston mahdollisuus estää näkemästä tätä nykyhetken ensisijaisuutta. Meidän on mentävä jopa niin pitkälle että sanomme, ettei runous koskaan edusta nostalgiaa menneisyyttä kohtaan. Nostalgia joka ei valehtele, ei ole runollista; sen on lakattava olemasta totuudellista siihen pisteeseen asti, että se itse tulee todeksi, sillä menneisyys on vähemmän merkityksellinen nostalgian objektin suhteen kuin itse nostalgian ilmaisu.<sup>252</sup>

Edellinen sisältää bataillilaisen taideteorian dramatisoinnille antaman destruktivisen mielen. Erityisen kiinnostava on tämä merkintä: ”runouden prosessissa

muistin objektien mieli on subjektissa tapahtuvan nykyhetkisen invaasion determinoima”. Huomionarvoinen seikka on, että Bataille painottaa sanaa *nykyhetkisen* [actuel]; näin asettaen sen vastakohtaiseksi sartrelaiselle toiminnan ihmiselle, joka ”lykkää olemassaoloaan myöhemmäksi”. Tällä nykyhetkisyydellä, aktualisuudella, sen tapahtumisella tai ilmenemisellä – ”mystisellä partisipaatiolla” tai ”objektin ja subjektin fuusiolla” – vaikuttaa olevan ristiriitoja täynnä oleva katalysaattori, sillä muistamme mitä Sartre Baudelairen halusta sanoi: ”Se on sen haluamista, mitä me emme halua [-] ja olemista haluamatta sitä, mitä me haluamme”. Tämä ei Bataillella tarkoita, kuten Sartre haluaisi, ”harkinnanvapaan Pahan luomuksen” turhuutta tai tehottomuutta suhteessa moraalisen lain ylikäymiseen. Runouden kautta toimiminen on Bataillelle todella sitä, että ollaan ”haluamatta sitä, mitä me haluamme”: siinä asetetaan mahdoton projekti, kun halutaan välttää objektisuhdetta:

Baudelairen kieltämys oli syvällisin mahdollinen kieltämys [-] Paha, jota runoilija teki, [-] on hyvinkin Paha, sillä tahto, joka ei voi kuin tahtoa Hyvää, ei omaa siinä mitään osaa. Sillä tuskin on sitä paitsi lopulta edes merkitystä onko se Paha: tahdon vastakohtana ollessa lumous, lumouksen ollessa tahdon raunioitumista, on lumouksen määräämään käyttäytymisen tuomitseminen moraalisiin perusteisiin ehkä toisinaan ainoa tapa vapautua kokonaisuudessaan tahdosta<sup>253</sup> [-] Ihminen ei voi rakastaa itseään syvästi, jollei hän tuomitse itseään<sup>254</sup>.

Siten Bataille päätyy lausumaan ristiriidan – joka sivumennen sanoen ei ole ensimmäinen laatuaan – että Baudelairen vahvuus on hänen tahtonsa heikkous<sup>255</sup>. Ja siten Bataille osoittaa, että tämä vahvuus – tahdon heikkous – tuo runoilijan onneksi alituisen tyydyttymättömyyden. Näin Bataille todella väittää. Lisäksi hän käsittää, että tämä subversiivisuus toimii lähinnä subjektiviteettia vahvistaen, kuten hän oli jo aiempina vuosinaankin todennut, vaikkakin tosin aivan toisin äänenpainoin. ”Näin tyydyttymättömyyden tilat”, hän jatkaa, ”objektit jotka pettävät tai paljastavat poissaolon, ovat ainoita muotoja joiden kautta yksilöllisyyden jännite voi jälleenlöytää pettävän ainutlaatuisuutensa<sup>256</sup>. Runoilijan ”ainutlaatuisuuskaan” ei tässä fantasioiden kehässä ole kuin harhaa (”pettävää”), sillä hänen on lopulta kohdattava identiteettinsä rajoituksista pelkkää universaalisuutta: hänen ”selvänäköisyyteensä” kohtalona on – kun hän on ensin asettanut fantasmaattisen ja ylevän nostalgian objektin – löytää itsensä siitä, mikä on kaikkein keskinkertaisinta. Kehä on lohduton. Valheellisesti dramatisoidusta nostalgiaasta tulee – ja pitää tulla – hänen todellisuutensa. ”Mitä enemmän hän uppoutuu niihin salaisuuksiin, jotka ovat yhtä paljon toisten kuin hänen omiaankin, ja mitä enemmän hän eriytyy itsestään, sitä yksinäisempi hän on. Yksinäisyys hänen syvyyksissään avaa maailman uudestaan, mutta aloittaa sen aina vain hänelle itselleen. [-] Hänelle on välttämätöntä mennä yhä vain kauemmaksi, siellä

on hänen ainoa kotimaansa. Kukaan ei voi parantaa häntä siitä, ettei hän ole osa kansaa.”<sup>257</sup> Mutta hänen profaanien tarkoituseriensä päämääränä on tulla tunnistetuksi: ”*Tulla tunnetuksi!* Kuinka hän voisi olla olematta tietoinen siitä, että hän itse on *tuntematon* sen naamion takana, joka voisi kuulua kenelle tahansa ihmiselle”<sup>258</sup>.

Erityisen perustava toteamus, jota ei pidä ottaa kevyesti: että valehteleva naristinen identifikaatio on runouden funktio. Runous ei itsessään kuitenkaan ole mitään muuta kuin ”individualistisen position” tuhoamista. Sekaannus, jolta runoilija ei voi Bataillen mukaan välttyä.

Baudelairin runot voivat hyvinkin todistaa hänen oman mielensä hämäristä konflikteista, kuten Sartre halusi, ja ehkä, kuten van Goghinkin tapauksessa Bataillen mukaan, vasta ne tuovat runouden autenttisen elementin päivänvaloon.<sup>259</sup> Baudelairin ”mahdoton vapaus” oli taatusti, edelleen Sartren sanoin, ”vain harhakuva todella vapaan miehen suuresta yksinäisyydestä”, sillä sen käyttövoimana oli näin alati paljastuva ”tahdon heikkous”, joka Bataillille todisti siitä, että Baudelaire säilytti viimeiseen saakka halunsa löytää itsestään ”sen, mitä hän oli toisille”. Näin modernin ajan runoilijan desolaatiota koskeva bataillilainen kaava tuli paljastumaan täydellisyydessään partikulaarisen tapauksen kautta Sartren tutkielmassa: Bataillen omin sanoin on runoilijan näkökulman transgressiivinen aspekti juuri siinä ”subjektissa tapahtuvassa” ristiriitaisessa ”invaasioissa”, ”*että runoilija on osa, joka ottaa itsensä kokonaisuudesta, yksilö, joka käyttäytyy kuin yhteisö*”<sup>260</sup>. Siten Bataille perustelee ajattelunsa yltiöromanttista kaavaa, jonka mukaan runoilija voidaan nähdä aitojen yhteisöiden ulkopuolena ja ehkä niiden uhriobjektina. Näin kuvaillaan myös runollinen subjektiprojektio, joka mutkistuu kaksisuuntaiseksi: luominen ei todella ole luomista – eikä paha todella pahaa – jollei se ilmene muodossa jossa se näyttää kilpailevan valtuuksista, joiden mielletään kuuluvan yksin Jumalalle: ajan määreiden, loogisen ja esineellisen ajattelun ”tuolle puolen”. Baudelaire ”otti itsensä kokonaisuudesta” ja Bataillen mukaan ”*Pahan kukkien* historiallinen merkitys”<sup>261</sup> on siinä, että moderni runous (ja sen perimä mystifioiva puheenparsi) tulee niiden kautta tietoiseksi oman vapautensa, oman pahuutensa, edustamansa tuhlaavaisuuden ehdoista:

Epäonni on, että mahdottomasta, tuomittuna olemiseen, on vaikea puhua. Sartre sanoi Baudelairesta (hänen esityksensä leitmotiv), että Baudelairin epäonni oli siinä, että hän tahtoi olla sitä mitä hän oli toisille: siten Baudelaire hylkäsi olemassaolon valtaoikeuden, joka tarkoittaa ainaista odotuksessa olemista. Mutta yleisesti ottaen: välttääkö ihminen tietoisuutta [conscience] joka hän on, tulemasta samanlaiseksi esineeksi kuin kaikki muutkin vain sillä tavoin, että luovuttaa sen esineelliselle ajattelulle? Minusta näyttää siltä että ei. Ja myös, että runous oli muoto, joka oli hänelle [Baudelairelle] yhteisöllisessä mielessä sopiva tapa (tietämättömättömänä keinoista joita Sartre hänelle ehdottaa),

jolla kyetä pakenemaan pelkistymistä esineellisen ajattelun tasolle. On totta että runous, etsiessään ajateltujen esineiden ja niitä ajattelevan tietoisuuden yhteisen identiteetin perään, tahtoo mahdotonta. Mutta eikö juuri ainoa keino, jolla on mahdollista välttää pelkistyminen esineiden ajattelun tasolle olekin, itse asiassa, tahto mahdottomaan?<sup>262</sup>



### 3 HETEROLOGIA JA HURMA: TEORIA KOKEMUKSESTA

Pieni yhteenveto. Edellä on seurattu hitaita liukumia, joiden myötä Bataillen käytämä kieli muuttui sotienvälisen kahden ja puolen vuosikymmenen aikana ja nähty miten nämä muutokset vaikuttivat hänen tapaansa retorisoida näkemyksensä taiteesta. Aloitimme käsittelyt nuoren Bataillen tekstistä, jonka sanavalinnat ja painotukset olivat paljolti kristillisen retoriikan täyttämiä ja saavuimme *Documents*-vaiheen kautta 1930-luvun marxilaiseen kauteen, jolloin marxilaisen liikkeen profaanilta vaihdon todellisuudelta omaksuma demystifioiva sanasto otti Bataillen kielenkäyttöä hallitsevan paikkansa. Tämä ei tapahtunut kivuttomasti; ei siinä mielessä, mitä tuli Bataillen omaan paikkaan niissä yhteisöissä, joihin hän oli yhdellä tai toisella tavalla pyrkinyt juurtumaan, eikä sen paremmin mitä tuli hänen kirjoittajana esittämiensä ajatusten suhteeseen esim. marxilaisessa piirissä vallinneisiin keskustelun muotoihin; se, että freudilainen unelma tiedostamattoman paljastumisesta subjektille yhdistettiin politisoituneen marxilaisen toiminnan retoriikkaan, tuli tämän oireelliseksi malliesimerkiksi. Lopulta seurassimme lyhyesti Bataillen ajatusten hapuilua suhteessa pyhän paikan ja pyhien tapojen alati pakenevaan olemukseen aina *Contre-Attaquen* kaduilta *Noidan oppipojan* makuualkoveihin, jotka asettivat alulle *Collège de sociologien* jo lähtökohdiltaan ristiriitaisen durkheimilaisen projektin<sup>263</sup>. Sitä tietä näimme myös, kuinka pyrkimyksistä kriittisiin sosiologisiin kielenkäytön muotoihin oli tuskin paljoa jäljellä enää vuonna 1947, jolloin Bataille viimeistään aloitti seuraavan vuosikymmenen ajan kestäneet hyökkäyksensä sartrelaisen eksistentialismin edustamaa taidepolitiikkaa vastaan. Palaamme seuraavaksi ajassa muutamia vuosia taaksepäin, sillä on kysyttävä niiden ajatusten luonnetta, jotka olivat luomassa oikeutusta hänen kirjoitustensa seuraavien vuosien aikaiselle turvautumiselle (kristilliseltä) negatiiviselta teologialta omaksuttuihin kielenkäytön muotoihin. Samalla kirjoituksen päälle tultiin langettamaan tiettyjä formaalisia vaatimuksia. Palaamme teokseen *L'expérience intérieure*.

*L'expérience intérieure*ssa Bataille esittää teoriansa *sisäisestä kokemuksesta*. Jotta voidaan ymmärtää kirjan esittämän teorian tasoja, on aluksi suunnattava katse kohti kirjan rakennetta. Kirja muodostuu viidestä osasta, jotka runoja sisältävää viimeistä osaa lukuun ottamatta jakautuvat eri määriin nimettyjä tai nimeämättömiä alalukuja. Osat ovat nimetyt seuraavasti:

- 1) Luonnos johdannoksi *sisäiseen kokemukseen*
- 2) Kidutus
- 3) *Kidutuksen* edeltäjät (eli komedia)
- 4) Post-scriptum *Kidutukselle* (eli uusi mystinen teologia)
- 5) Manibus date lilia plenis

Edeltä nähdään, että teos niveltyy yhden osansa ympärille, joka on nimetty *Kidutukseksi*. *Kidutus* on erityisesti Bataillen sodanaikaisille kirjoituksille ominaisel-

la epämuodollisella tavalla teoreettinen teksti: muoto seuraa funktiota. Sen viisi nimeämätöntä alalukua käsittelevät aikakauden keskeistä filosofista termistöä näennäisen summittaisesti – aforistisin ja käsitteellisesti epävakaisin tavoin.

Teoksen valmistuminen liittyy mitä tiukimmin projektiin, jota kutsuttiin ”sokraattiseksi kouluksi”. Tämä koulu oli määrätty pohtimaan ”sisäisen kokemuksen” luonnetta: koulu kuihtui pian kasaan, mutta pohdinnoista oli seurauksena Bataillen teos.<sup>264</sup> Teoksen ensimmäinen osa on varsin näkyvällä tavalla esiin tuotu muistuma tästä koulusta, sen alati uudestaan kirjoitettavasta tehtävästä. ”Luonnos johdannoksi *sisäiseen kokemukseen*”, kuten osan otsikko monimielisellä tavalla kuuluu, sisältää selvityksen teokselle ajatellusta rakenteesta sekä sen metodista. Kuitenkaan ei johdannossa ole päästy etenemään kuin muutaman sivun verran, kun kirjoittaja kovin itsetietoisella ja myös myöhempien teostensa esipuheista tutulla tavalla ilmoittaa: ”nyt kirjoitettuani tämän johdannon yksityiskohtaiseksi suunnitelmaksi, en ole enää kykenevä pysyttämään siinä”.<sup>265</sup> Etsinnän kohteena on määritellysti se, joka ylittää kaikki projektit. Siten projektit ylittävä projekti lausutaan alulle. Projektin on otettava muotonsa kirjoituksessa. *Kidutuksen* rooli on olla havaintoesimerkkinä etsinnän kohteesta. Sen sisässä Bataille lausuu teoriansa position ja objektin, joka jo poikkeaa monista 1930-luvun pohdinnoista:

”Toiminta” on täysin riippuvainen projektista. Ja mikä vakavinta, on diskursiivinen ajattelu itse sidoksissa projektiin olemassaolon muotona. Diskursiivinen ajattelu ottaa tosiasiaa paikkansa toimintaan sidoksissa olevan yksilön sisällä ja on hänen projekteistaan lähtien, projektien reflektoinnin tasolla. Projekti ei ole vain toiminnan edellyttämä, sille välttämätön olemassaolon muoto, vaan tapa olla paradoksaalisessa ajassa: *kyse on olemassaolon lykkäämisestä myöhemmäksi*. [-]<sup>266</sup>

Kohtaa ennen Bataille on todennut: ”Saavun tähän pisteeseen: sisäinen kokemus on toiminnan vastakohta. Ei mitään muuta”<sup>267</sup>.

Jos Bataille itse toistaakin toistamasta päästyään edellisen kaltaisia lauseita, ei hän myöskään epäröi muistuttaa, että ”järjellä yksin on voimaa tehdä tekemättömäksi omat työnsä, repiä alas mitä se on rakentanut”<sup>268</sup>: ”ainoa mahdollisuutemme on työ”<sup>269</sup>. Hän julistaakin omasta rooliutumisestaan kirjoittajana *Kidutukseksi* nimetyn osan alkupuolella: ”opetan taitoa muuntaa ahdistus nautinnoksi”<sup>270</sup>. Kysymys on metodista. Etsinnässä oleva kokemus olisi sellainen, jossa ahdistus muuttuu nautinnoksi ja tälle kokemukselle lausutaan myös muodolliset perusteet, jotka määrittivät jo ”sokraattisen koulun” istuntoja. Nämä perusteet ovat Maurice Blanchot’n muotoilemat ja Bataille hyväksyy ne teoriansa lähtökohdaksi sellaisinaan. Blanchot sanoo ”kaikesta henkisestä elämästä”, ”sisäisestä kokemuksesta”, että

1. sen periaatteena ja päämääränä on pelastuksen poissaolo, kaiken toivon kieltäminen
2. sisäinen kokemus on auktoriteetti (mutta auktoriteetti sovittaa itsensä)
3. se on kyseenalaistus itse, ja ei-tieto<sup>271</sup>

Bataille lisää, että hänen havittelemansa ”uuden mystisen teologian” ”ainoa objekti on tuntematon”.<sup>272</sup>

Seuraa kummallinen käännös. Tuntematon saa hahmonsaa vain tiedetyssä, tiedetty ilmenee vain tuntemattomana. Siis siinä tapauksessa, että sisäisen kokemuksen ehdot täyttyvät. Bataille menee jopa niin pitkälle, että väittää ettei kokemusta ole, jollei sitä ole jaettu.<sup>273</sup> Tähän kirjoittaja sanoo tarvitsevansa yhteisöä, ystävyyden ja aidon kommunikoinnin dynamiikkaa. Blanchot saa luvan selventää, muun muassa omia periaatteitaan:

Ainoa ’tunne-elementti’, joka voidaan jakaa jakamatta, on kuolettavan tulemisen pakottava arvo eli sellaisen ajan arvo, joka pirstoo eksistenssin ja vapauttaa sen ekstaattisesti kaikesta, mitä siinä on jäljellä *orjallisuudesta*. [--] Kuten ystävyys tai rakkaus, avaa kuolema, toisen kuolema läheisyyden tai sisäisyyden tilan, joka ei ole koskaan (Georges Bataillen mukaan) subjektin tila vaan liukumista rajojen ulkopuolelle. Ilmaisuihin *expérience intérieure* [--] tarkoittaa siis päinvastaista kuin mitä se näyttää sanovan: se on subjektin vastaväite, joka hävittää subjektin mutta jonka alkuperä on suhteessa toiseen.<sup>274</sup>

Tosiasiassa Blanchot huomaa jo muutamaa riviä myöhemmin, ettei ”sisäinen kokemus” ehkä sittenkään ole terminä niin epätarkka kuin mitä hän antoi edellä olettaa (Blanchot viittaa samalla Bataillen teksteille tärkeään, ankarasti puolustettuun subjektivistiseen elementtiin, jota ajatus kommunikaatiosta vaatii ja joka saa Bataillen itsensäkin myöhempinä vuosina puhumaan ”syvästä subjektiivisuudesta”<sup>275</sup>):

Vaikka välittömyys, joka vahvistaisi jokaisen katoamisen kun yhteisyys häviää, ei olekaan yhteisössä mahdollista, se ehdottaa tai pakottaa tiedostamaan (kokemuksena, *Erfahrungina*) sen, mitä ei voida tietää: ”itsensä-tuonpuolisen” (tai ulkopuolisen) eli kuilun tai ekstaasin, *joka on yhä singulaarinen subde*.<sup>276</sup>

Toisin sanoen: subjektikäsitys muotoillaan siten, että subjekti on *läsnä itselleen* vain avautumisessa toiselle, jonka kokemiseen oletetusta heterogeenisyydestä Bataille ja Blanchot käyttävät monimielistä termiä ”ei-tieto”. ”Ei-tieto” ei ole vain tiedon toinen, tuntematon, vaan on myös tietyllä tavalla olevaa tietoa, jopa sen ilmaisu (jollaista esimerkiksi nauru on).<sup>277</sup> Ei-tieto merkitsee kielteisen

muotonsa kautta kuitenkin murtumaa tai puutetta, haavaa. Vaikka Blanchot ei ota kantaa Bataillen tapaan käyttää kristillisten mystikkojen tekstejä apuvälineinä, hän näkee *ekstaasille* Bataillen kirjan sivuilla annetun arvon omasta näkökulmastaan mitä selkeimmin:

On [-] selvää, jopa musertavan selvää, ettei ekstaasilla ole päämäärää eikä syytä. Yhtä selvää on, ettei se tunnusta mitään varmuutta. Sana ”ekstaasi” voidaan kirjoittaa vain varovaisesti, lainausmerkkeihin, sillä kukaan ei voi tietää, mistä ekstaasissa on kysymys ja tapahtuiko sitä koskaan edes. Se on enemmän kuin tietoa, sillä siihen kuuluu myös ei-tieto, ja se kieltäytyy tulemasta ilmaistuksi muuten kuin satunnaisissa sanoissa, jotka eivät voi taata sitä.<sup>278</sup>

Bataille itse selittää Blanchot'n lainausmerkkeihin jättämää ekstaasia riveillä, joilla hän puhuu Hegelin absoluuttisen tiedon (Tieteen) ongelmasta. Kyseessä on Bataillen tunnetuimpiin kuuluva teoria, joka kertoo ”sokeasta pisteestä”. Se on välttämättä asetettava vastatusten Alexandre Kojèven Hegel-tulkinnan kanssa, jonka tärkeimpiin tekijöihin kuuluu ajatus ”historian lopusta”, joka tarkoittaa mahdollisuutta pitäviin arvostelmiin maailmasta, kun negatiivisuudelle ei historian loputtua ole enää mitään tehtävää. Ajatus ekstaattisesta sokeudesta, joka vastustaa projekteja täynnä olevaa modernia maailmankuvaa, on Bataillen keino jolla hän kulkee Hegelin kaikkietävyyttä vastaan *L'expérience intérieure* sivuilla. Sokean pisteen teoria pakottaa tuomaan Bataillen vuorovaikutteisen suhteen Kojèveen/Hegeliin yhdeksi niistä komponenteista, jotka määrittävät Bataillen suhdetta aikakautensa filosofiseen kenttään ja jonka vuoksi sitä ei voida redusoida sartrelaisuutta kohtaan ilmaistun vastustuksen kautta. Keskustelun painoituksia ja tukea tulevalle kannattaa katsoa myös liitteestä 1.<sup>279</sup> Tämä varsin ambivalentti suhde Hegeliin – josta ajatus ”sisäisestä kokemuksesta” lupasi Bataillelle ehkä hetkellistä ulospääsyä – muotoillaan *L'expérience intérieure*ssa ekstaasin ja yön termein. Teoria on seuraava:

Ymmärryksessä on sokea piste: se muistuttaa silmän struktuurista. Niin ymmärryksestä kuin silmästäkin on tätä pistettä vaikeaa havaita. Mutta siinä kun silmän sokea piste on vailla seuraamuksia, on ymmärryksen sokealla pisteellä itsessään enemmän mieltä kuin ymmärryksellä itsellään. Siinä mielessä jossa ymmärrys on toiminnan apuväline, on tämä piste yhtä merkityksetön kuin se, joka on silmässä. Mutta silloin jos ymmärrys koskee itse ihmisyyttä, ja tarkoitan sillä tutkimusmatkaa olevan mahdollisuuksiin, vaatii piste huomiota osakseen: kyse ei ole enää pisteestä joka häviää tietoisuuteen, vaan tietoisuudesta joka häviää siihen. Sen kaltainen olemassaolo sulkee kehän<sup>280</sup>, mutta se ei ole kyennyt siihen kuin omaksumalla yön, josta se ei lähde kuin siihen palatakseen. Samalla tavoin kuin se eteni tun-

temattomasta tiedettyyn, täytyy sen kääntyä lakipisteessä ympäri ja palata tuntemattomaan.<sup>281</sup>

Bataille ei kirjoita *ekstaasia* lainausmerkkeihin. Itse asiassa hän pyrkii hyvinkin esittämään kokemuksensa niiden mystikkojen kokemusten vertaisena, joita hän teoksensa sivuilla lainailee. Asia vaatii huomiota. Bataille tuo metodinsa ilmi teoksensa neljännessä osassa, viittaus käy edellä esiteltyyn ajatukseen sokeasta pisteestä. Metodi vaikuttaa kolmivaiheiselta. Bataille selittää sitä seuraavasti:

Vaikka siltä ei välttämättä vaikuta, en ole tahtonut tuoda kuuluville mitään muuta [kuin kauhun hetkiä, ylenpalttisuuksia] seuraavilla lauseilla, kolme vuotta sitten kirjoitetuilla:

1) ”Kiinnitän erään pisteen eteeni ja esitän tämän pisteen kaiken olemassaolon ja kaiken ykseyden, kaiken separaation ja kaiken ahdistuksen, kaiken tyydyttymättömän halun ja kaikkien mahdollisten kuolemien geometrisenä paikkana.”

2) ”Omistaudun tälle pisteelle ja syvä rakkaus tässä pisteessä olevaa kohtaan polttaa minua siihen asti kunnes kieltäydyn olemasta elämässä muusta syystä kuin siinä mitä siinä on, tämän pisteen vuoksi, sen ollessa yhtä aikaa rakastettuna olemisen elämä ja kuolema, ja sen omistaessa kataraktisen hehkun.”

3) ”Ja samanaikaisesti on välttämätöntä riisua siinä oleva sen ulkonaisista representaatioista siinä määrin, että jäljelle jää vain puhdasta sisäisyyttä, puhdasta sisäistä putoamista [chute] tyhjiydessä: tämän pisteen sisällyttäessä itseensä tämän putoamisen omana olemattomuutenaan, toisin sanoen ”menneenä”, ja, samassa liikkeessä, prostituoiden loputtomasti pakenevan mutta leimahtelevan ilmiönsä rakkaudelle.”<sup>282</sup>

Nämä dramaattiset, mutta lukijalleen abstraktille tasolle jäävät kommentit saavat lihaa luidensa ympärille, kun ne löytävät konkreettisen viittauskohdan siitä kokemuksesta, josta Bataille on halunnut puhua. Niiden yrityksenä on palauttaa mieliin (valo) kuva julkisesta kiinalaisesta kidutuksesta, kuva jonka Bataille tuli nostamaan teoksissaan esiin yhä uudelleen ja uudelleen (ks. kuvat 19-20 & 24). Kuva edustaa hänelle absoluuttista kauhukuvaa, tilaa joka vie hänen huomionsa ja josta hän ei pääse irti:

Kaunis ja viettelevä kiinalaismies hylättynä pyövelin työlle, hänestä olen jo puhunut, rakastin häntä rakkaudella jossa sadistisilla vieteillä ei ollut osaa: hän kommunikoi minulle tuskansa tai pikemminkin tuskansa ylenpalttisuuden ja juuri sitä olin etsinyt, en nauttiakseni, vaan raunioittaakseni itsestäni sen, joka minussa asettui raunioita vastaan.<sup>283</sup>

Jälleen ollaan arkkitehtonisen metaforan alueella. Joka tapauksessa kohtaamme muutakin, sillä tämä näin esitetty subjektiivisuuden sävellaji, joka täyttää tilan Bataillen kertomuksissa kokemuksistaan kuvan äärellä ei, kuten edellä jo huomasiimme, välttämättä olekaan niin lähellä kuvan ”subversiivista” voimaa kuin sen on usein haluttu olevan<sup>284</sup>: näin valittuun objektiin sijoitettu kiintymys nostetaan synnyttämään ahdistus, joka palauttaa subjektin tietoisuuden sen omaan sisäiseen kuohuntaan, mutta tietoisuuden pudotessa tyhjyyteen – intensiteetin voitto. Näin hän puhuu ei-tiedon kokemuksesta, joka kuuluu hänestä julmien kuvien kokemukseen, kuvien, jotka suhteutuvat koettuun historiaan – Bataillen metodissa niin projisoidun toiveen kuin muistonkin tasolla, ajatuksena rakastamisesta ja rakastetusta. Bataillen kertomuksissa, joissa hän kertoo kontemplaatioistaan kauhuja esittävien kuvien äärellä, ilmenee hämmäntävällä tavalla koko imaginaarisen rekisterin mukanaan kantama samaistumisen pakko – dramatisoituna äärimmilleen. Hän ei turhaan viittaa myöhemmässäkään tekstissään kolme vuotta aikaisempaan: *Le coupablen* (1944) ensimmäisen osan, *L’amitién*, alkuperäinen versio oli julkaistu jo aiemmin (1940) pienessä belgialaisjulkaisussa nimeltä *Exercice du silence*, jossa Bataille oli kuvaillut kokemustaan saman kuvan edessä näin:

Katselin juuri kahta minulla olevaa valokuvaa kidutuksesta. Kuvista on tullut minulle lähes arkipäiväisiä: toinen niistä on kuitenkin niin hirvittävä, etten voinut katsoa sitä kalpenematta. Minun oli pakko lopettaa kirjoittaminen. Olin tapani mukaan istahtamassa avoimen ikkunan ääreen: olin tuskin päässyt istualleni, kun tunsin tempautuvani eräänlaiseen ekstaattiseen liikkeeseen. Tällä kertaa minua ei enää vaivannut edellisenä päivänä kokemani tuskallinen epäily siitä, että kyseinen tila olisi eroottista hekumaa haluttavampi. En nähnyt mitään: *se* ei ole näkyvää eikä aistittavaa millään kuviteltavissa olevalla tavalla eikä myöskään ymmärrettävää. *Se* täyttää tuskalla ja ahdistuneella kuoleman janolla. Mikäli kuvittelen mielessäni kaikkea tuskaisesti rakastamaani, olisi oletettava joukko katoavia todellisuuden osia, joihin rakkauteni takertuisi ikään kuin pilviin, joiden taakse kätkeytyy *se mikä on läsnä*. Hurmion kuvat pettävät. *Se mikä on läsnä* on pikemminkin kauhun tasolla, kauhu saa sen esiin. Näin väkivaltainen järjestys oli välttämätön, jotta *se tulisi läsnä olevaksi*. Jouduin keskeyttämään uudelleen: palauttaessani mieleen *sen, mikä on läsnä*, minun oli tällä kertaa äkkiä pakko itkeä. Nousin pystyyn pää tyhjänä – rakastamisen, *hurmioitumisen* voimasta. Tahdon kertoa, kuinka pääsin näin voimakkaaseen ekstaasiin. Heijastin todellisuuden seinään räjähdysten ja pirstoutumisen kuvia.<sup>285</sup>

Toisen käännöksen aika. ”Se, mikä” edellä kuvaillussa sisäisessä kokemuksessa ”on läsnä”, on ekstaasin objekti – mielikuva jostakin, joka täyttää maailman

”rakastamisen, hurmioitumisen voimasta”; ekstaasi todennetaan subjektin antautumisella kuvan viettelevyydelle. Kuva ei kuitenkaan edusta tässä klassista fenomenologin unelmaa ilmenemiseen pelkistetyistä olemisesta, sillä ”putoamisen” tunne saa Bataillilla kokemuksellisen muotonsa kauhusta, moninaisuudesta, ylenpalttisuudesta ja pettävydestä.<sup>286</sup> Kuvan moninaisuus on subjektin ja kuvan yhteinen liike, jossa subjektin myöntyminen kuvalle ottaa tilansa jatkuvassa antautumisen ja vetäytymisen, tietämisen ja ei-tiedon, vuorottelussa, joka pitää sisällään transgressiivisen liikkumisen hurman. Tähän ”pahaan”, johon rakastamisen termi Bataillen kirjoituksissa tarrautuu, liittyy myös vanhakantaiselta näyttävä eettinen muoto, jolla uusi metodinen oppi perustellaan; Bataille tarvitsee käsitteenä ”Jumalaa”, itse rakkautta, itse auktoriteettia.<sup>287</sup> Kuten Blanchot vihjaa puhuessaan ”sisäisestä kokemuksesta” – tietäen Bataillen kirjoitusten seuraavina vuosina ottaman suunnan – tuhoaa Bataillen oppien mukaan ”kuolettavan tulemisen pakottava arvo” ”sen, mitä on jäljellä orjallisuudesta”.<sup>288</sup> Antautuminen on yhtä kuin kapina. Bataille: ”Ylenpalttisuudet ovat merkkejä, äkkinäisiä myöntöjä sille, joka on suvereenilla tavalla maailmassa”<sup>289</sup>.

Ylenpalttisuudet merkkeinä. Näin pudotaan runouden kielen alueelle. Runous asettuu tiettyssä mielessä vastakkaiseen suhteeseen filosofian edustaman maailman kanssa, eikä tälle vastakkaisuudelle tarjota sovitusta. Bataillen teoreettisista lähtökohdista näyttää alun alkaenkin siltä, että filosofia, jonka perusta on koherentissa logiikassa, on hänestä työtä, keräämistä ja rakennuspuuhia; ei muuta. Runous taas on kuvien luomista, valta-asemien ja resurssien tuhlaamista. Ne molemmat ovat kytköksissä myyttiin, mutta varsin eri tavoin: filosofia operoi myytillä, runouden operaatio on myytti. Ja kun katsotaan laajemmin Bataillen 1940-luvun merkintöjä, niin huomataan, että hänen kirjoitustensa termien *filosofia*, *taide (runous)* ja *tiede* pohjalta voitaisiin luoda rajansa melko hyvin säilyttävä kolmitasoinen malli, jossa näiden alueet rajaisivat toisensa. Suoran muotoilun hän tarjoaa muun muassa teoksessaan *Théorie de la religion* (kirj. n. 1948, julk. postuumisti), jonka johdannossa hän kirjoittaa filosofian ja muiden tieteiden eroista:

Filosofia on koherentti kokonaisuus tai sitä ei ole, mutta se tuo ilmi yksilön, ei purkamatonta ihmisyyttä. Vastaavasti sen täytyy säilyttää avoimuutensa kehittelyille, jotka seuraavat inhimillisessä ajattelussa... siinä ne jotka ajattelevat, ne, jotka hylkäävät toiseutensa, sen mitä he eivät ole, ovat jo hukuneina universaaliin unohdukseen. Filosofia ei koskaan ole talo vaan rakennuspaikka. Mutta sen viimeistelemättömyys ei koskaan ole samanlaista kuin tieteiden. Tiede kehittyy viimeisteltyjen osien moninaisuudesta ja yksin sen kokonaisuus esittää tyhjiydet. Pyrkimyksessä yhtenäisyyteen ei viimeistelemättömyys taas ole rajattu ajatteluun jääneisiin aukkoihin, vaan on kaikkien kohtien kohdalla, jokaisessa tilanteessa, lopullisen tilan mahdottomuus.<sup>290</sup>

Myöhemmin samassa tekstissä Bataille toteaa, että tämän ”koherentin kokonaisuuden”, jota filosofia olemukseltaan on, olemassaolo tarkoittaa ”ajattelun tyydyttymättömyyttä”<sup>291</sup>; riittämättömyyden kokemuksesta, halusta täyteyteen, ”lopullisen tilan mahdottomuus”<sup>292</sup>. Näin voidaan paremmin ymmärtää miten hänen hahmottelemansa ”filosofia” alkaa edustaa rationaalisen ajattelun rajoilla liikkuvaa metodioppia, jonka pyrkimys on tietymättömässä ideaalissa: ”Jopa filosofian idea liittää itsensä ensimmäiseen ongelmaan: kuinka päästä pois ihmisen [s.o. eristyneen yksilön] situaatiosta? Kuinka liu’uttaa välttämättömälle toiminnalle alistainen ajattelu, joka on tuomittuna hyötykäyttöiseen erotteluun, kuin itsetietoisuudeksi olevasta vailla olemusta – mutta tietoisesti?”<sup>293</sup>

Bataillen opin mukaan filosofia on halua sanoa mahdotonta – mutta yhtä kaikki, mahdotonta jonka tunnistamme, jonka aavistamme, jota tavallaan ehkä jopa muistamme... Silti runolliset kuvat asettuvat siitä kauaksi. Heidegger oli muotoillut asian kirjassaan *Mitä on metafysiikka?*, kun hän oli sanonut runoilijan ja filosofin ”asuvan lähellä toisiaan, toisistaan kauimmaisilla vuorilla”<sup>294</sup>. Hauskassa ystävyydenosoituksena kirjoitetussa myöhäistekstissä *Max Ernst, philosophe* (1960) Bataille mukailee näitä rajanvetoja ja kielikuvia, kun hän piirtää saman rajan ehdottomasti, mutta hellin tavoin: ”eikö Ernst [joka nuorena halusi tulla filosofiksi] olekin vastannut filosofian kutsuun *oikukkaalla, väkivaltaisella* tavalla. [-] [Sillä jos] *leikkivä* filosofi vastaa filosofian kuoleman kutsuun, näkee hän kellosepässä kaltaisensa, mutta sellaisen, johon hänet on liitetty ahdingon sitein...” ”Mutta”, Bataille toteaa, ”hänet sokaisevan *inspiroivan mäenrinteen* edessä hän on Max Ernstin veli.”<sup>295</sup>

Minkä kaltainen on tämä ”inspiroiva mäenrinne, jonka kautta ”vastataan filosofian kuoleman kutsuun” ja joka saa tähän kutsuun vastaavan kieltämään lineaarisesti etenevän ajan – ehkä pysäyttää sen – sillä sitähän Bataille puheellaan kellosepästä tarkoittaa? Filosofian kuolema piilee mahdottoman ja kielletyn todentamisessa fantasian keinoin, reaalisen pyörtämisessä. Bataillen käyttämät esimerkit *L'expérience intérieure*n neljännessä osassa, jossa hän puhuu Nietzscheen ja Proustin kokemuksista ovat merkitsemässä tätä.<sup>296</sup> Ne ovat paluiden apoteooseja. Annettuaan *Théorie de la religion*issa edellä nähdyn esityksensä ”filosofian ideaan liittyvästä ongelmasta”, tuo hän esiin taideteorian selväsanaiset perusteet otsakkeella ”poeettinen valhe eläimyydestä”<sup>\*</sup>. Bataille aloittaa tietoisuudesta, sen asettumisesta peliin.

---

\* Käännän Bataillen tiuhaan käyttämän termin *animalité* sanalla ”eläimisyys” vaikka normaalisti suomen kielessä on tapana ollut puhua ”eläimellisyydestä”. Olen halunnut tehdä rajanvedon, koska seuraavassa lainatun jakson tapauksessa tämä jako on käsitteen sisältämien merkitysten kannalta ollut mahdollista tehdä. Kyse on erosta, joka koskee jo esimerkiksi platonilaisia ja aristoteelisia eläinkäsityksiä ja on elänyt kaksinaisuudessaan siitä lähtien länsimaisessa filosofisessa traditiossa. Platon puhuu lähes aina asiasta siinä merkityksessä, josta on käytettävä sanaa ”eläimisyys” – ja josta lisää myöhemmissä luvuissa. Hänellä kyseessä on luontokappaleen sosiaalista toimintaa koskeva eettinen arvostelma. Aristoteelisen tradition taustalla taas on ajatus perustavasta ontologisesta erosta ihmisten ja eläinten välillä. Sen myötä *eläimisyys* voidaan nähdä inhimillisestä pers-



Tosiasiassa emme koskaan voi kuin likimääräisesti kuvailla itsellemme asioita vailla tietoisuutta, sillä *meille itsellemme kuvaileminen* sisältää tietoisuuden, meidän tietoisuutemme, joka liittyy pysyvällä tavalla asioiden läsnäoloon. Voimme epäilemättä sanoa itsellemme, että tämä liittyminen on katoavaa, sen jonkun lakatessa meissä *olemasta täällä*, jopa, eräänä päivänä, lopullisesti. Mutta koskaan asian ilmentymä ei ole ajateltavissa kuin vain minun tietoisuuteni sijaan tullessa tietoisuudessa – edellyttäen että minun on ensin kadonnut.<sup>297</sup>

Sitten astuu esiin absoluuttinen toinen, eläin. Mahdoton tuodaan estradille, mutta sokeuden metaforan avulla. ”Eläimen katse” palautuu edellä *L'expérience intérieure*ssa Hegeliä kommentoineeseen ”sokean pisteen” teoriaan, joka nyt yhdistetään dramatisaatiota koskeviin ajatuksiin.<sup>298</sup> Samalla Bataille liukuu kauaksi saksalaisen romantiikan edustamien eksklusiivisten totuuskäsityksien tuolle puolen.

Tämä on raaka totuus, mutta eläimen elämä, puolimatassa *meidän* tietoisuuteemme<sup>299</sup>, tuo meille kiusallisemman arvoituksen. Se esittää meille universumin vailla ihmistä, universumin jossa eläimen katse yksin avautuu asioiden edessä; koska eläin ei ole asia tai ihminen, emme voi kuin herättää esiin näkymän, jossa emme näe *mitään*, sillä tämän näkymän objekti on vain liukuma asioissa, joilla ei ole mieltä jos ne ovat yksin, ihmisen sisältämän merkityksentäyteen maailman antaessa jokaiselle omansa. Siksi emme kykene kuvailemaan tällaista objektiä täsmällisellä tavalla. Tai oikea tapa puhua siitä *avoimesti* ei paremmin nähtynä voi olla kuin poeettinen, sikäli kuin runous ei kuvaile mitään, joka ei liukuisi tuntemattomaan.<sup>300</sup>

Bataille vetoaa siis kokemuksen jakamisessa, joka tapahtuu väärinymmärryksen keinoin, subjektiviteetin yhteiseen rakenteeseen – Wittgenstein on väärässä koska hän ei osaa olla hiljaa<sup>301</sup>. Kyse on joka tapauksessa ”peliin asettumisesta”, ”napanheitosta”<sup>302</sup>, ei suinkaan jatkuvasta avautumisesta, jossa ”universumi ko-

---

pektiivistä vain absoluuttista toiseutta koskevien fantasmoiden lävitse. Aristoteelisen tradition kohdalla kyse on siis kahden erilaisen luonnon välisestä eroista, platonilaisen käsityksen kohdalla aste-eroista. Kuten nähdään, ei Bataille kuitenkaan tukeudu ainoastaan toiseen traditioista, vaan tulee jättäneeksi erontekoa koskevan marginaalin. Seuraavassa jaksossa on kuitenkin huomattavasti suuremmassa määrin käsittelyssä ajatus ”eläimyydestä” kuin ”eläimellisyydestä”. (Kahden tradition välisistä eroista suosittelen katsomaan selkeää esitystä esim. teoksesta Steiner 2010, erit. 53-92. Bataillen eläinnäkemyksistä (varhaisemmissa vaiheissa) ja niihin liittyvästä ”marginaalista” ks. myös terävää analyysia esim. teoksesta Agamben 2004, 5-12). Jatkan pohdiskelua eläimen asemasta Bataillen teksteissä ensin lyhyesti luvussa ”Luola ja labyrintti” sekä vielä myöhemmin jatkan näillä sivuilla tehtyjä merkintöjä luvussa ”Johtopäätökset”.

konaisuudessaan olisi hylätty antiteettisen kehityksen armoille<sup>303</sup>. ”Poeettinen loikka” esiintyy siten 1940-luvun lopulla jo lähes välttämättömänä Bataillen metodille. Voidaan jälleen muistuttaa Blanchot’n sanoista, joiden mukaan ekstaattisen kokemuksen kuvaus on sanoissa, ”jotka eivät voi taata sitä<sup>304</sup>. Poeettisen dramatisaation teoria palautetaan tässä täsmälleen termistöihin, jotka leimaavat Bataillen varhaisempia ajatuskulttuureja ekstaasista.

Siinä määrin kuin voimme puhua sekä menneestä että tästäkin hetkestä fiktiivisesti, puhumme lopulta esihistoriallisista eläimistä yhtä hyvin kuin kasveista, kivistä ja vedestä, *kuten* asioista, mutta eläimen olosuhteisiin liittyneen maiseman kuvailu ei ole kuin hölynpölyä, pelkkä poeettinen loikka. Sellaisessa maailmassa ei ole olemassa maisemaa, jossa silmät jotka avautuvat, eivät kohtaa sitä jota katsovat – ja jotka tarkalleen ottaen ovat, meidän mittapuillamme, silmät jotka eivät näe. Ja nyt tällä hetkellä mieleni epäjärjestyksessä *petomaisesti* ajatellessani tätä näkymän poissaoloa otan sanoakseni: ”Ei ole näkymää, ei mitään – mitään muuta kuin tyhjä huuma, jossa kauhu, kärsimys ja kuolema, joka sitä rajoittaa, tuovat mukanaan eräänlaisen tiheyden...”, en voi kuin käyttää väärin runollisia voimia: tietämättömyyden ei-mikään korvautuu epämääräisyyden salamoinnilla.<sup>305</sup>

Kauhun kuvat ottavat jälleen paikkansa. Voidaan muistaa miten Bataille edellä kertoi heijastaneensa ”todellisuuden seinään räjähdysten ja pirstoutumisen kuvia<sup>306</sup>. Kuva eläimyydestä, etäisimpänä mahdollisena asiana, tuokin kokijan luokse ”läheisyyden kajan”, joka jatkuu sisällämme.

Tiedän sen: henki ei tule pääsemään ohi sanojen yhteentörmäyksestä, joka luo sille kiehtovan auran: siinä on sen rikkaus, kunnia, ja se on merkki suvereenisuudesta. Mutta tämä runous ei ole kuin väylä, jota pitkin ihminen tulee maailmaan, jonka mieli on täynnä merkitysten, kaikkien merkitysten, lopullista sijoiltaan nyrjähtämistä, joka koituu nopeasti välttämättömäksi. Ei ole kuin yksi ero ilman inhimillistä katsetta kohdattujen asioiden absurdisuuden ja sellaisten asioiden välillä, joille eläin on läsnä, koska näistä ensimmäinen näyttää meille ennen kaikkea eksaktien tieteiden selkeän reduktion, kun taas toinen jättää meidät runouden tahmean kiusauksen pariin, sillä eläin ei yksinkertaisesti ole asia, ei ole meille suljettu ja läpitunkematon. Eläin avaa eteeni syvyyden, joka houkuttaa minua ja on minulle tuttu. Yhdessä mielessä tunnen tämän syvyyden: se on omani. Se on sama, joka piiloutuu minusta kaikkein kauimmaksi ja joka ansaitsee syvyyden nimen, jolla täsmällisesti ottaen tarkoitetaan *sitä, mikä karkaa minulta*. Mutta se on myös runoutta... Sikäli kuin voin nähdä eläimen *myös* asiana (jos syön sen – omalla tavallani, joka ei ole toisen eläimen – tai jos orjuutan sitä tai kohtelen sitä tieteen objektina), ei absurdisuus ole yhtään sen vähäi-

sempi (jos tahdotaan, läheisempi) kuin puhuttaessa kivistä tai ilmasta, mutta se ei ole mahdollista tällä tavalla aina; eikä eläin koskaan ole täydellisesti pelkistettävissä sellaiseen alisteiseen todellisuuteen, jollaisen määräämme asioille. En tiedä millä keinoin jatkuu hellästi, salaisesti ja kivuliaasti näissä eläimellisyyden varjoissa se läheisyyden kajo, joka elää meissä.<sup>307</sup>

Kehä sulkeutuu uudelleen ”pelastuksen poissaoloon”, eristyneeseen yksinäisyyteen, eroon, joka on enää tietoisuuden asia.

Lopultakin voin säilyttää vain sellaisen näkökannan, joka upottaa minut yöhön ja sokaisee minut, ja jolla lähestyn pistettä jossa, en epäile sitä enää, kirkaasti erotteleva tietoisuus loitontaa minua yhä enemmän, ja viime kädessä, tästä tuntemattomasta totuudesta, joka itselleni ja tässä maailmassa tuli ilmenemään vain kadotakseen.<sup>308</sup>

”En voi kuin käyttää väärin runollisia voimia...” Vaikka Bataille toisaalta muotoilee edellisessä kuvaillun filosofian ja runoutta koskevan vastakkaisuuden usein hyvinkin selkeästi, on hänen omien kirjoitustensa asema tässä kaksinaisuudessa varsin epäselvä. Voidaan herättää kysymyksiä runouden paikasta *L'expérience intérieure*: Miksi kirjan kansitekstinä lukee ”runouden tuolla puolen”<sup>309</sup>? Kuinka moniselitteisesti on ymmärrettävä Bataillen väittämä siitä, että ”runous [-] on runouden halveksuntaa”<sup>310</sup>? Onko tämä vain siksi, että hänen avantgardistinen taidepolitiikkansa asettuu runouden käytäntöjen säilyvyydestä huolehtivaista horisonttia vastaan? Vai koska Bataillen muotoileman, vallankumouksellisuutta puolustavan opin mukaan runoilijan tulisi osata hylätä runous sellaisena kuin se voidaan tuntea – tai jopa, että kirjailijoiden pitäisi jättää kaikkinaisen runouden maailma ehdottomalla tavalla ja ajatellen sitä silkkana valheena? Onko sittenkin niin, että *L'expérience intérieure* merkintöjä ekstaattisen kokemuksen kuvauksista ei voitaisi palauttaa ajatuksiin runoudesta?

*L'expérience intérieure* aikaiselle Bataillelle keskiaikaisten mystikkojen – erityisesti Angela Folignolaisen ja Avilan Pyhän Teresan – kokemuskuvailut näyttäytyivät ideaalisena mediana. Elisa Heinämäki on Bataille-tutkimuksessaan *Tyhjä taivas* osoittanut, miten paluu mystikkojen kieleen tarjosi Bataillelle mahdollisuuden, tavalla tai toisella, astua ulos (hegeliläisen) filosofian kaikkitietävyyden alueelta<sup>311</sup>. Tähän olisi myös lisättävä, että samalla ne edustivat myös askelta pois – erityisesti Bataillen oman aikakauden – runouden piiristä; vähintäänkin hän oletti niin. Siitä, että Bataille yhdisti mystikkojen tekstit hamuamaansa ”runouden tuonpuoliseen”, ei ole epäilystäkään, koska niissä muotoiltiin todistava kuvaus kokemuksista, joita Bataillen termistön mukaan olisi saatettu kutsua yhtä hyvin *runollisiksi*. Kokemuskuvauksina ne todella saattoivat todistaa ’mystisestä partisiipaatiosta’, mutta sillä ei lopultakaan ollut niin paljoa merkitystä. Paljon enemmän niissä merkitsee hämärä kieli, joka jättää epäilyksen mutta vaatii myös kulkemaan

epäilyksen rajalle. Mystikkojen kielen käyttöä, ja nimenomaan suhteessa tieteen kieleen, Blanchot tulee niin ikään selittäneeksi, kun hän puhuu Bataillen sisäisen kokemuksen etsintään liittyvistä yhteisöllisistä projekteista: ”Kaikki tinkimättömimmät ja pidättyväisimmät mystikot [-] tiesivät, että henkilökohtaisena pidetyn muiston oli oltava epäilyttävä, koska muistina se kuului sellaiseen, mikä vaati ylittämään sitä: yliaikainen muisto tai muisto menneestä, jota ei ole koskaan koettu nykyisessä (siis täysin erilainen kuin mikään *Erlebnis*).”<sup>312</sup> ”Kokemus, joka ylittää itsensä” – aikaisemman muotoilun mukaan ”sovittaa” – merkitsee, että sen paremmin kokemus (tai sen kuvailu) ei voi palvella ehjän maailmannäkemyksen (”koherentin kokonaisuuden”) perustana, eikä takaa mitään opetusta. Lyhyesti: sisäinen kokemus ei tuo kokemusta, ei rakenna vakaalle perustalle. Sellaista kieltä Bataille myös etsi.

Runouden hylkäämisen ja tuolle puolen kulkemisen tyyppiesimerkki on tietenkin Arthur Rimbaud, joka noin kahdenkymmenen vuoden iässä hylkäsi runoilijan kutsumuksen ja vietti loput lyhyestä elämästään enemmän tai vähemmän kurjissa työoloissa.<sup>313</sup> ’Rimbaud’n valinta’ oli surrealismiin hallitsemassa kontekstissa käydyin pseudofilosofisen taidekeskustelun kuumia aiheita. On ymmärrettävää, että myös Bataille otti keskusteluun osaa *Kidutuksessaan*. Sen sivuilla hän lausuu Rimbaud’n tapauksesta näin:

Kulkeakseen ihmisen mahdollisuuksien pohjaan saakka, on välttämätöntä olla tietystä pisteessä alistumatta ja pakottaa kohtaloa. Tälle vastakkaista: poeettinen huolettomuus, passiivinen asenne, ratkaisevan viriilin reaktion hylkiminen – tämä on kirjallista vetäytymistä (kaunista pessimismistä). Rimbaud saavutti putoamisen, kun hänen oli pakko kääntää selkensä ”mahdolliselle”, löytääkseen jälleen sisällään olevan päättäväisen voiman. Äärimmäiseen pääsemisen vaatimuksena on, ei runouden vihaaminen, vaan runollisen feminiinisyyden (päättöksen poissaolo; runoilija on nainen; keksintö, sanat raiskaavat hänet). Asetan runoudelle vastakkaiseksi kokemuksen mahdollisesta. Tässä on vähemmässä määrin kysymys kontemplaatiosta kuin murtumasta. Joka tapauksessa puhun ”mystisestä kokemuksesta” (Rimbaud harjoitti sitä, mutta ilman sitä lujutta, mitä hän myöhemmin osoitti koettaessaan onneaan. Hän antoi kokemukselleen runollisen ilmaisun; yleisesti ottaen hän halveksui myöntävää yksinkertaisuutta (kannattamattomat taipumukset mainitaan joissakin hänen kirjeistään). Hän valitsi feminiinisen välttelevyyden; sen esteettisen muodon; epävarman, tahdottoman ilmaisutavan).<sup>314</sup>

Antaako Bataille edellä siis myönnötyksen filosofian – tieteen – ”myöntävän yksinkertaiselle” kielelle (siitäkin huolimatta, että hänen oma kielenkäyttönsä on siitä varsin kaukana)? Tietenkin kokemus saa kasvot, tulee kokonaiseksi siinä mielessä kuin olemme siitä puhuneet – siis jaettuna – vain sillä edellytyksellä,

että se täyttää ehdot, joilla se tulee ymmärrettäväksi kuvana tai käsitteenä, jota samaistuminen (Bataille on puhunut rakkaudesta) puolestaan edellyttää. Bataille kuitenkin näyttää hapuilevan runouden jättämisen kanssa, vaadittu logiikka ei tunnu löytyvän. Ja näin nähdään käyvän myös toisaalla *L'expérience intérieure*. Erityisesti kirjan kolmannessa osassa, jossa Bataille *Kidutuksen* jälkeen pohtii oman ajattelunsa historiaa. Kyseinen osa on nimetty ”*Kidutuksen* edeltäjiksi”, ja jossa on julkaistuna hänen varhaisempia tekstejään. Nämä tekstit on kuitenkin kirjoitettu ”*Kidutuksen*” tuomien oivalluksien – joista hän tässä yhteydessä nimenomaan mainitsee<sup>315</sup> – jälkeen enemmän tai vähemmän uusiksi. Käsillä olevan aiheen kannalta näyttää erityisen huomattavalta se muutos, jonka vuonna 1936 julkaistu vakavamielinen *Sacrifices*<sup>316</sup> on kokenut. Sen uudelle versiolle on annettu varsin kiistanalainen nimi ”Kuolema on tiettyssä mielessä huijausta”, eikä aiemmassa versiossa puhuta taiteesta tai runoudesta mitään. *L'expérience intérieure* julkaistun version päätösrivit taas muodostuvat taiteelle annetuista puolloista.<sup>317</sup>

Myös Susan Rubin Suleiman on ottanut kantaa Bataillen teoksen sivuilla ilmenevään runouskäsityksiä koskevaan hapuiluun. Suleiman on tehnyt edellä lainatusta Rimbaud'n tapausta käsittelevästä kohdasta tulkinnan, jossa hän on päättänyt seurata Bataillen muiden tekstien viitoittamia suuntia ja väittänyt, että Bataille käyttää kohdassa tiettyjä keskeisiä termejään omien tapojensa vastaisesti ja jopa ristiriitaisesti saman kappaleen sisällä. Täten Suleiman ottaa tulkintansa kautta asiakseen myöntää runouden arvon Bataillen ajattelussa, mutta hän tekee sen omituisen silmänpääntötempun keinoin. Suleimanin artikkelin teemana on Bataillen ”search for virility” ja tämä ”viriilisyys” löytyy Suleimanin ennalta – tosin Bataillen monien kirjoitusten valossa melko aiheellisesti – omaksuman käsityksen seurauksena runoudesta, siis täysin toisin tavoin kuin mitä Bataille Suleimanin analysoimassa kohdassa näyttää eksplisiittisesti sanovan.<sup>318</sup>

Siinä Suleiman tosin on oikeassa, että ”Rimbaud'n viriili reaktio”, ”päättäväinen voima” ja ”lujuus”, jotka kohdan kirjoittaneelle Bataillelle edustavat ”poeettisen feminiinisyiden hylkäämistä”, eivät tule kovinkaan helposti luetuiksi ilman tiettyä monimielisyyttä. En usko kuitenkaan, että Bataillen lauseita voidaan niinkään ohittaa Suleimanin tulkinnalla. Kiinnostavaa on sen sijaan huomata, että Rimbaud'ta käsittelevän otteen sisältämä kiihkomielisen maskuliininen dramaturgia saa seurakseen heti riviä alemmaksi kirjoitetun fragmentin, jonka viesti on pikemminkin sen sisältämässä epämääräisyydessä, sen ilmaisemassa väsymyksen- tai lannistuneisuudessa:

Kyvyttömyyden tunne: minulla on avain ideoitteni ilmeiseen epäjärjestykseen, mutta ei aikaa niiden avaamiseen. Sisäänsuljettuna, yksinäisessä ahdingossani, ajattelemanani tavoitteiden ollessa niin suuria että... Voisin yhtä hyvin mennä maata, itkeä, nukahtaa uneen. Useita hetkiä myöhemmin olen yhä siellä, tahtoen pakottaa kohtaloa, *ja rikkinäisenä*.<sup>319</sup>

Näin itselle asetettu vaade johtaa epämääräiseen, ristiriitaiseen – jos tahdotaan, ”feminiiniseen”: ristiriitaiseen siksi, että otteen eksaktius piilee juuri sen päättämättömyydessä, voimattomuudessa, ehkä jopa sen sisältämässä kolmessa pisteessä tai lauseessa ”useita hetkiä myöhemmin olen yhä siellä”. On helppoa tulkita, että Bataille on, puhuessaan omasta kyvyttömyydestään ja väsymyksestään, halunnut puhua niin ikään diskurssin riittämättömyydestä, jolla on hänen teoriansa mukaan omavaltainen liike. Kahden edellä lainatun fragmentin välinen ällistytävä vastakaisuus on eräänlainen traaginen katkos, kesuura, joka on tehty hiljaisuudesta.

Samankaltaisin tavoin muodostetusta ajatuksesta, joka koskee riittämättömyyttä, puhuu Bataille jo teoksensa alkupuolella, osassa jossa hän asettaa paikalleen teokselleen valitsemansa metodin. Silloin pohdiskelu koskettelee erityisesti kysymystä dramatisaatiosta sekä sen suhdetta filosofiseen puheeseen. Bataille aloittaa puhumalla filosofian ja hänen etsimänsä sisäisen kokemuksen erosta. Hänen mukaansa kokemus edellyttää, että ”lausuttu ei ole mitään”. Tai täsmentäen: ”lukuun ei oteta tuulen viestiä, vaan tuuli itse”.<sup>320</sup> Vaikka lausuttu ”ei olekaan mitään”, niin kuten edellä, on Bataillen myönnettävä, ettei kokemus pääse eroon diskurssia rakentavista lausumista – päinvastoin. Ja tässä dramatisaatio astuu esiin. Hän sanoo: ”dramaattinen taide, joka käyttää hyväksi aistimusta, [-] ponnistelee, jotta se ällistyttäisi imitoimalla tuulen pauhua sekä pyrkien näin jäätämään – kuin tartuttamalla”<sup>321</sup>. Näin kokemus jaetaan sitä teennäisesti intensifioimalla, tavallaan valheellistamalla (kuten Breton totesi, ”ihmeellisintä ihmeellisessä on se, että se on todellista”<sup>322</sup>). Tauti ei kuitenkaan aina tartu. ”Dramatisaation metodin heikkous [l’infirmité]”, Bataille jatkaa, ”on siinä, että se pakottaa kulkemaan aina luonnollisesti tunnetun tuolle puolen. *Mutta heikkous koskee vähemmässä määrin metodia kuin meitä itseämme. Eikä vapauteni tässä prosessissa saa minua pysähtymään: vaan juuri tämä heikkous.*”<sup>323</sup>

*Lexpérience intérieure* päättyy jaksoon ”Manibus date lilia plenis”<sup>324</sup>, joka sisältää runoja, ja jo ”uuden mystisen teologian” esittely (teoksen osa 4) päättyy enemmän tai vähemmän runolliseen kuvailuun. Edellisen valossa se esittää toiveen – ja antaa siten viimeisen sanan runolliselle unohdukselle. Vertailukohtaa voi etsiä vaikka Platonilta, hänen *Valtionsa* kymmenennestä kirjasta. Teoksen osasta, jonka alussa Sokrates ilmoittaa halustaan ajaa valheelliset ja harhaanjohtavat runoilijat ulos ideaalisesta tasavallasta, mutta jonka lopussa hän itse sortuu käyttämään runollista esitystä, jolla kuvailee kohtalotarten edustamien ajan elementtien sekoittumista sekä kertoo myyttisen tarinan hetkestä, jolloin sielut valittiin välttämättömyyden kautta.<sup>325</sup> ”Sokraattisen koulun” viimeiseksi opetuksiksi jää siten filosofian viimeistelemättömyys, väsymys mahdottoman edessä, väsymys joka purkautuu ”ihmeelliseen hetkeen”, kokemuksen sekavien kuvien konkretisointiin ääriviivoina ja niiden ilmentäminä paluina yksilölliseen tuntemukseen materiasta, väsymyksen pirstoessa kokemuksen ruumiin yhtenäisyydestä (”myöntävän yksinkertaisen” syntaksin vaatimuksista, asettamalla katkoksen lauseiden sisään), nyt kuvailtuna ”uuden mystisen teologian” päätökseksi:

Sydämen pilvisessä hiljaisuudessa ja harmaan päivän melankoliassa, tässä unohduksen laajenevassa autiomaassa, joka ei edusta väsymyselteni kuin sairas-, ja pian kuolinvuodetta, tämä käsi kuin merkkini ahdingosta, jonka olin antanut tulla vierelleni, riippumaan lakanoistani, ja auringonsäde joka liikuu minua kohti vaatii hellästi sitä ottamaan jälleen paikkansa, nousemaan silmiäni eteen. Ja sillä tavoin herää minussa ajattelemattomuudet, hulluudet, lähtöisin syvästä sumusta, jonne niiden uskottiin kuolleen, elämät, kuin massat, törmäävät juhlan ihmeelliseen hetkeen – käteni poimii kukan ja vie sen huulilleni.<sup>326</sup>

\*

*L'expérience intérieure* on hyvin monimutkainen kirja, enkä ole voinut näillä sivuilla kuin tuoda esiin sen muutaman pääteeman luonteita. Millään muotoa teos ei ole järjestelmällinen filosofinen esitys ja on jossain määrin täysin ymmärrettävää, että Sartre päätti tuhtuneen arvostelunsa kirjasta ehdotukseen, että Bataille hakeutuisi terapiaan – sen jälkeen kun Sartre oli ensin itse tyrmannyt sieltä poimimansa filosofiset argumentit. Olen pyrkimyt pelkistämään Bataillen kokemusajattelun puhumalla kolmen elementin mahdollisista suhteista. Näiden elementtien kautta Bataillen teos tuli noudattelemaan tiettyjä *sisäisen dialogismin* periaatteita, joiden kautta muotoiltiin hänen ensimmäinen varsinainen kritiikkensä aikakautensa fenomenologisia käsitteenmuodostuksia kohtaan. Nämä kolme, joista myös kirjan määräävät strategiat koostuvat, ovat ajatukset (1) *dramatisaatiosta*, (2) *filosofian ja runouden rajaviivasta* sekä (3) *katkoksesta*. Jokaista kohtaa selvittäessäni olen joutunut tukeutumaan vahvasti ulkopuolisiin lähteisiin. Dramatisaation kohdalla, sekä niissä kohden, joissa olen lähestynyt kokemusajattelulle asetettuja yksioikoisia ja kiistämättömään asemaan jätettyjä perusteluja, olen ymmärrettävästi tukeutunut Maurice Blanchot'n melko myöhäisiin merkintöihin asiasta. Ne ovat olleet kullannarvoisia – ja vaikka Blanchot'n omalaatuisen kritisistisen ajattelun, joka hyötykäyttää vahvasti heideggerilaista käsitteistöä – erot ovat joissakin kohdin huomattavat suhteessa Bataillen ajatteluun, on Blanchot silti ehkä ainoa, jolla todella on mahdollisuuksia puhua Bataillen teoriasta auktoriteetin elkein sellaisissa muodoissa kuin ”Georges Bataillen mukaan...”. Heidän yhdessä käymissään ”Sokraattisen koulun” keskusteluissa tultiin tämän kokemusajattelun perusteet laskemaan. Dramatisaation arvo koskee erityisesti *runollisen puheen* merkitystä. Sitä määritteleviin muoto-opillisiin rajoihin sekä niiden perusteluihin tulen palaamaan myös seuraavassa luvussa.

Filosofian ja taiteen rajaviivan kohdalla taas olen vedonnut muodoltaan varsin toisenlaiseen Bataillen teokseen, *Théorie de la religioniin*. Tärkeää näissä vetoamisissa on ollut teoksen sivuilta löytämiäni lainausten ehdottomuus (ja myös niiden merkitys 1950-luvun taidehistoriateksteille). Niissä jaksoissa Bataille määrittelee filosofian ja runouden rajaviivan poikkeuksia hyväksymättä.

Mikään ei kiellä näitä kahta puheen lajia omaamasta yhteistä objektia – joka voidaan määritellä mahdottomana – mutta siihen ne ryhtyvät kahden täysin erilaisen ideologian pohjalta. Runous näyttäytyy tieteelliselle maailmankuvalle ”vain kadotakseen”, otettavaksi haltuun, ja filosofia on puolestaan olemassa tieteellisen maailmankuvan hulluuden huippuna, ajatuksena ”koherentista kokonaisuudesta”. *L'expérience intérieure* ja *Théorie de la religionin* jaksoa ei silti voida palauttaa samaan: *runoudella* ei vielä ensimmäisen kohdalla ole sitä ehdottoman positiivista arvoa, joka sillä on myöhempänä kautena jolloin Bataille kulkee ”surrealismiin vierellä”<sup>327</sup>. Tärkeää on silti ollut kummassakin teoksessa tämän rajaviivan ehdottomuus, jonka sisältä nämä teosten väliset käsitteelliset erot ovat myöhemmin ottaneet syntyäkseen ja sitä on stimuloinut osaltaan Kojèven Hegel-tulkinta, johon juurikin Bataille halusi nämä erontekonsa suhteuttaa (näyttävimpänä tekijänä filosofian ja ”merkityksettömyyden” suhde, joka ilmaistaan teoriassa *sokeasta pisteestä* ja joka on näille strategioille ratkaiseva).

Uskon siten, että näissä Bataillen teksteissä ilmaistu dualismi voi selittää sitä kaksinaista rajankäyntiä, jota *L'expérience intérieure* hajanaisen ja aforistisen muotonsa kautta harjoittaa. Katkoksen teema syntyy juuri kahden voiman kontrapunktisesta suhteesta, joka sodanaikaisissa teksteissä palaa entistä määräävämpänä Bataillen strategiseen kalustoon. Kun Bataille vastaa Sartren kritiikkiin sanomalla, että hänen omien ”ajatustensa kritisointi on hyvin vaikeaa” koska ”hän on antanut siihen jo vastauksensa ennalta”<sup>328</sup>, ei hän selvästikään tarkoita jatkuvia itsereflektiivisiä painotuksia, joita hänen teoksensa kylläkin ovat tulvillaan. Hän tietää riittävän hyvin, että itsereflektion keinoin ei voi paeta toisen kritiikkiä. Kyse on juuri katkoksesta, joka ei kykene myöntämään ensimmäistä puhelajia sen enempää kuin toistakaan, vaan pitää ne sovitamattomuudessa, lykkää niiden itsenäistä arvoa ja kääntää samalla itsensä, sekä vastakkaisuuden että katkoksen, itsetarkoituksellisiksi. Samalla sekä runolliset että filosofiset pyrkimykset tyhjentyvät siihen – ja myös todistavat toistensa tyhjentymisestä. Katkoksen luomaa rytmiä Roland Barthes, omien teostensa kautta, ymmärsi niin kovin hyvin:

Bataillesta puheen ollen: lyhyesti sanoen tutkijantyö on varattu potentiaalisuudeksi, mutta sitä vastustetaan tylsyytenä; arvo ei halveksi, relativisoi tai hylkää tutkijantyötä, vaan manaa siitä tylsyyden ulos, *loibtii* sen tylsyydestä; arvo ei asetu tutkijantyötä vastaan poleemisesta perspektiivistä vaan rakenteellisessa mielessä; on olemassa tutkijantyön ja arvon välisen vaihtelun mahdollisuus, kun toinen *loibtii* toisen, ja joka toimii eräänlaisen *rakkaudellisen rytmin* mukaan. Juuri tämä on Bataillen esseiden perustana: tieteen ja arvon rakkaudellinen rytmi: heterologia, hurma.<sup>329</sup>



Varmasti myös Barthes'n todistus asiasta on vain formalistinen mielipide, jonka toimivuuden mahdollisti tietty kontekstiinsa sidoksissa ollut diskursiivinen kehys. On kysymyksiemme kannalta yhdentekevää, missä määrin Bataille oli tietoinen tämän kehyksen toiminnasta tai sen epäonnistuneista yrityksistä. Tärkeintä on, että siitä oli tullut yksi hallitsevimista tekijöistä hänen kirjoitustuotannossaan ja myös sen tulkintoja määräävä elementti. Tämän kehyksen toimintaa saamme myöhemmin vielä seurata Bataillen taidekirjojen yhteydessä.

## 4 TALOUSTIETEEN ETUSIJA JA YHTEISÖTTÖMIEN YHTEISÖ

Toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina Bataillen positio määrittyi monella tavalla uudestaan. Tärkeintä osaa tässä muutoksessa näytteli tarve ottaa kantaa sartrelaisen eksistentialismin ja surrealismin edustamien taidepoliittisten näkemysten vastakkaisuuteen. Tässä kiistassa hän asettui nyt ”vanhan vihollisensa”<sup>330</sup> surrealismiin puolelle. Ja jos Bataillen vastaukset Sartren näkemyksiin olivatkin olleet äkäisiä jo jälkimmäisen *L'expérience intérieure* kirjoittamasta kritiikistä lähtien ja asetelma kärjistynyt viimeistään Baudelaire-polemiikin myötä, edusti eräänlaista huippukohtaa tässä vastakkainasettelussa Sartren *Situations*-sarjan toisena osana vuonna 1947 julkaistu *Mitä kirjallisuus on?* Siinä Sartre määritteli vastakohtaisen asemansa suhteessa surrealismiin ja kirjoitti yhä Bataillesta henkilökohtaisestikin loukkaavaan sävyyn.<sup>331</sup>

Aikakausi toi suuren muutoksen myös Bataillen tapaan kirjata ajatuksensa ylös. *Critique*-lehden formaatti ei enää sallinut aforistista sinne ja tänne säntäilevää muotoa, vaikkakin sellainen olisi saattanut kirjoittajan ajattelun valossa olla perusteltua. Tilalle astuivat omiin ajattelumalleihin suhteutetut enemmän tai vähemmän poleemiset kirjallisuuskritiikit, jotka saivat silti niinkin persoonallisen muotoilun, ettei hänellä ollut vaikeuksia julkaista niiden kokoelmia tiettyjä yksittäisiä aiheita käsittelevinä kirjoina, mutta ilman näkyviä viittauksia kirjoitusten alkuperäisiin aiheisiin, arvosteltuihin teoksiin. Tärkeimpinä näistä kokoelmista *La part maudite*-sarjan kaksi ensimmäistä osaa, joiden teemat, *tublaus* ja *intimi yhteisöllisyys*, määrittävät myös Bataillen taidekirjoitusten päälinjoja. Sartren puheet *proosakirjallisuuden* puolesta vievät tänä aikana Bataillen tekstit myös entistä tiiviimmin kohti tarkempaa huomion kohdistamista yksin kaunokirjallisuutta kohtaan. Ja vaikka onkin niin, että Bataille kirjoittaa näinä vuosina myös monta artikkelia kuvataiteesta tai sitä käsittelevästä kirjallisuudesta ja vaikka hän suurielisesti viittaa kuvataiteeseen ”vapaimpana kaikista taiteista”<sup>332</sup>, on silti nähtävä, etteivät hänen kuvataideteksteinsä koskaan yllä samaan syvyyteen kuin kaunokirjallisuudesta tehdyt analyysit – samaan aikaan hänellä itsellään on myös laajemmassa mitassa toteutettuja kaunokirjallisia projekteja kuin koskaan.<sup>333</sup> Ja vaikka Bataille vuoden 1950 artikkelinsa *L'œuvre de Goya et la lutte des classes* (1949) ensimmäisessä lauseessa julistaa että ”harvoilla intellektuaalisilla pyrkimyksillä on yhtä vähän kiinnostavuutta kuin kuvataideteosten sosiologisella analyysillä”<sup>334</sup>, ei jälkimmäisiä hänen teksteistään silti suoranaisesti löydy. Joka tapauksessa Bataillen sodanjälkeiset taidekritisistiset tekstit, ja siten myös edellä mainittu kiinnostus, voidaan helposti johtaa kahteen mainittuun problemaan: ajatukseen ekonomii-kasta ja uudelleen muotoiltuun kysymykseen yhteisöstä.

Bataillen suhde André Bretonin johtamaan surrealismiin näyttäytyi nyt täysin uudessa valossa, eikä tullut saamaan ilmaisuun vain asettumisina tietylle puolelle, vaan myös lukuisina vuosien 1947-1951 välillä kirjoitettuin enemmän tai

vähemmän liikkeen ongelmia käsittelevinä analyttisinä artikkeleina. Suhde on siis täysin toisenlainen kuin syyttelyyn ja hiljaiseen likeisyyteen perustunut 1930-luvun vaihteen kateudentäyteinen suhde, josta olivat todistaneet kumpaankin suuntaan poimuilleet herjauskirjeet – joista suurin osa tosin jäi Bataillen osalta pöytälaatikkoihin.<sup>335</sup> 1940-luvulla hänellä ei surrealismin kysymyksessä ole pelissä vain kärjistynyt henkilökohtainen tilanne, vaan mahdollisuus analysoida taiteellista liikettä kokonaisuudessaan. Kysymyksen kautta hän osuu kaksinaiseen surrealismin määritelmään, josta on kömpelösti puhuttu ”historiallisen surrealismin” ja ”ikuisen surrealismin” välisenä vastakkaisuutena.<sup>336</sup> Ongelma koskee surrealismin edustaman vallankumouksellisen projektin suhdetta ”teoksiin seinällä” ja ”kirjoihin hyllyssä”, surrealistisen prosessin autonomian suhdetta dogmatisoituun paikkaan kaanonissa.<sup>337</sup> *Runous* säilyy yhä avainkäsitteenä. 1940-luvun lopun aikana kirjoitetuissa teksteissä hän sanoo useaan otteeseen – täysin sartrelaista proosallisuuden politiikkaa vastaan suunnatuin lausein – kuinka surrealismin (ja ennen kaikkea André Bretonin muotoileman ajattelun) suurin ansio oli juuri siinä, miten se ymmärsi antaa runoudelle kaikkein ylimmän arvon.<sup>338\*</sup>

Tällä ylimmällä arvolla selittyy myös Bataillen ajatus kirjasta, jonka oli tarkoitus käsitellä ”surrealistista filosofiaa ja uskontoa”<sup>339</sup>, sillä ”ylin arvo” tarkoittaa runouden *pyhittämistä, jumalallistamista*; oli surrealistinen runous sitten sen edustajille yksi ateismin muoto tai ei (tulkinnat vaihtelevat melkoisesti), tarkoitti se Bataillesta joka tapauksessa eräänlaista uskonnollisten tapojen palauttamista ajattelun keskukseen. Runous oli yksi pyhän muoto, ja surrealismin ideologia oli taipuvainen korottamaan sen jumalalliseen asemaan.<sup>340</sup> Tietysti tämä oli myös Bataillen surrealismia kohtaan esittämän kritiikin ytimenä, sillä kuten hän jo 1930-luvun vaihteessa oli vihjannut, olivat liikkeen edusta-

---

\* Huomattakoon, että Sartre todella pyrkii teoksessaan *Mitä kirjallisuus on?* puhumaan yksinomaan siitä taiteesta, mitä hän kirjallisuudeksi nimittää ja joka on terminä jäljitettävissä aina neuvostovallankumouksen jälkeisiin kuohuihin, jolloin uudessa liittovaltiossa alettiin *kirjallisuuden* termin varjolla puolustaa vallankumouksen arvoja edistänyttä kulttuuria (termiä sovellettiin riippumatta taiteenalasta). Ehkä jotain termin sartrelaisesta käytöstä kertoo hänen monimielinen tapansa aloittaa kirjansa sanomalla, ”Ei, me emme halua ’sitoa myöskin’ maalaustaidetta, kuvanveistoa ja musiikkia, tai emme ainakaan samalla tavoin” (Sartre 1976, 17), joka ei kuitenkaan estä häntä myöhemmin arvostelemasta surrealistisen kuvataiteen vikoja täsmälleen samoilla kriteereillä kuin aikakautensa kirjallisuutta, johon hän näkökulmaansa soveltaa ja jonka kautta sen esittää (erit. teoksen ibid. sivuilla 160-170). Mainittu neuvostoyhteys on sikäli varsin kiinnostava, että se on malliesimerkki siitä, miten samojen käsitteiden pohjalta voidaan luoda varsin erilaista politiikkaa. Neuvostoajattelijat olivat varmuudella velkaa oman käsitteensä surrealismin *runous*-aатteen tapaan saksalaiselle romantiikalle, jonka ominaispiirteenä oli esittää itsensä vallankumouksen hengen tunnustavana ajatteluna.

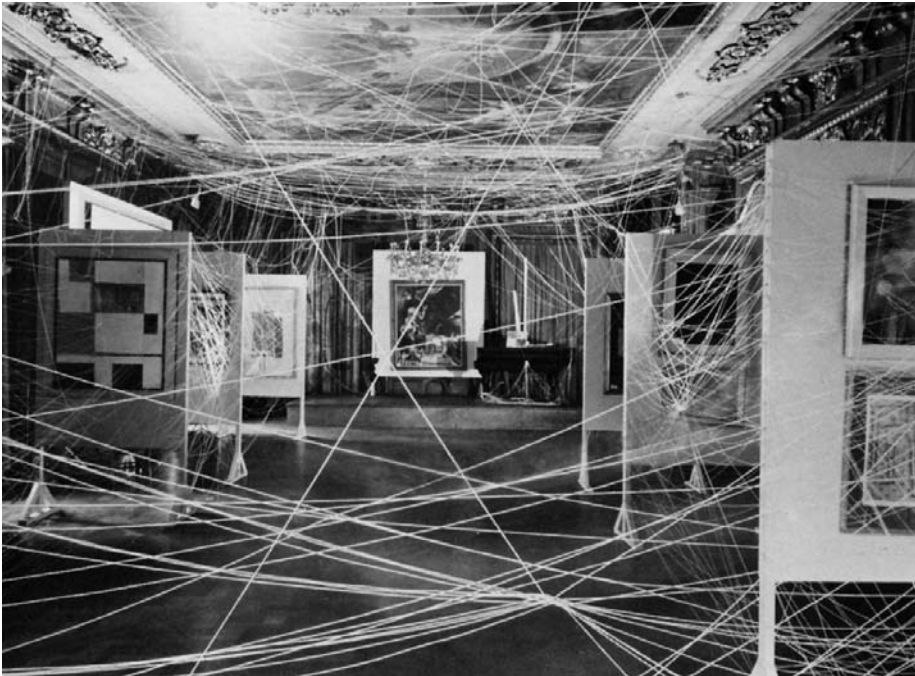
Bataillen ajatus *runoudesta* taas lepäsi samalla pohjalla kuin surrealistienkin. Bataille: ”Maalaustaide on Bretonille sama asia kuin runous, eikä hänestä maalaustaide ole olemassa kuin sillä ehdolla että se on runoutta. Siitä me olemme samaa mieltä.” (OC7, 400 ”La religion surréaliste”).

mat käsitykset taipuvaisia alistumaan *l'art pour l'art*-ideologialle, jonka painotuksia hän itse puolestaan halusi välttää.<sup>341</sup> Artikkelissa *Surréalisme et Dieu* (1948) Bataille arvosteleekin Maurice Nadeaun kirjoittaman *Histoire du surréalismen* kaltaisia teoksia niiden tavasta synnyttää surrealismien aikaansaamista teoksista myyttinen kaanon: runouden jumalallisuus petettiin jumalan nimellä.<sup>342</sup> Saman kritiikin esittää Sartrekin: surrealistisen etsinnän avulla luotu objekti tullaan vain ”luettelemaan [-] löytöä”.<sup>343</sup>

Eräs tärkeimmistä surrealismien esiin nostamista teemoista oli ajatus prosessuaalisuudesta. Surrealistisen etsinnän prototyyppi on jo sen varhaisvaiheissa kuvaan tuotu automaattikirjoitustekniikka, jonka julkisella esittämisellä oli tarkoitus tuoda esiin tiedostamattoman elämä ihmislunnon ja korostaa ajatuksen prosessiluontoisuutta.<sup>344</sup> Sartre puolestaan tuomitsee sekä automaattikirjoituksen tuotokset että sen käytäntöihin liitetyt filosofiat haihatteluina. Toisaalta Sartren kritiikki pureutuu myös surrealismien ryhmähenkeen, jonka hän näkee kovin sisäänpäin kääntyneeksi. Sen vuoksi surrealismi ei Sartresta onnistunut tavoittamaan sen paremmin ryhmälle vihamielisiä ihmisjoukkoja propagandallaan kuin aiheuttamaan näille vahinkoakaan. Jos tämä kritiikki vedetään yhteen, niin voidaankin sanoa, että Sartre näkee siten surrealismien ongelmana runoudelle annetut valtuudet esiintyä autonomisten prosessien työnä, joka vieraantuu (ja vieraannuttaa) yhteisöllisestä toiminnasta ja sen eettisistä päämäärähakuisista periaatteista.<sup>345</sup> Tietysti myös Bataille, kuten olemme nähneet, tunnistaa saman ongelman. Ehkä kaikkein syvimmälle *runous*-käsitteen analyysissä hänen teksteistään etenevä *De l'âge de pierre à Jacques Prévert* (1946) pyrkii puhumaan tästä prosessuaalisuudesta ja sen ongelmista *laulun* käsitteen kautta: runous olisi *nähtävä* äänenä, jonka alkuperä on tunteen artikuloimattomuudessa, vielä syntymättömässä hiljaisuudessa, joka pettää itsensä huudoksi (dissonanssina).<sup>346</sup> Bataille kirjoittaa: “tunne ajaa meidät käyttämään sanoja (jotka eivät enää antaudu tietämiselle vaan näkemiselle, eivätkä ole enää kosketuksissa järkeen vaan aisteihin) ja on kuin ne eivät enää olisi järkeä kantavia merkkejä vaan huutoja, joita kyetään ajan mittaan ja varioiden muuntelemaan”.<sup>347</sup> Palataan avantgardismin puolustukseen. Täten runous on Bataillesta eräänlainen keltuva merkittäjä.<sup>348</sup> Ja asia johtuu siitä, että taiteellisella prosessilla on hänestä kaksinaisia seurauksia, jotka hän muotoilee sanomalla että taiteen kohdalla ”se, joka aiemmin *antautui nähtäväksi*”,<sup>349</sup> on juuri se sama, joka myöhemmin estää näkemisen”. Näin myös Sartren artikuloima ongelma saa vahvistuksensa Bataillen kautta, nyt esiin nostetulla termistöllä, joka ilmaisee samalla uskoa runouden mahdollisuuksiin kulkea itse asettamiensa rajojen tuolle puolen “tuhoamisena vailla lepoa”<sup>350</sup>, joka johtuu runouden kyvystä käyttää “ennennäkemättömiä keinoja”<sup>351</sup>. Bataille jatkaa: ”käy nopeasti ilmi, että runous on myös runoudesta itsestään syntynyt vihollinen: syntyessään se kääntyy pois päin runoudesta ja sekoittaa huutoon myös halun pysyttäytyä [-] tunteikas huuto tulee esiin museaalisen naamion muodossa.”<sup>352</sup>

Tietenkään Bataillen ja Sartren vastakkaisuus ei löydy tästä näin esiin nostetusta vieraantumisen kritiikistä (koski se sitten runoutta taiteena tai runoilijaa subjektina), vaan kyse on, yhtä kaikki, suurimpana kiistakapulana *vapauden* käsitteestä. Ennen kaikkea kyse on jälleen kerran keinoista. Sartre ei hyväksy

mielikuvitukselle annettavaa arvoa, ei surrealistin vetäytymistä oman ryhmänsä pariin, vaan hänen mukaansa kirjoittaa tulisi jotta *paljastettaisiin asioita*, jotta osoitettaisiin niiden yhteydet aktuaaliseen toiminnan maailmaan. Siten hänen hahmottelemansa ihanteellinen kirjailija voisi toteuttaa omaa olemassaoloaan ja olisi samalla kykenevä osoittamaan tekojensa vapauden.<sup>353</sup> Käsitysten välinen ero voidaan nopeasti todeta Bataillen artikkelista, jossa hän toteaa runoudesta, ”ettei vain runouden luonto ole riippuvainen tapahtumista vaan runous itsessään on tapahtuma”<sup>354</sup>. Eikä runouden maailma tältä pohjalta katsoen ole enää 1940-luvun aikana Bataillesta mielikuvituksen siiville nousseen ”ylevän kotkan lento”<sup>355</sup>, vaan yksi desublimation äärimmäisistä muodoista, materian tuntu. Hän korostaa, kuinka ”me poistumme [työn maailman meille langettamista] harhakuvitelmista runouden keinojen avulla”.<sup>356</sup> Eikä hänen käsityskykynsä mukaan vapaus löydykään teon, päätöksenteon vapaudesta, vaan päinvastoin sieltä, missä valintaa, päätöstä tavoitellusta objektista ei enää ole. Se juurikin olisi hänestä runouden ominta aluetta. Jo Baudelaire-tekstien yhteydessä käsitelty runouden suhde aikaan nousee jälleen esille. Runouden alueella historia palaa kuvaan runollisen huijauksen keinoin.<sup>357</sup> Aikakäsitys kääntyy ympäri. Ja siten, paluiden kautta, runoudella näyttää olevan kyky heittää projektiemme sitomat asiat (mukaan lukien meidät) maan pinnalle: ”emme ole vain aitojen tunteittemme vaan myös menneisyyden saaliita, menneisyyden jonka opettamat ilmaisumuodot jatkavat toimintaansa meissä; useinkin olemme sätkynukkeja joita pitelevät langat



Kuva 9. Marcel Duchamp. *Mile of String*. 1942.

ovat kadonneina yöhön”<sup>358</sup>; “ihminen jonka tuntemukset rajoittuvat olemassa olevaan, hän, ei ole vapaa.”<sup>359</sup> Samana vuonna kirjoitetussa Bretonin teoksen *Arcane 17:n* arvosteluksi kirjoitetussa artikkelissa, otsikoituna *Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme* (1946), Bataille esittää uudelleen käsitysten välisen eron. Vapauskäsitys liittyy hetkeen, josta hän oli jo aiemmin puhunut uskonnollisin termein ja jossa ”tiedetty kätkeytyy tiedostamattomaan”<sup>360</sup>:

Surrealismiin syvä ero suhteessa Jean-Paul Sartren eksistentialismiin sijaitsee vapauden *olemassaololle* annetussa luonteessa. Jos en orjuuta sitä, tulee vapaus *olemaan*: se on runoutta; sanat eivät enää ole palvelukseen jotakin hyödyllistä kuvailua, vaan kytkevät itsensä siitä irti ja tämä irrallenen kytkeytyminen on *vapaan olemissaolon* kuva, jota ei koskaan anneta kuin hetkessä. Sellainen hetkellinen takavarikointi – missä tahto samanaikaisesti on sitä ymmärtämättä – omaa varmuudella ratkaisevan arvon.<sup>361</sup>

”Hetkellisen takavarikoinnin” Bataille sen sijaan kuvaa ”samanlaiseksi ekstaasin kanssa”.<sup>362</sup> Siten surrealistinen runouden myytti on perustettu. Se, olemukseltaan, on bataillelainen myytti *par excellence*, mitä tulee 1940-luvun teksteihin. Tätä myyttiä Bataille kutsuu myös Bretonin ja Marcel Duchampin (salanimellä Marchand du sel) järjestämän *Surréalisme en 1947* näyttelyn katalogiin kirjoitetussa tekstissä ”myytin poissaoloksi”, josta hän sanoo että ”se myös on myytti”.<sup>363</sup> Vuonna 1947 Bretonin *Ode à Charles Fourier* -teoksen tiimoilta kirjoitettu artikkeli taas muistuttaa Bataillen osalta sen aseman mahdollisuuksista, jonka runous oli surrealistisessa ajattelussa saanut, mutta myös hänen omasta pyrkimyksistään nostaa myytin poissaolon teemalla esiin ajatus siitä seuranneesta kaksijakoisesta suhteesta: ”Mutta meidän aikamme runous ei enää ole ennalta perustettujen myyttien ilmaisua, vaan on itse tullut myyttiksi (tai myytin poissaoloksi – mitä merkitystä)”<sup>364</sup>. Myös Duchamp oli ajatellut ilmeisen samankaltaisia vuoden 1942 myyttiä pohdiskelleen surrealistinäyttelyn asettelussa, kun hän oli päättänyt täyttää näyttelytilan langoin, jotka muistuttavat hämähäkin seittejä (kuva 7). On kuin niillä vihjattaisiin, että menneisyyden kuvien arvo voidaan perustaa vain myyteille, jotka julistetaan luoksepääsemättömiksi, poissaoleviksi. Sitä edustaa Bataillen mielestä myös yhteisölle – ja ehkä, taiteelle – annettu *nimi*, joka vain todistaa yhteisön mahdottomasta ykseydestä. Artikkelissa *À prendre ou à laisser* [Ota tai jätä; 1946] hän kirjoittaa: “Ei ole soveliaista kenellekään olla kuulumatta minun *yhteisön poissaolooni*. Samoin *myytin poissaolo* on ainoa välttämätön myytti [–]”<sup>365</sup> Siten myytin poissaolo on jumalan kuoleman aikana sekä surrealistisen runouskäsityksen elinehto että sen viimeinen raja.

Tässä yhteisön ambivalentissa suhteessa menneisyytensä, jonka myötä se sekä tunnustaa juurensa että samanaikaisesti näyttää kieltävän ne, on jotakin joka kieltämättä vaikuttaa olevan erityisen ominaista surrealismille. Itse asiassa Bataille näkee jopa surrealismiin todellisen vahvuuden siinä mahdottomassa yhteisöllisyydessä, jonka lain Bretonin oikut määräsivät ja joiden vuoksi yhteisö oli

kaiken aikaa muutostilassa Bretonin sanottua milloin kenetkin ulos liikkeen piiristä. Bataille toteaa myös Bretonin oivalluksen olleen nimenomaan sen, että ”runoilija tai maalari ei kyennyt sanomaan, mitä hänen sydämellään oli, mutta että organisaatio tai yhteisöllinen instanssi oli siihen kykenevä”<sup>366</sup>. Huomiota ei kuitenkaan kannata nähdä turhan yksiselitteisesti. Bataille ei ilmaissut siinä uskoaan taiteilijaryhmittymän poliittiseen voimaan, jolla asettua ikiajoiksi historiankirjojen sivuille, voimaa, joka kasvaisi suhteessa tämän kuulijakunnan tai sisäpiiriin kuuluvien henkilöiden lukumäärään. Kaikkea muuta. Jo muutamaa riviä edellistä toteamusta myöhemmin hän kääntää tämän ryhmän mukanaan tuoman vahvuuden myös liikkeen heikkoudeksi, kyvyttömyydeksi pitäytyä samana – tavalla, joka muistuttaa aiemmin käsiteltyä baudelairelaisen yhden ihmisen muodostaman yhteisön sisältämää vahvuuden ja heikkouden dialektiikkaa, josta Bataille puhuu nyt myös Kafkan ”onnistumis-epäonnistumisena”<sup>367</sup>. Juuri surrealismin kyky kääntää takkinsa – ja siten kyvyttömyys viedä projektejaan loppuun – joka seurasi kietoutumisesta Bretonin oikkujen ympärille, ideologian epävakaus, saa Bataillen puhumaan liikkeen ansioista. Samasta syystä – Bretoniin sidoksissa olleen introvertin ryhmäidentiteetin johdosta – Sartre toki kavahti surrealismia. Avantgardistisen klikkiytymisen ja runollisen kielen epämääräisyyksien sijaan Sartre vaati, että kirjailijan oli omaksuttava ”totaalinen vastuu”<sup>368</sup>, eletävä ajassaan ja ”korostettava juuri tämän aikakauden erikoispiirteitä sekä sitouduttava samalla koko ihmiskuntaan”<sup>369</sup>. Siten kirjailija olisi hänestä ollut kykenevä ”veotoamaan lukijoiden vapauteen”<sup>370</sup> sekä ”sanomaan kaikki kaikille”<sup>371</sup> ”universaalista ihmislunnonsta”<sup>372</sup>.

Mielenkiintoinen episodi Bataillen ja Sartren välillä käydyssä kiistassa ”sitoutumisen kysymyksestä” koetaan vuonna 1950, jolloin Bataille tuottaa yhden aikakautensa pääteksteistä, jossa hän lyhyin piirroin vetää filosofiansa taidepoliittisia suuntaviivoja. Teksti on nimetty ”Avoimeksi kirjeeksi René Charille kirjoittajan sovittamattomuuksista” ja siinä hän vastaa Charin *Botteghe oscure* -julkaisun sivuilla esittämään ”avoimeen kysymykseen”. Tekstin alkupäässä Bataille ylistää ystävänsä Charia, koska tämä tulee paljastaneeksi Bataillen oman riittämättömyyden vähintäänkin hämäräperäisellä kysymyksenasettelullaan.<sup>373</sup> Bataille kuvailee kuinka Char ”vastustajan” ominaisuudessa ”kutsuu ja houkuttelee nousemaan ylös hämmennyksestä”<sup>374</sup> ja kuinka Char onnistuu sysäämään liikkeelle ”tyynytävää ja upottavaa *halua* ymmärtää meitä ympäröivää olemassaoloa”<sup>375</sup>. Jo kirjeen formaali kehys tuottaa syvän vastakkainasettelun suhteessa sartrelaiseen politiikkaan, jota Bataille jatkuvasti tekstissään nälvi, jopa parodioimalla Sartren poleemisten kirjoitusten sentimentalistis-moralistista tyyliä (siis erotuksena Bataillen omasta vastaavasta). Kirjoittajan yksinäisyys, jota Bataille mielellään – ehkä liian mielellään – kutsuu ”yksinäisyydessä kuolemiseksi”<sup>376</sup>, on hänelle juuri osoitus sartrelaisen politiikan kestävämmästä joka Bataillen premisien mukaan on seurausta ”ensisijaisesta sovittamattomuudesta”<sup>377</sup>, joka on aina kieltämässä kirjailijalta sitoutumisen mahdollisuuden. Bataille kirjoittaa ystävälle,

viholliselle tai kilpakumppanille, ei ihmiskunnalle. Tämän sitoutumattomuuden esitykseksi tarkoitettun tekstin (tai kilpailun, joksi Bataille mielellään haluaa kirjoittamista kutsua)<sup>378</sup> hän päättää edelleen Charille osoitettuihin sanoihin, ”Sinä tiedät, että tämä kirje kokonaisuudessaan on ainoa todellinen ilmaus, jonka voin antaa ystävydellemme.”<sup>379</sup> Kirjoitus on lahja jota ei haluta, velka jota ei saada maksettua, kirous josta ei ole pelastusta. Se ei ole Bataillelle vapaata toimintaa, mutta se ei myöskään noudata sitoutumisen lakeja. Puhtaassa muodossaan se on pelkkää tuhoamista, menneisyydestä irrottautumista, jolle kuvitelmien *toinen*, menneisyyden kautta, antaa sysäyksensä.

”Avoim kirje Charille” palauttaa lukijansa myös Bataillen vanhoihin tuttuihin taktiikoihin 1930-luvun vaihteesta, jolloin surrealismin omiksi mannekiineiseen tunnustamat taiteilijat asetettiin uudelleenarviointien alle, jotta niiden yhteys Bataillen silloiseen kantaan olisi tullut selväksi. Nyt teeman mukaiseksi viittauskohdaksi asettuu afroamerikkalaisia juuriaan tunnustanut kirjailija Richard Wright, josta Sartre oli *Mitä kirjallisuus on?* -teoksessaan muokannut ihanteellisen osoituksen sitoutuvasta kirjailijasta, joka puolustaa alistettua ihmisjoukkoa laajemmalle lukijakunnalle.<sup>380</sup> Bataillen mielestä tilanne ei kuitenkaan ole yhtä yksinkertainen, sillä hän haluaa korostaa, kuinka kirjoitus saapuu paikalle luomaan omanlaisensa epäjatkuvuuden. Osoitus Wrightin kyvystä luoda ”aitoja taideteoksia”<sup>381</sup> oli saanut Sartrenkin huomaamaan kuinka ”Wright, kirjoittaen traagisesti jakautuneelle lukijakunnalle, oli samanaikaisesti kyvykäs säilyttämään tämän repeytymän ja kulkemaan sen tuolle puolen; hän teki siitä lähtökohdan taiteelleen”.<sup>382</sup> Bataille tahtoo puolestaan huomauttaa, kuinka Wrightin mahdollisuus kulkea ”tuolle puolen” kertoo vain kirjoittajalle lankeavasta ”kirotusta osasta”, jonka myötä juuri etniseen yhteisöön kirjansa avulla siteensä katkonut Wright on paraatiesimerkki siitä, miten tämä ”osa ilmenee aidon taideteoksen asussa”<sup>383</sup>. Bataille jatkaa pisteliäästi, kuin kirjoittaen samalla työläisten asemaa puolustavasta Sartresta, ”kuten on Wrightin tapauksessa, jolle lopultakin saarnaaminen on vain lähtökohta”<sup>384</sup>.

Samanlaista näkemysten ympärikäntämistä voidaan seurata myös Bataillen ja Sartren artikkeleissa Franz Kafkasta. Sartre oli avoimesti julistanut Kafkan olleen eksistentiaalisti, koska Kafkan kaunokirjalliset tuotokset kykenivät hänestä paljastamaan porvarillisen yhteiskunnan vastakohta-asetelmat ja tarjoamaan samalla niiden ytimeen pureutuvan vastadiskurssin.<sup>385</sup> Omassa Kafka-esseessään Bataille lähestyi asiaa varsin toisenlaisesta näkökulmasta, jonka tarkoitus ei taatusti jäänyt Sartrelle epäselväksi. Bataillen mielestä Sartren näkemyksen huteruuden paljasti kommunistien avoimesti esittämä kysymys ”Onko Kafka poltettava?”<sup>386</sup>, jonka Bataille halusi auliisti toistaa myöntävin vastauksin – näin Kafkan omalla vahvistuksella, olihan hän avoimesti pyytänyt Max Brodia hänen kuolemansa jälkeen polttamaan keskeneräisinä odottavat käsikirjoituksensa, jotka Brod vasten kirjailijan tahtoa vei sittemmin julkaistaviksi. Bataillelle Kafka oli sankari kaksinkertaisella tavalla juuri kirjoituksiaan koskevien synnintuskiensa sekä teosten keskeneräisyyden vuoksi, sillä, kuten Bataille julistuksenomaisesti kirjallisuuses-



seekokoelmansa *Littérature et le mal* esipuheessa esitti, ”on [kirjallisuus] syyllistä ja sen olisi myös syytä tunnustaa olevansa sitä”.<sup>387</sup> Kirjallisuus oli jo totutulla tavalla syyllistä, koska sen tarjoama imaginäärinen maailma, jossa ei ole ”mitään mistä pitää kiinni”, ei kyennyt alistumaan objekteille, joita yhteisöllinen moraaliksi – jonka äärimmäistä muotoa Sartren polemisoina *kommunismi* oli alkanut Bataillelle edustaa\* – oli asettanut päämääräkseen: Kafkan kirjeet todistivat Bataillelle vain jat-

---

\* Kysymys kommunismista on monistakin ymmärrettävistä syistä yksi keskeisimpiä ongelmia Bataillen 1940-luvun vaihteen teksteissä. Sartrelaisen eksistentiaalisen universaali poliittinen projekti oli tavallaan 1930-luvun vaihteen surrealismin ja PCF:n muodostaman liiton kaltainen erikoinen yhdistelmä korkealentoista filosofiaa ja marxistis-kommunistista liikehdintää. Maurice Merleau-Ponty nimesikin sen pilkallisesti ”ultra-bolshevismiksi” (Merleau-Ponty 2004, 325). Joka tapauksessa Sartre otti eksistentiaalismsa tukipylvääksi kommunistisen ideologian puolustamisen poliittisella tantereella. (”Sosialistinen eurooppa on *luotava*”. ”[K]irjallisuuden kuolemattomuus [-] ja pelastus on yhden kortin varassa. Se kortti on Euroopan, sosialismin, demokratian ja rauhan kohtalo”. Sartre 1976, 254 & 256).

Myös tässä mielessä on nähtävä jatkuva puhe kommunismista Bataillen kirjallisuudessa. Kiinnostavinta tässä tapauksessa ei liene kuitenkaan tämä vastakkaisuus – tai edes se käänös, jolla Bataille asettaa nyt surrealismin kaiken dogmaattisen kommunismin tuolle puolen (epäilemättä hän luki surrealismin suureksi ansioksi sen kyvyn irtautua poliittisesta toiminnasta vain Bretonin omien oikkujen antamin perustein) – vaan ennemminkin kommunismin analyysi, jonka Bataille vie huippuunsa vasta teossarjan *La part maudite* viimeisessä osassa *La souveraineté* (n. 1951-53; julk. postuumisti), jossa hän osoittaa kuinka, riippumatta ideologian muotoilijan (Marx) ”suvereenista tavasta” (OC7, 133) muotoilla dogmi, kommunismi syntyy kieltämään kaiken *suvereenin*, kaiken jumalallisen, ja kuinka se tällä käänöksellä alistaa samalle tasolle asettamansa toimijat loputtomaan työhön oman asiansa edestä. Siten kommunismin käsite alkaa Bataillelle edustaa päättämätöntä työtä jonkin yhteisen ideologian eteen. Näin Bataille ymmärrettävästi tunnisti kommunismin rinnakkaisen Sartren eksistentiaalisissa, joka tahtoi ”lykätä olemassaoloa myöhemmäksi”. Täten, toisin kuin Sartrella, sitoutuminen kommunistiseen aatteeseen jää Bataillen mielestä osoittautumatta mielekkääksi vastaukseksi olennaisiin kysymyksiin (yhteisöttömien) yhteisöstä, jonka paradigmaattinen malli olisi löydettävä ennemminkin hänen ajatuksistaan *pyhästä*.

Kysymys poliittisesta taiteesta ei tietenkään ole näin yksinkertaisesti hyljeksettävä Bataillenkaan mielestä. Kolikon toista puolta edustaa modernin yhteiskunnan mukanaan kantama avantgardistinen traditio: sille taiteellinen vallankumous, erotettuna yhteiskunnallisesta vallankumouksesta juuri sillä tavoin jossa jäljellä on enää ainoastaan simulakrumi, on olemassa vain taideinstituution vankistamisen vuoksi. Sille taide on ”tietylle taidolle ominaisten metodien käyttöä tämän taidon itsensä kritisoimiseksi – ei kuitenkaan sen häivyttämiseksi, vaan juurruttamiseksi syvemmälle sen kompetenssin kentälle”, kuten Clement Greenbergin maineikas muotoilu asiasta kuuluu (Greenberg 1973, 67). Se korvaa kokemuksen *runoudesta*, tai ainakin sen mahdollisuuden, rajatulla alueella jolla taiteen on suoritettava omat ylikäyntinsä. Nämä ovat taiteen politisoitumisen kysymyksen kaksi ääripäätä – poliittinen taide ja traditionalistinen *l'art pour l'art* – joita kumpaakin Bataille hylkii, koska ne eivät hänen mukaansa toteuta taiteen tuottamia kokemuksia päämääränä, vaan keinona.

kuvasta sovittamattomuudesta, joka koski kirjailijan kyvyttömyyttä asettua osaksi ympäröivää yhteisöään (ja siten myös kykyä lopettaa teoksensa). Tämän yhteisön Kafka oli tunnetulla tavalla tullut hylänneeksi kirjoittamisen tarjoamien nautintojen hyväksi. Juuri Kafkan teosten kiistämättömänä esitetty keskeneräisyys, joka esiintyi mitä moninaisimmassa muodossa, oli osoitus siitä, ettei kyse ollut ”paljastamisesta” tai ”sitoutumisesta” siinä toimeliaassa mielessä, jonka Sartre kirjallisuudelle oli antava, vaan juuri näistä yksinäisistä nautinnoista, joille Kafka elämänsä loppupuolella yhä kiivaammin tunsu antautuvansa siitä huolimatta, että koki niiden törmäävän häntä ympäröivän yhteisön asettamiin uskonnollis-moraalisiin työteliäisyyden vaatimuksiin.<sup>388</sup>

Näistä yksinäisistä nautinnoista, joiden pohjalle Bataillen mielestä voidaan muodostaa ainoa perusta kokemukselle yhteisöstä, kertoo myös artikkeli *Le bonheur, l'érotisme et la littérature* (1949), joka on kirjoitettu Malcolm de Chazalin *Sens-plastique* -teoksen sekä Maurice Blanchot'n kirjoittaman Lautréamontia ja Sadea käsittelevän kirjan kritiikiksi. Siinä Bataille pyrkii lukuisin esimerkein, joita poimii mm. Saden teoksista, tuomaan esiin sen *lapskekaan julmuuden*, jonka hän jäljittää ”aitoja taideteoksia” luovan kirjailijan tai eroottiseen leikkiin yhtyvien rakastajien tekossissä sekä käsittelee niiden suhteita universaaliin moraaliin perustuvaan järkevään ajatteluun. Tämä julmuus on Bataillella sidoksissa siihen, minkä hän myöhemminä vuosinaan vielä niin usein julistaa ”puhtaaksi onnellisuudeksi”.<sup>389</sup> Yksi Bataillen lempikohtia Saden teoksista on ote, jossa romaanin *Justine eli hyveellisen neidon kovat kokemukset* antisankari Clairwill esittää aistillisen toiveensa ”löytää rikos, jonka vaikutukset [--] lakkaamatta tuottaisivat jonkinlaista epäjärjestystä [--], joka, [--] kategorisena häiriönä [--], ja vaikka kuolisinkin, jatkaisi vielä vaikutustaan”<sup>390</sup>. Ei ole vaikeaa nähdä Bataillea ajattelemassa kohtaa täydellisenä vertauksena runoilijasta, joka kuvitteellisessa maailmassaan ”käyttäytyy kuin yhteisö”<sup>391</sup> kulkiessaan näennäisyyksien peilialin kautta itsensä tuolle puolen. Samalla se pettää Bataillen runouteen yhdistämän viettelevyyden, jota hän toisaalla tulee kutsumaan myös ”maailmanlopun houkutteeksi”<sup>392</sup>.

Edellä kuvailtu runoilijan osa vaikuttaa näin eettisten vaateiden suunnasta enää hädin tuskin mielekkäältä. Vuonna 1951 antaessaan vastauksen kommentteihin, joita Albert Camus oli lausunut vallankumouksen ongelmasta, tuli Bataille silti antaneeksi jälleen täysin varauksettoman kannatuksensa runolliselle kapinahengelle. Artikkelissa, joka sai nimen *Le temps de la révolte*, esiintyvä ihanteellinen kapinallinen malliylkö ei silti saa asemaansa soveliaana lainsäätäjänä:

Kapina jättää kapinallisen vasten dilemmaa, joka masentaa häntä: jos hän on puhdas ja taipumaton, tulee hän kieltäytymään kaikenlaisesta vallasta ja viemään voimattomuuden siihen pisteeseen asti, että ruokkii hillitöntä kielenkäyttöä; jos hän sovittautuu vallan etsintään, tulee hän samalta osin kytkeytymään alistuneisuuden henkeen. Tästä kirjailijan ja poliitikon vastakkaisuus: toinen kapinoi avoimin sydämin, toinen on realisti.<sup>393</sup>

Toinen on surrealisti... On jo ymmärrettävää, miksi Bataille ajattelee runollisuuden/surrealismien olevan kykenemätön ajatteluun, jolla rakentaa yhteisöä tukevalle pohjalle – ainakin jos hänen vuonna 1948 tekemä yhteenvetonsa pitää lopullisella tavalla paikkaansa:

[Surrealismi] on taipuvainen vaihtamaan diskurssin diskurssille itselleen vieraisiin keinoihin. Mutta tämän syyn vuoksi se rajoittaa itsensä pieneen ihmisjoukkoon, joiden keinot ilmaista itseään ovat riittävän rikkaat, jotta voidaan kulkea diskurssin edustaman onnettomuuden tuolle puolen. Mutta samanaikaisesti he riisuvat itsestään verbaalisen formalismin, jolla ainoastaan näytti olevan voimaa kytkeä heidät yhteen. On vaikeaa inhimillisesti mitata sellaisen ihmisen voimattomuutta, joka kieltää diskursiivisen kielenkäytön. Surrealismi on *mutismia*: [--] persoonaton instanssi.<sup>394</sup>

Loogisessa mielessä runous merkitsee yhteisön poikkeustilaa, ideologisten käännösten sotkua – ja siitä surrealismien historia totisesti todistaa. Mutta miksi *mutismia*? Koska diskurssille vieraisiin keinoihin omistautunut yhteisö rikkoo rajansa välittömästi, kun se alkaa puhua. Niin kauan kuin se vaikenee, kun se säilyy puhtaassa toimettomuudessa, on sillä oikeutensa. Mutta sillä ei voi olla sitä kenenkään muun puolesta. Merkitys, jonka surrealismi (tai Bataille) antoi maalaustaiteelle, on tässä mielessä jokseenkin ymmärrettävä. Mutta se ei silti kykene tarjoamaan taiteelle pakopaikkaa tältä erikoiselta kommunikaation vaatimukselta, jonka ehtona oli diskurssin tarjoamien keinojen kieltäminen – ainakin juuri tässä mielessä surrealismi valmistelisi perinteisen formalismin ylitystä ja taidehistorian suuntaa kohti ”postmediaalista tilaa” (Rosalind Krauss)<sup>395</sup>. Runollisuuden ainoaksi arvoksi, päämääränä, myönnettiin enää kyky sensuaaliseen vaikuttavuuteen, johon sen oli pyrittävä ”luottamalla tuttuus – ja meidät itsemme sen mukana – vierauteen”<sup>396</sup>.

\*

1940-luvun puolella Bataille oli yhä säilyttänyt käsityksensä runoudesta tuhlauskensena ja polemisoi nyt sen puolesta voimakkaammin kuin koskaan. Tärkeään asemaan nousee siten teokseen liittyvä uhri, joka niin taiteilijan kuin häntä ympäröivän yhteisön on annettava ja joka toteutuu monella tasolla. Uusi muotoilu löytyy teoksesta *Méthode de méditation* (1947):

Runous on ennen kaikkea tragedian, erotiikan tai komediallisen (enemmän kuin heroisen) ilmaisemisen luonnollinen muoto: se ilmaisee suurten energiamäärien tuhlausta sanojen kautta; runous on sanojen voima synnyttää purkautumisia, omien voimiensa ylenpalttista tuhlausta: tällä tavoin runous ei lisää määrättyyn purkautumismuotoon (koomiseen, traagiseen...) vain säkeiden rytmiä ja virtaa, vaan myös

erityisen taidon, jolla tuhota epäjärjestelmällisten kuvien avulla merkien yhteenliittymä, toiminnan alue.

Jos *teema* ylikäydään ja samanaikaisesti annetaan sijaa *rytmille*, tulee siten sanojen joukkomurhasta vailla jumalia ja olemisen syitä ihmisen suuri keino myöntää *merkityksistä riisutulla* purkautumisella suvereenisuus, jolle nähtävästi *mikään ei voi mitään*.<sup>397</sup>

Suvereenisuudesta Bataille tekee seuraavina vuosinaan yhden teorioidensa katkokäsitteistä ja sitä analysoivan tieteen hän nimeää ”yleiseksi ekonomiikaksi”. Sen omimpana tutkimuskohteena hän näkee (energia)ylilijäämän, joka voidaan kadottaa vain ”purkautumalla” ja ”vailla päämäärää” – ”kaukana unien alueelta”, jonne runouden on siis määrä johdattaa. Nähdään helposti, miksi Rita Bischof kutsuu Bataillen ekonomiikkaa ”paradoksologiaksi”<sup>398</sup>:

Tiede, joka liittää ajattelun objektit suvereenihin hetkiin, on itse asiassa vain *yleistä ekonomiikkaa*, joka pohtii näiden objektien merkityksiä suhteessa toisiinsa, ja lopulta, suhteessa merkityksen menettämiseen. *Yleisen ekonomiikan* esittämä kysymys kuuluu *poliittisen ekonomiikan* alueelle, mutta tiede jota nykyisin nimitetään tällä nimellä on vain *rajoitettua ekonomiikkaa* kaupallisista arvoista. Tieteeseen pitäisi tuoda olennainen ja yleisluontoinen ongelma vaurauden käytöstä. *Yleinen ekonomiikka* tekee ensisijaisesti selväksi, että tuottuu energiaylijäämää, jota määritelmänmukaisesti ei voida käyttää. Ylimääräinen energia voidaan vain kadottaa vailla päämäärää ja siis vailla minkäänlaista merkitystä. Juuri tämä hyödytön, mieletön menetys on suvereenisuutta. [-] Tiede joka pohtii sitä, kaukana unien alueelta, on ainoa täysin rationaalinen *ekonomiikka*. Se vaihtaa Keynesin ”pullo”-paradoksin perustavanlaatuisiksi periaatteeksi.<sup>399</sup>

Mitkä ovat tämän nimenannon panokset? Miksi Bataillelle on niin tärkeää palata uudelleen 1930-luvun alussa *Cercle communiste démocratique* -ryhmän parissa pohtimiinsa ongelmiin? Mitä marxilaisen kielenkäytön kehys tekee Bataillen teksteissä 1940-luvun lopulla, kun hän samanaikaisesti syyttää kommunistista ideologiaa ihmisen alistamisesta projekteille, ja etenkin kun hän tarjoaa vain pyhiä käytäntöjä – etujoukossa taidetta ja kirjallisuutta – vastarinnaksi niitä kohtaan? Hieman ivallisesti nimetyn artikkelin *De l'existentialisme au primat de l'économie* (1947) valossa näyttää siltä, että Bataille hyökkää jälleen yhtä puheen sävellajia vastaan – siihen hän sitä paitsi taatusti tunnistaa *La somme athéologique* -tekstien jälkeen itsensä syyliseksi.

Ennen kaikkea *De l'existentialisme au primat de l'économie* suuntautuu jo *L'expérience intérieure* esittämän fenomenologiakritiikin linjoille kritisoidessaan tiedolle – tai ”ilmenemiselle” – annettua etusijaa. Emmanuel Levinasin varhaisteoksen *De l'existence à l'existant* kautta Bataille nostaa esiin kritiikkinsä, joka kohdistuu heideg-

gerilaiseen tapaan puhua taiteen olemuksesta. Antaen sanan sivaltaa, hän mainitsee kuinka ”Heideggerista on vaikea nähdä mikä hänessä vastaisi Kierkegaardin intohimoon, huudettuun ja narrimaiseen: autenttisuus on hänellä tietoisuutta autenttisuudesta ja nostalgia autenttisuuden harvoin hetkiin, joka seuraa akateemisten opintojen täyttämää elämää, on alistettua *tiedoille* autenttisuudesta”<sup>400</sup>.

Esimerkiksi heideggerilaisuuden ongelmista Bataille nostaa Levinasin käsitteistön kannalta keskeisen termin *il y a*. Levinas määrittelee: ”*Oleminen [il y a]*”<sup>401</sup>, ”tämä persoonaton ’tuhlaus’, anonyymi [-] transsendentoi [-] sisäisyyden kuin ulkoisuudeksi, joka ei anna edes erottamisen mahdollisuutta”<sup>402</sup>. Siten Bataille kuvailee kuinka Levinasin propagoima *oleminen* hävittää tai häivyttää subjektin ja objektin sekä niiden välisen suhteen. Jäljelle on jätetty ilmenemisen tilaan pelkkä auttamaton kuilu, jossa *oleminen* on pelkkää ”eksistivoivan” (partikulaarisen asian) liukenemista ”eksistenssiin” (universaaliuteen).<sup>403</sup> Bataillen kritiikki asettuu selvästi ennen kaikkea termin syntetisoivaa asemaa vastaan. Levinas puhuu kuin *il y a* olisi lopulta kaikki mitä voitaisiin sanoa. Bataille hyökkää yleisellä tasolla tätä Levinasin käsitteenmuodostusta vastaan puhumalla käsitteenmuodostuksien moninaisuudesta, mitä tulee hetkiin, joina nämä *olemisen* totuudet paljastuvat. Hän toteaa, kuinka Levinasille tämä hetki *on*, Sartrelle se taas ”ei ole”. Hän mainitsee ivallisesti, kuinka häntä alkaa jo epäilyttää, eikö hänen esittämänsä kysymys tai koko polemiikki olekin ”aurunalainen”: ”onko hetki ’olematon’? onko se ’ikuinen’?”<sup>404</sup> Lopulta hän vetää asian yhteen näennäisen ymmärtäväisin linjauksin: ”jokainen valitsee tietynlaisen hetken, kuin ravintolan listasta, oman systeeminsä mukaisesti”<sup>405</sup>.

Kiinnostavia näistä merkinnöistä tekee se, että Bataille nostaa tämän keskustelun esiin erityisesti Levinasin ja Heideggerin kuvataiteesta tekemien tulkin-tojen kautta. Kuten Bataille – ja kuten Heidegger – Levinas oli myös todennut taiteen ansion olevan siinä, että se kykenee riuhtaisemaan asiat irti työteliään toiminnan maailmasta.<sup>406</sup> Mutta Levinas oli kuvannut tätä taiteen kykyä sanomalla sen mahdollistavan, että taiteen keinoin ihminen tulisi kyvykkääksi esittämään totuuden materiaalisesta maailmasta. Totuus olisi siis Levinasille yhtä kuin tämä hetki, jolloin *oleminen ilmenee*. Uskonnollisen, vaikkakin varsin heideggerilaisen materialisminsa – joka olisi tältä osin yhtä helposti mahdollista muotoilla ateismin termin – Levinas ilmaisee ytimekkäästi sanomalla, että hänestä ”materia on yhtä kuin *oleminen*”<sup>407</sup>. Levinasin mukaan kuvataide on tullut tietoiseksi – ja samalla kyvykkääksi näiden ideoiden ja totuuksien esittämiseen – sen kehityskulun kautta, jonka myötä se on oppinut antamaan painoarvon muodon ja värin esittämislle sellaisenaan, vapaana määritetystä symbolisesta funktiosta. Siten sen mahdollisuuksiin kuuluu levittää *todellista tietoa olemisesta*.<sup>408</sup>

”Ei lisättävää Levinasin analyysiin...”, toteaa Bataille ilkkurisesti ja jatkaa heti perään ”...ellei sitten se, että se kurottaa objektiinsa ulkopuolelta”<sup>409</sup>. Se tietysti onkin suurin synty Bataillen näkökulmasta, sillä kuten hän itse asian tällä erää muotoilee, ”ei taideteosten kykyä riuhtaista itsensä irti toiminnallisuuden maailmasta voi-

da objektiivisesti erottaa viettelyksestä, joka on sen olemassaolon mieli”<sup>410</sup> Bataille muotoilee kritiikkinsä varsin elähdyttävällä tavalla. Hänestä fenomenologinen kielenkäyttö syyllystyy taiteentulkintoissaan latistavaan ja hetkille annetut arvot homogenisoivaan väärinymmärrykseen koskien ”sitä, mistä on kyse repeämässä”<sup>411</sup>. Hieman argumentointinsa onnistuneisuudella ilakoiden hän toteaa, että repeämää koskeva kysymys ”ei todistetusti ole filosofialle vieras, vaan on juuri *sen* kysymys”, mutta että eksistentialismi (ja/tai fenomenologia) merkitsee juuri sitä, että ”tämä kysymys esitetään huonosti”<sup>412</sup>. Käsitteiden ”oleva”, ”olemattomuus”, ”ajattomuus” ja ”totuus” edustaman latteuden ja yksitasaisuuden sijaan Bataille esittää käsitteitä, jotka voivat puhua paljoudesta ja intensiteetin tasosta. Hän kuvailee kuinka ”filosofian kysymys” [-] ei ole koskaan paremmin esitetty kuin sitä itseään välttävissä myöntämisen tunteen ylenpalttisuudessa<sup>413</sup>. Tässä oli ”tuhlauksen käsitteen” etu. Vaikka sekin tuskin koskaan voisi välttyä yhtä ankaralta kritiikiltä – koska se kuitenkin muotoillaan, jotta saavutettaisiin tietoa, siis analyysin välineeksi – niin se joka tapauksessa nosti esiin paljouden ja arvon problematiikan ja vältti yksioikoiset muotoilut totuuden tasosta. Ratkaisevalla tavalla hän tuntuu kysyvän taloustieteen etusijaa vaatien, että ”*eikö läsnä olevan betken mieli voisi olla kvantitatiivisessa leikeissä olettun arvon determinoima?*”<sup>414</sup> Bataillen kysymys vihdoinkin palauttaa meidät hänen esteettisiin mieltymyksiinsä sekä niiden pohjalta vaadittuun keskusteluun, siihen mitä hän tahtoi tehdä kutsuessaan paikalle ”kuvataideteosten sosiologista analyysia”; vaihtotalouden tuottamien termien etu ei ollut vain kvantitatiivisessa näkökulmassa vaan myös siinä, miten sen avulla saattoi palauttaa keskustelun taiteesta koskemaan yhteisön jäsenten suhteita. Tai näiden suhteiden negaatiota.

Siten Bataillea näyttikin erityisesti harmittaneen Levinasin ja Heideggerin käsitteenmuotoiluiden vaikutus subjektikäsitteisiin, joissa maailma kuvattiin siten, että sille oli ominaista jatkuva, kaikkivoipa avautuminen. Näin erityisesti taiteen alueella, jossa tekijyyden ongelma – yksilön ja yhteisön aktiivinen suhde – tulisi nostaa ennemmin esiin. Hän kuvailee edellä kritisoimiaan latteita käsitteenmuotoiluita, tietämisen ja ilmenemisen primaattia, kuinka niiden johdosta filosofi vain säilyttää itsensä tilanteen ulkopuolella. Ne ilmaisevat hänestä vain ”pateettista kauhua [-], joka koskee tekijäsubjektina olemista”, kun on pakko kohdata viettelys, joka tuottaa ”mahdottomuuden tunnistaa tietämällä” ja josta syvimmät haavamme syntyvät.<sup>415</sup> Tälle repeämälle voisi uskollista olla vain vieras ja ylenpalttisen myöntävä puhe. Siis millainen? Teologien esittämistä tyhjiyksistä ja ”kuolemisisä jotta eivät kuolisi” (Angela Folignolainen) – kuinka monesti Bataille olikaan toistanut näitä termejä sodanaikaisina vuosina – hän palaa Saden vankilassaan tuottaman yksinäisen puheen etuihin, jonka totuutta hän vertaa runollisuuteen ”joka ilmaisee välittömän voimansa paljastaessaan läsnäolonsa sensuaalisuudessa”<sup>416</sup>. Saden puheen eduista Bataille lausuu:

Tosiasiaa ainoa syvällinen ero hänen ja teologien systeemien välillä on siinä, että hänen kirjoituksissaan eristettyjen olevien negaatio,

jota ensivaikutelmista huolimatta yksikään teologia ei vie päätökseen yhtään sen vähemmällä julmuudella, ei säilytä reservissä yläpuolellaan mitään eksistovaa joka voisi lohduttaa, ei edes maailmallista immannenssia. [-- Siksi Saden puheessa kyse on] liikkeen voimistamisesta [--] ei enää tietämisestä.<sup>417</sup>

Saden puhe ei toisin sanoen säilytä reservissä *itsensä yläpuolella* yhtään mitään. Subjektin puhe ottaa ylivallan; se on taloudellista suvereenisuutta, joka voi toteutua vain ”liian suurena ihmiskatselle”<sup>418</sup>, ”loogisen selityksen unena”<sup>419</sup>. Runollista dramatisaation tai kuvien ylenpalttisen viettelevyyden tarjoamaa vierasta puhetta tarvitaan myytin pystyttämiseen. Teorian tärkein juoni on kuitenkin siinä, että subjekti ei pysty tähän yksin. Näihin tarkoituksiin vaaditaan identifikaation kohde, joka luo subjektin suhteen mahdollittamaan. *Théorie de la religionin* sivuilla Bataille tarvitsee toisen, joka on tällä kertaa hänen itse luomansa henkilöahmo, uhripappi, lausumaan sanat, joilla pystyttää uhripaikalle talutettavan eläimen pyhyiden. Vain puhe luo pyhyiden, koska sen toimesta asetetaan toiseus. Sanat ovat Bataillen etsimän puhelajin kannalta paljon merkitsevät. Ne etsivät paljainta mahdollista tapaa havainnollistaa runouden dramaattista, mutta konkreettista kieltä:

Minä itse kuulun *läheisesti* jumalten ja myyttien suvereeniin maailmaan, väkivaltaisen anteliaisuuden ja laskelmoimattomuuden maailmaan, tavalla jolla naiseni kuuluu minun haluilleni. Minä vedän sinut pois, uhrini, maailmasta jossa sinä olit, etkä voinut kuin olla pelkistettynä asian tasolle, kun omasit läheiselle luonnollesi ulkopuolisen merkityksen. Minä palautan mieleesi jumalallisen maailman *läheisyyden* [--].<sup>420</sup>

On kuin jumalallinen toimi ei koskettaisi uhripappia itseään lainkaan – tavalla joka muistuttaa Saden henkilöahmojen eläimellistä apatiaa, jonka ilmaisuna on vain ylimitoitettu ja agitoiva puhe.<sup>421</sup> Tässä uhraajan suhde maailmaan esiintyy tunnustamattomana suhteena yhteisöönsä, joka on antanut hänelle tilan puhua. Sellaista puhetta Bataille etsi koko ikänsä.<sup>422</sup> Siten hän näki Nietzscheä tai William Blakessa kirjailijan *par excellence*.<sup>423</sup> Vieras puhe tekee ystävän ja tässä vieraudessa on *kokemuspuheen* dynamiikka: ”Elämäni, Nietzscheen seurassa, on yhteisö; kirjani on tämä yhteisö”<sup>424</sup>. Huomatkaamme, että paino on sanalla ”kirjani”. Kuten Bataille moneen kertaan toistaa hegeliläisin painoituksin, on runollinen, käsittämätön puhe ”asettumista kuoleman tasolle”.<sup>425</sup> Siinä asetutaan siis vierauden tasolle. Asettuminen tapahtuu kirjan edustaman paluiden ajan kautta, jonka ajatus toistaa *mahdotonta*. Mutta siten vieraus on myös kosketusetäisyydellä: ”minä palautan mieleesi [--] läheisyyden”.

Edellä lainattu ”uhraajan” pitämä puhe, joka lopettaa uhriteoriaan johdattavan kappaleen, saa jatkoa jo Bataillen teoksen seuraavalla rivillä, joka varmistaa edellä todetun: ”Tietenkin kyseessä on monologi, eikä ubri voi sen paremmin kuulla sitä kuin

*vastatakaan siihen.*<sup>426</sup> Sikäli se on hyödytöntä, eikä Bataille myönnä sille loogista jatkumoa ”subjektissa tapahtuvan nykyhetkisen invaasion”<sup>427</sup> tuolle puolen; siten se kulkee myös hyötyajattelun määrittelemien rajojen ulkopuolelle. Korkeintaan se harhailee, kuten Bataillen ”kirjeessä Charille”, kaikkialla haasteen vastaanottamisen (”sinä houkuttelet”) ja puhelajin kelvottomuuden tiedostamisen (”ainoa ilmaus jonka voin antaa ystävydellemme”) välillä. Sen arvo on juuri siinä, että edes hetkeksi se kääntää totuuksille selkänsä: ”Enitharmonista puhuminen ei paljasta totuutta Enitharmonista”.<sup>428\*</sup>

William Blaken teksteistä Bataille totesi, että niiden äärettömän monimutkaisen ja jatkuvassa muutoksessa olleen jumalmytologian suurin merkitys on epäilemättä siinä, ettei siitä voida saada mitään järjellistä irti.<sup>429</sup> Näinä vuosina Bataille käänsi Blaken tekstejä huomattavan määrän pöytälaatikkoihinsa.<sup>430</sup>

---

\* *Méthode de méditationin* aloittaa lainaus Charin teoksesta *Feuilles d’Hypnos*: ”Jos ihmisen ei toisinaan suvereenilla tavalla sulje silmiään, lakkaa hän pian näkemästä mitään katselemisen arvoista (OC5, 192)”.

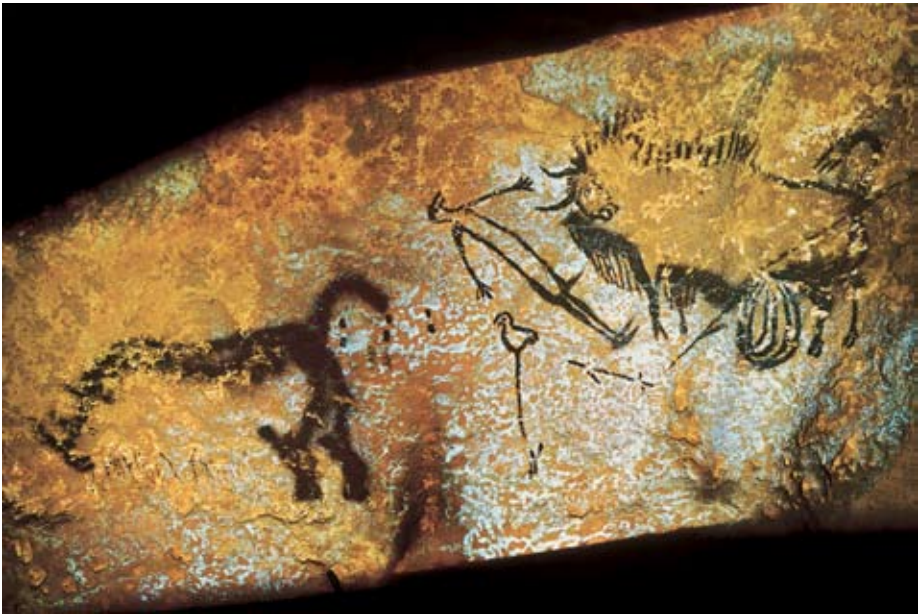






Osa 2

## **HISTORIA JA TAIDE**



Kuva 10. Kalliomaalaus Lascaux'n (Montignac) ”Kaivosta”. n. 15300 eaa.

# LUOLA JA LABYRINTTI

”Mutta tärkeimmät vastaväitteet koskevat niitä kysymyksiä, joista emme sanottavasti tiedä mitään, emme edes sitä miten oikeassa olemme!”

Charles Darwin, *Lajien synty*<sup>431</sup>

## 1. Teoria

Paljon on arvailtu Bataillen mielessä vuosikymmeniä eläneestä ajatuksesta kirjoittaa *universaalihistoria*. Ajatuksen ensisäikeet näyttäisi olevan mahdollista löytää 1930-luvun alusta, jolloin hän ehdotti ystävälleen Raymond Queneaulle sellaisen kirjoittamista yhdessä.<sup>432</sup> Ajatus liittyy likeisesti Hegeliin, historian lopun filosofiin, jonka *Phänomenologie des Geistes*ä käsittelevää Alexandre Kojèven pitämää luentosarjaa sekä Bataille että Queneau ahkerasti seurasivat läpi 1930-luvun.<sup>433</sup> Ajatusta universaalihistoriasta sekä sen lopusta Kojève piti etenkin myöhempien Hegel-tulkintojensa taustalla ratkaisevassa asemassa samalla kun korosti myös *Phänomenologie des Geistes*in toisessa osassa esitetyn herra-orja-dialektiikan merkitystä Hegelin ajattelun keskiössä.<sup>434</sup> Samanlaista ajattelua suhteessa Hegeliin olemme nähneet luvun *Myytti, yhteisö ja arkkitehtuuri* alkumetreillä Bataillen ja Queneauin ehdottaneen myös omassa herra-orja-dialektiikkaa käsitelleessä artikkelissaan, jossa he pohtivat Hegelin filosofian käyttöarvoa ja jonka parivaljakko huomattavalla tavalla kirjoitti jo ennen kuin alkoi seurata Kojèven pitämää luentosarjaa.<sup>435</sup> Kojèven tulkinnassa herra-orja-dialektiikka edustaa historian käyttövoimaa: dialektiikan tullessa päätökseensä on historian lopun aika, joka tarkoittaa myös myytin naturalisoitumista – silloin itsetietoisuus on tullut täydeksi, josta merkkinä Hegelin työ, universaalihistorian kirjoittaminen.<sup>436</sup> Kojève selvittää:

Kuten kansalaisen todellinen täydellisyys on häntä edeltäneen historiallisen kehityksen tulos, samoin hänen itsetietoisuutensa on vain aikaisempien historian kuluessa tapahtuneiden tiedostustoimintojen yhdistymistä. Universaalihistoria on siis viime kädessä itsetietoisuuden historiaa. Ihminen taistelee ja tekee työtä todellistaakseen itsensä, mutta hän todellistaa itsensä vain tullakseen tietoiseksi itsestään paljastamalla itsensä itselleen ja muille koherentin ja merkityksellisen puheen avulla. Niinpä historia pysähtyy hetkellä, jolloin ihminen tulee täysin tietoiseksi itsestään [-] Viime kädessä universaalihistoria on filosofian historiaa, joka johtaa Viisaan absoluuttiseen tietoon. Jos ylittämätön täydellisyys on itsestään tietoisesta tyytyväisyyden synonyymi ja jos tämä on kaikkietävän viisauden synonyymi, voidaan sanoa, että kun historia kokonaisuudessaan kerran on tullut päätökseensä, se on ollut olemassa vain sitä varten, että Viisas (jonka nimi sattumalta on Hegel) voisi objektivoida absoluuttisen tiedon *Tieteen järjestelmäksi* nimetyn kirjan muotoon. [-] Tämä[n] ensimmäinen osa on *Phänomenologie des Geistes*.<sup>437</sup>

1950-luvulla Bataille näyttäisi entistä painokkaammin palanneen *universaalihistorian* kysymyksen pariin ja siitä osoittavat myös monet asiasta tehdyt tulkinnot. Sekä Michel Suryan että Stuart Kendallin mielestä Bataillen merkinnät universaalihistoriasta viittavat paljolti siihen muotoon, jonka taidehistoriallinen joutsenlaulu *Les larmes d'Éros* tuli ottaneeksi.<sup>438</sup> Toisaalta esimerkiksi Elisa Heinämäki näkee *Théorie de la religionin* olevan julkaisuaan vaille jäänyt yritys hegeliläisen universaalihistorian haastamiseksi tavalla tai toisella so. sen omin keinoin.<sup>439</sup> Omasta puolestani taas on lisättävä, että Bataillen heinäkuussa 1959 kirjoittamat muistiinpanot ajatellusta teoksesta universaalihistoriaksi<sup>440</sup>, jotka kylläkin ajoittuvat *Les larmes d'Éros'n* kirjoittamisen aikaan, muistuttavat hänen teostensa rakenteista ehkä eniten julkaisemattomaksi jääneen *La souveraineté*n ensimmäisiä kaikkein teoreettisimpia osia<sup>441</sup>. Ja vielä, että oikeimpaan osuvat kuitenkin varmasti ne tulkitsijat, jotka myöntävät universaalihistorian olleen Bataillelle nimi sille mahdolliselle kirjaprojektille, jota hän viimeiset vuodet pyöritteli mielessään ja jota hän ei työn alusta alkaen määrittäneen luonteen vuoksi koskaan saattanut valmiiksi.<sup>442</sup> Mutta missään tapauksessa bataillelaista universaalihistoriaa ei pidä jättää täysin ideaalisen käsityksen kouriin kärsimään omaa todellistumattomuuttaan. Bataille antaa meille universaalihistoriaprojektia varten säilyneiden muistiinpanojensa lisäksi artikkelillisen viitteitä siitä, mitä hän käsitteellä tarkoittaa. Kyse on suoraan nimetystä artikkelista *Qu'est-ce que l'histoire universelle?* (1956), joka on kirjoitettu 1950-luvun aikana kahdelta ranskalaiskustantajalta (*Gallimard* ja *Presses universitaires de France*) ilmestyneiden makrohistoriallisten esitysten kritiikiksi.<sup>443</sup> Siinä Bataille toteaa myöhäisten tekstiensä luonteesta paljon kertovalla tavalla, että ”esihistoria on universaalihistoriaa *par excellence*, [-] koska tästä ensimmäisestä determinaatista lähtien koko ihmisen

tulevaisuus on pelissä”<sup>444</sup>. Lisäksi hän sanoo, että tämä historia ei ole ”historiaa yleensä”, vaan ”koko universumin historia”.<sup>445</sup>

*De l'existentialisme au primat de l'économien* tapaan *Qu'est-ce que l'histoire universelle?* on jäänyt vaille sen ansaitsemaa huomiota Bataillen myöhäistekstien joukossa (josta osoituksena mm. se, että kumpikin artikkeleista odottaa yhä käännöstään englannin kielelle). Ja uskoisin, että jos artikkelit olisivat saavuttaneet laajempaa huomiota, olisivat hänen ajatteluaan koskevat väitteet historiavastaisuudesta – sekä muiden väitteiden ohella siitä seuranneet väheksynnät, jotka kohdistuvat Bataillen 1950-luvun taidehistoriallisiin teoksiin esim. suhteessa kirjoittajansa filosofisempiin töihin tai vaikka *Documents*-ajan taidekirjoitusten politiikkaan – jääneet vähemmälle. On sanottava, että tämä koskee erityisesti 1950-luvun teosten paikkaa Bataillesta tutkimuksissa annetuissa kuvissa, ei niinkään esim. Lascaux-kirjan merkittävyyttä omassa lajissaan; on aivan selvää, etteivät Bataillen esihistoriallisia luolamaalauksia käsittelevät artikkelit yllä samaan syvyyteen eksplisiittisellä tasolla kuin esim. André Leroi-Gourhanin samanlaiset kirjoitukset aiheesta.<sup>446</sup> Harvat näyttävät kiinnittäneen huomiota siihen tosiseikkaan, että Bataille käyttää 1950-luvun alkupuolelta lähtien huomattavan määrän aikaa ja voimia sekä esihistoriaa että modernia aikaa koskevan taidehistoriallisen tutkimuksen tuottamiseen. Siitä esimerkkinä jatkuvasti kirjallisuudessa esiintyvä virhe, jonka mukaan Skira-kustantamon upein kuvituksin julkaisemat Lascaux'n maalauksia ja Manet'n elämää käsittelevät teokset olivat tilaustöitä joiden luonteen vuoksi Bataille joutui tekemään kompromissejä, vaikka Albert Skira Lascaux-kirjan ensimmäisissä lauseissa kertoo aloitteen teosten julkaisusta tulleen Bataillelta itseltään.<sup>447</sup> *Silmän tarinan* kaltaista rienaavuutta 1950-luvun taidehistoriallisilta tutkimuksilta toivoneet tutkijat pitivät auttamatta mielessään väärää kontekstia, puhuvat eri ihmisestä. Tai ainakin jossakin määrin. 1950-luvulla eläneellä Bataillella oli syynsä kääntyä radikaalilla tavalla niin esi-, oikeus- ja taidehistorian kuin antropologian ja hegeliläisenkin ajattelun puoleen etsiessään unelmiinsa vastaavaa konkreettista kieltä.<sup>448</sup> Tämän käännöksen syyt ovat paljolti pohtimatta. Ehkä, kuten Suzanne Guerlac on antanut ymmärtää, koska ne eivät sovi *Tel quel*-sukupolven tuottamaan tulkintaan, joka antaa kriittikittömästi *kirjoittamiselle* [écriture] ylimmän arvon hyläten samalla, kriittisyydessään surrealismia kohtaan, kysymyksen *runoudesta* ja sen mukana *kuvasta*.<sup>449</sup> Guerlac on todella mainiosti lyhyin piirtein onnistunut näyttämään artikkelissaan *Bataille in Theory* miten vaikutusvaltaisesta Michel Foucault'n tulkinnasta *Préface à la transgression* – jossa Foucault analysoi erityisesti Bataillen vuonna 1957 julkaistua vahvasti antropologisesta aineistosta ponnistavaa teosta *L'érotisme* – tel queliläinen tulkinta kulkeutuu Philippe Sollers'n tekstien<sup>450</sup> kautta harhaan Bataillen teosten kirjoittamiskontekstissa vielä vahvasti vaikuttaneista antisartrelaisista ja surrealismille suosiollisista intentioista.<sup>451</sup> Näin *Tel quel*-tekstien korvatessa omalla etiikallaan Bataillen strategisten käännösten kätkemän ideologian. Foucault'n suuntaa näyttävä kysymys asettui vedenjakajalle: ”Olisiko näin liioiteltua sanoa, ilmaisemalla

asia analogian avulla, että on välttämätöntä löytää sellainen kielellinen ilmaisu transgressiiviselle, jonka suhde olisi sama, joka dialektiikalla on ollut vastakohta-asetelmiin?”<sup>452</sup> Kun sen esittämä ajatus oli nostettu abstraktille ajattomalle tasolle – kun se oli riisuttu kysymysmuodosta ja lakkaamattomasta uusien ilmaisutapojen etsinnästä, kun se oli otettu filosofian perustavaksi lauselmaksi – oli *kirjoittamisen aktin* ylin ideologinen arvo turvattu. Kyse ei ollut enää keinojen etsinnästä, vaan ”kirjoittamisesta yleensä”.

Ensimmäisen suomeksi julkaistun Bataillea käsittelevän monografiamuotoisen väitöskirjan *Tyhjä taivas* suurin ansio on epäilemättä siinä, että se toden teolla luo katseen näihin Bataillen uralla moninaisina esiintyviin strategisiin käännöksiin – tutkimuskysymyksen tasolla ainakin yhteen niistä. Heinämäen pääargumentti koskee keskiajan kristillisten mystikkojen (erit. negatiivista teologiaa edustaneiden) käyttämän kielen ilmestymistä Bataillen 1940-luvun *La somme athéologique*-teksteihin. Heinämäki esittää että mystikkojen tekstit, niiden käsitteistö sekä tavat kuvata kokemuksia, vastasivat Bataillen haluun paeta hegeliläistä Käsitteen ylivaltaa, ns. kaikkitietävyyttä.<sup>453</sup> Tietyissä määrin käsitettynä Heinämäen argumentti on täsmällinen; ongelma on sen vahvassa leimautumisessa hegeliläisyyttä vastaan. Tämä ongelmakohta on olennainen, sillä se tuo hyvin esiin 1950-luvun tekstien kielenkäyttöä koskevan kysymyksen.

Heinämäkikin antaa teoksessaan selvityksen Kojèven Hegel-tulkinnan henkilökohtaisesta merkityksestä Bataillelle. On todettava, että vaikka Bataillen oma tulkinta Hegelistä ei olisikaan täysin yhtä pitävä Kojèven tulkinnan kanssa, ei sen painoarvoa suhteessa Bataillen ajatteluun voida kiistää, eikä myöskään viitata näiden tulkintojen vihamielisyyteen toisiaan kohtaan.<sup>454</sup> Tiedossa on, kuten Jacques Derrida on Bataille-artikkelissaan hieman liioitellen huomioinut, että ”irrotettuna yhteydestään on Bataillen jokainen käsite hegeliläinen”.<sup>455</sup> Ja joka tapauksessa Bataille tunsi Hegelin painon harteillaan<sup>456</sup>: ystäväänsä Kojèvea hän nimitti ”aikamme suurimmaksi filosofiksi”<sup>457</sup>. Bataillen mielestä Hegelin filosofian ongelmakohta liittyy nimenomaan Kojèven tulkinnassaan painottamaan hegeliläiseen huippuun, ”kaikkitietävyyteen” ja ”historian loppuun”, johon Bataillen suhde muotoutuu hyvin ongelmalliseksi, jopa häilyväksi. Tämä ilmenee jo vuonna 1937 päivätyssä kirjeessä Kojèvelle (liite 1), jonka alkuosan Bataille myöhemmin julkaisee liitteenä *Le coupablen* liiteosiossa.<sup>458</sup> Samaa käsitystä hän toki kritikoi myös edellisissä luvuissa käsitellyllä *L'expérience intérieuressa* esitetyllä *sokean pisteen* teorialla<sup>459</sup>. 1950-luvun vaihteen muistiinpanoissa Bataille toteaa jopa pientä alistuneisuutta osoittaen, kuinka ”absoluuttinen tieto käy yksiin ei-tiedon kanssa”.<sup>460</sup> 1950-luvun lopulla jälleen, *L'érotismessa* – aikana jolloin Bataille kirjoittaa Hegelistä, ja juuri herra-orja-dialektiikasta, ehkä entusiastisemmin kuin koskaan (näin 1955 ja 1956 julkaistuissa artikkeleissa *Hegel, kuolema ja ubri* sekä *Hegel, l'homme et l'histoire*) – että Hegelin virhe filosofina oli pysähtyä rajalle, pitäytyä mahdollisessa, ”spesialisoitua”<sup>461</sup>. Näin jälleen siitäkin huolimatta, että artikkelissa *Hegel, kuolema ja ubri* hän huomioi Hegelin luoman diskurssin ymmär-



rettävyyden mahdottomuuden, sen vaatiman itsetietoisuuden edellyttäessä, että ”ihminen on elossa ja katselee, kuinka hän itse lakkaa olemasta, toisin sanoen, että kuoleman pitäisi tulla itsetajuisuudeksi tai itsetietoisuudeksi juuri sillä hetkellä, kun se tuhoaa tajuisen tai tietoisien olennon”<sup>462</sup>. Hegeliläisen paratiisin, historian lopun – joka Hegelille itselleen on maailma, jossa kaikille on luvassa enää vain työtä<sup>463</sup>, kun taas Kojève korjaa tulkinnan muotoon, jossa ”jäljellä on enää vain taidetta, leikkiä ja rakkautta”<sup>464</sup> – suurin ongelma säilyy Bataillen mielestä joka tapauksessa sen suljettuudessa, jonka vakuutena on Hegelin teosten ylistämä dialektisen metodin takaama looginen koherenssi.

Jo edeltä tutulla paradoksaalisella tavalla Hegelin ajatuskuvion – kaikkietävyuden – julistaminen liian rajoittuneeksi näkökulmaksi ei silti tarkoita hegeliläisen käsitteistön hylkäämistä. Päinvastoin: Bataille ottaa Kojèven vuonna 1952 kirjoittamasta, Raymond Queneau’n kaunokirjallisia tekstejä tuttavallisesti ylistäneen artikkelin *Viisauden romaanit* neuvosta vaarin<sup>465</sup> ja myöntää Hegelin uskomattoman laajassa käsitteistössä piilevän potentiaalisen epäfilosofisuuden, jolla rikkoa myös 1900-luvun puolivälin filosofista keskustelua, oli se sitten muotoutunut hegeliläisittäin tai ei. Toiveissa ehkä piilleestä nyrjähdyksestä todistaa Derridan jopa hieman ivallisesti muotoilema kysymys siitä, ”eikö [Bataillen] suvereenisuuden käsite olekin Hegelin *Phänomenologiessaan* esittelemän termin *Herrschaft* käänös?”<sup>466</sup>; kysymyksen Derrida yhdistää esseessään huomioon siitä, kuinka ”Bataille on vielä vähemmän hegeliläinen kuin mitä hän kuvittelee olevansa”<sup>467</sup>. Siksi jotain täytyisi lisätä Heinämäen argumentteihin (ainakin mitä tulee Bataillen hegeliläisyyteen 1950-luvulla): ajattelun antihegeliläinen muoto, joka kiistää historian lopun *kaikkietävyytensä*, ei aja Bataillea etsimään kielen konkreettista heterogeenisyyttä – toisin sanoen kielen kykyä avautua toiselle, sen kommunikatiivista ja yhteisöllis-kokemuksellista aspektia – vain mystikkojen sekavista kokemuskuvauksista, vaan palauttaa hänet samasta syystä 1950-luvun aikana hegeliläiseen puheeseen historiasta. Näin käy aina siihen pisteeseen asti, että vuoden 1956 Hegel-artikkelissaan Bataille avoimesti selittää ”historian lopun” ymmärrettävyyttä oman *suvereenisuus*-käsitteensä valossa. Tämä on kuitenkin, korostettakoon, toteutunut vain jo kahden aiemmin tapahtuneen käännöksen kautta. Ensimmäinen näistä liittyy surrealismiin puolustamaan ajatukseen kuvasta, joka vie Bataillen seuraavina vuosina takaisin maalaustaiteen pariin. Toinen näistä liittyy siihen, mitä Bataille kutsui *yleisen ekonomiaan* edustamaksi näkemykseksi, joka painotti ”kvantitatiivisen leikin determinoimia”<sup>468</sup> arvoja, joiden oli oltava hänen vastalauseinaan latistavan loogisen termistön omaksuneelle (heideggeriläiselle) fenomenologiselle diskurssille, joka näytti kieltävän intensiteetin, kun se julisti puhuvansa totuudesta. Näiden ajattelunsa vaatimien käännösten edustamien näkökulmien – uuden taloustieteellisen ja surrealistisen käänntymyksen – risteyskohdasta Bataille näytti löytäneen jo *Documents*-tekstissään *Les écarts de la nature* (1930) peräänkuuluttamansa epäsymmetrisen dialektisen mallin<sup>469</sup>, joka paistaa myös hänen 1950-luvun teostensa historiografisten strategioiden taustalla.

Ja jos Bataille teksteissään lopultakin sekä toisinaan myöntää että toisinaan kieltää hegeliläisen historian lopun, niin silti hän säilyy aina tiiviisti kannassaan, jonka mukaan hän kieltää historian lopusta saatavan tiedon – mukaan lukien sen, minkä hän on itse esittänyt.

*Qu'est-ce que l'histoire universelle?* alkaa merkittävällä jaksolla, jossa Bataille esittää toisistaan erottamiensa *kokonaisuuden* ja *summan* välisen rajaviivan. Tekstissä esiintyvä termi ”*ensyklopedia*” viittaa tässä yhteydessä hänen *Documents*-aikaiseen artikkeliinsa, jossa mainittiin että ”ensyklopedia alkaisi siitä hetkestä, jolloin se ei enää kertoisi sanojen mieltä vaan niiden hommat”<sup>470</sup>. Taustalla vaikuttaa yhä vain voimistunut käsitys erityisesti ”ajallemme ominaisesta *sekaannuksesta keinojen ja päämäärien välillä*”<sup>471</sup>, joita koskeva eronteko on hänen mukaansa ”ratkaisevanlaatuinen”.<sup>472</sup> Artikkelin alku Bataillen sosiologisella maksimilla, joka vertautetaan ensyklopedisen tiedon malliin:

”Ensyklopedia” on ennen kaikkea kokonaisuudesta riippumatta kehitettyjen tietojen summa. Tämä summa on tiettyyn pisteeseen asti (ainoastaan tähän tiettyyn pisteeseen) verrattavissa yksilöiden summaan. Yksilöiden summa eroaa heidän muodostamastaan kokonaisuudesta. Tämä kokonaisuus on yhteisö: kun pohdiskelemme summaa, lisää käsitys kokonaisuudesta siihen uudistetun näkemyksen, ja siten se muodostaa erillisen todellisuuden.<sup>473</sup>

Juuri nämä toisistaan ratkaisevasti erotetut todellisuudet (*kokonaisuus* ja *summa*) perustavat keinojen ja päämäärien välisen eron. Tiettyssä mielessä ajatus *kokonaisuudesta* kantaa mukanaan oletusta yhteisöllisen elämän mahdollistamasta *ylijäämästä*. Keinot asettuvat tietulle ”partikulaaristen tietojen” tasolle, josta jokainen yhteisön jäsen valitsee omansa. Kysymys esitetään koskien sitä, mihin ja miten niitä käytetään:

Samoin partikulaariset tiedot, periaatteessa liitettyinä muistiin – mutta tosiasiaa (koska muistin koko on rajoitettu) niin kirjoihin painettuun materiaaliin –, liittyvät kokonaisnäkemys, jonka jokainen meistä muodostaa ihmistä yleisesti koskevaksi tiedoksi, ja joka rakentaa meidän inhimillisen spesifisyytemme. Jokainen meistä erottaa tämän yleisen tiedon mainituista partikulaarisista tiedoista, jotka meille itsellemme näyttävät keinoina. Partikulaarista tietoa määrittää *periaatteessa* sen käytännöllinen arvo.<sup>474</sup>

Tärkeä kursivointi ”*periaatteessa*” tarjoaa juurikin Bataillen tavoitteleman marginaalin. Tämä marginaali täytyy siten lukea myös osaksi kysymystä, joka Bataillen mukaan on universaalihistorian kysymys ja joka pateettisella tavalla esitettynä kuuluu ”Mitä merkitsee se, mikä minä olen?”<sup>475</sup>. Tai hänen tarkentamanaan: ”mitä inhimillinen olemassaolo yleisesti ottaen merkitsee?”<sup>476</sup>. Täten ”ihmistä

yleisesti koskevan tiedon” antama vastaus katsotaan riittämättömäksi summan ja kokonaisuuden määrittyessä erillisiksi entiteeteiksi. Edelliset kysymykset esitetään, jotta tuotaisiin esiin, että partikulaaristen tietojen käyttäminen edellyttää päämäärälle annettujen arvojen unohtamista. Bataille jatkaa päämäärästä puhuen:

Päämäärä on minussa oleva joka minä olen, subjekti, mutta tilapäisesti kykenen näkemään itseni hankkijana, joka kasvattaa omaa arvoaan erilaisilla objekteilla ja, sellaisenaan, kykenen hankkimaan Shakespearea koskettaneita tietoja.<sup>477</sup>

Arvonsa toki niilläkin. Jatkoa seuraa:

Nämä tiedot eivät lopulta saa mieltä kuin niiden suhteessa minun sisäiseen olemiseeni, mutta voin määrittelemättömässä määrin ja tietyissä mielessä asettaa ne samalle tasolle kuin objektiksi käsitettyä ruumistani kuljettavan tien, joka sijaitsee objektien alueella. Kun olen kokenut jonkin asian, ei objekti juuri koskaan ole ilmennyt täydellisesti erotettuna subjektista, jos se vain oli merkityksellisessä suhteessa, ja samalla tavoin on subjekti aina enemmän tai vähemmän niiden objektien joukossa oleviin objekteihin yhteytetty, jotka asuttavat subjektin tietoisuuden kenttää. Silti kykenemme tekemään, jos vain olemme tarkkaavaisina, ratkaisevan eron objektien ja subjektin sfäärien välille. Subjektin sfääriin ei itse asiassa tarvitse missään määrin olla sekoittuneena eristyneen yksilön sfääriin. Minussa oleva subjekti on taukoamatta *kommunikaation tilassa* toisten subjektien kanssa.<sup>478</sup>

Kommunikaation määritelmä sisältää kuitenkin Bataillella tutunomaisen kahdentumisen välitettävään viestiin (keinona) ja yhteisölliseen momenttiin (päämääränä), eikä subjektin suhde maailmaan tule välttämättä määritellyksi niin helposti lakkaamattomana kommunikaationa, sillä keinojen moninaisuus on mukana luomassa omaa jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden peliään – eristetyn yksilöllisen objektin ja subjektin sfäärit ovat häiritsevän lähellä toisiaan, sillä vasta niiden vastakohtaisuus määrittää toisensa. Subjektien ja objektien alue on kyllä erotettu, mutta viettelyksen muodostaman käyttöarvon hallitsemassa maailmassa kaikki ei välttämättä ole niin helppoa. Juuri sfäärien sekoittaminen on päämäärän arvon unohtamista, mutta siten objekti saa omansa...

Eronteko, jonka avulla erotamme objektit, omaa lopulta sellaisen arvon, joka vapauttaa meissä – ja toisissa – objektiin pelkistämättömän, jolle objektit eivät puolestaan ole kuin keinoja ja joka tulee välttämättä näkyville päämääränä. Objekteja ei taas voida missään tapauksessa kohdata päämäärinä, paitsi jos erheen myötä annamme niiden käyttöön subjektille ominaisen olemassaolon.<sup>479</sup>

Erottamalla toisistaan ”partikulaariset tiedot” [*connaissances*] ja ”yleisen tiedon” [*savoir général*] tulee Bataille palanneeksi erontekoon, jonka hän esittää mm. *Théorie de la religionin* alkusanoissa ja jota olemme jo käsitelleet; silloin kyse oli tieteen ja filosofian välisestä eronteosta. Nyt Bataille näyttää hylänneen kysymyksen filosofiasta, jotta voisi esittää saman kritiikkinsä sosiaalitieteille, erityisesti sosiologialle – tämä on myös *Collège de sociologieen* ja *Acéphalen* samanlaisuuden dilemma.<sup>480</sup> Nyt hän kritikoi sosiologiaa siitä, miten sen näkökulma edellyttää historian loppua, kuten hegeliläinen itsetietoisuuskin – ”tietoinen tuhoutuessaan”.<sup>481</sup> Sosiologinen tieto – kuten filosofinen etsintäkin – sen sulkeistaessa oman suhteensa lausumaansa asiaan – korvatesaan yhteisöllisen tapahtuman (tai jos halutaan, kommunikaation) yhteisön nimellä – jää edustamaan vain subjektin tietoisuutta objektien tasolle asetetuista subjekteista, kuten sanottu, tietoisuutta yleensä. Siten se verhoaa oman luonteensa ”partikulaarisena tietona” kaikkia sosiaalisia faktoja koskevaksi tiedoksi, joka vain toteuttaa loogisen koherenssin homogenisoivaa lakia. ”Partikulaariset tiedot”, kuten Bataille toteaa, ”estävät näkemästä metsää puilta”<sup>482</sup> – samalla tavoin myös kokonaisuus ja summa, tai päämäärä ja keino, verhoavat toisensa. Mitään muuta kuin verhoamista – tosin esitettynä mutkikkaasti – ei kannata odottaa univertsaalihistorialtakaan...

Olen vaatimalla vaatien puhunut välttämättömästä kokonaisnäkemyksestä. Juuri tosiasioiden kuivan toisiaan seuraavuuden muodostaman summan myötä puut parhaiten kätkevät metsän.<sup>483</sup>

...sillä juuri se on kirjoitettuna syvälle sen mahdotonta tehtävää toistavaan lakiin:

Ja vaikka jos näin esitetystä kehityskulusta syntyisi kauhua, säilyisi sen mukana meille tullut tuntemus paljoudesta: näyttää siltä, että [Bataillen artikkelissa kritikoitujen teosten kirjoittajat] ovat antaneet sen meille tahtomattaan. Mainitsen mielelläni siitä, että meille on annettu tilaisuus jälleenlöytää huimaava leikki, jota voidaan kutsua kiihkoisuudeksi. Minun silmissäni on kaikkein arvokainta se, joka kaikkein eloisimmin ottaa osaa metsän tarjoamaan spektaakkeliin, se, joka yksin esittää ihmisyyttä totaalisuudessaan. Mutta ilman suuntausta, joka tahtoi todistaa tosiasioiden kuivuudesta, saavuttaen sivilisaatioiden maalaaman historian substanssin, emme olisi pystyneet lähestymään enempää univertsaalihistoriaa, joka on vastaus huoleemme olla *kadottamatta itseämme* detaljiin.<sup>484</sup>

Ja näin on, näiden monimutkaisten käännösten kautta, koska univertsaalihistoria pyrkii ankkuroimaan kaikki antamansa vastaukset yhteen ainoaan kysymykseen, johon vastaaminen ”kuivien toisiaan seuraavien tosiasioiden” avulla koituu mahdottomaksi ja joka Bataillen asettamana kuului ”mitä merkitsee se,

mikä minä olen?”, kysymyksen edellyttäessä siihen annettavan vastauksen perustamista ”suurinta laatua oleville determinatioille”<sup>2485</sup>. Niihin puolestaan yleisen tiedon vastaukset eivät kelpaa, sillä universaalihistorian olisi oltava, ”ei historiaa yleensä vaan koko universumin historia”, *mabdoton*. Mutta tässä mielessä, ”ja tästä hetkestä lähtien”, toteaa Bataille, universaalihistorian ”täytyy kuitenkin ottaa määritelmällisesti ja vaatimattomassa mielessä ensyklopedinen arvo, sillä tämän mukaisesti *tieto yleensä*, ainakin olemukseltaan, löytää itsensä keskustasta, tiedon ollessa lopulta, teknisenä varustuksena, historian suurin työ.”<sup>2486</sup> Näihin kovin vähän selventäviin sanoihin päättyy *Qu'est-ce que l'histoire universelle*. Ja näiden viimeisten suunnanmuutosten kautta Bataille muistutti, että kritikoimiltaan universaalihistorioitsijoilta tunnistaman yleisen tiedon saamiseksi esitetyn vaatimuksen, että tutkija olisi kadottamatta itseään detaljiin, tuli taipua loputtomasti polttavan moninaisuuden edessä, moninaisuuden jonka ”keskustaan” asettuvana ”teknisenä varustuksena” tämä yleinen tieto asettui merkkipaaluna *oletetusta* kyvystä itsetietoisuuteen: siinä Hegelin spesifioituminen. Näin nähdään, että se mitä Bataille historiankirjoittajalle ehdottaa, on tietoisuutta yleisen tietoisuuden traagisista erheistä yhdistettynä näiden erheiden sokaisevaan moninaisuuteen, mutta käytännössä; vähemmässä määrin kahden sfäärin yhdistämistä kuin niiden kontrapunktia; vähemmässä määrin validia metodia kuin sen kyvyttömyyden tuomista näkyviin. Täten universaalihistoria on *kaikista mahdollisista filosofisista projektoista koostuvien erheiden historia, eikä varmasti vähiten tämän erheelisyyden osoittamista käytännössä*. Tähän vaatimukseen historian toiseuden – mm. alun ongelman esittävä – vastasi ”esihistoria universaalihistoriana *par excellence*”<sup>2487</sup>, sillä se eksplisiittisesti käsitteli historiankirjoitukseen integroituja asioita joista tiedetään kovin vähän. Siten on käännäyttävä universaalihistorian teoriasta sen käytännön puoleen, kirjoituksiin, jotka ovat Bataillen Lascaux’n maalauksia kohtaan tuntemaan entusiasmin värittämiä: luolamaalauksen hermeneutiikkaan, jonka kautta hän uskoi hetkiseksi paljastaneensa ”sivilisaatioiden maalaamaa historian substanssia”.

## 2. Käytäntö

Kovin hegeliläinen on myös Bataillen esihistoriallista maalaustaidetta käsittelevien tekstien mukanaan kantama kysymys taiteen ja ihmisyyden alkuperästä. Sen perusteisiin kuuluu koko hegelomarxilaisen linjan tunnustama ajatus työstä ihmisyyden perustekijänä. Hän sanoo jopa, että teoksessa *Lascaux ou la naissance de l'art* esitetyt kehittelyt ovat ”korrekteja hegeliläisestä näkökulmasta”<sup>2488</sup> sekä merkitsee samassa yhteydessä kirjan tarkoituksiksi ”alkuperää koskevien kysymysten kehittely”<sup>2489</sup>. Hegelille, Kojèven tähdentämällä tavalla, ihmisyyden perustekijä on myös kyky itsetietoisuuteen. Sen historiallisesta täyttymisestä todistaa orjan työtai-

telu, jonka kohteena on herralta saatava tunnustus.<sup>490</sup> Bataillen esihistoriaa (ja erotiikkaa<sup>491</sup>) käsitteleville 1950-luvun teksteille puolestaan näyttää tärkeältä korostaa ihmisyyden tekeviä komponentteja olevan kolme kappaletta; osin koska Bataillilla itsellään on käytössään esihistoriaa koskevia tietoja, joita 1800-luvun alussa ei vielä ollut saatavilla. Bataillille ihmisyyden ilmenemistä edustaa *homo sapiensina* tunnetun lajin ensi askeleet maan kamaralla. Tämän ensi askeleen Bataille monien muiden tutkijoiden tapaan vertauttaa *homo neanderthalensiksesta* tunnettuihin tietoihin.

Esihistoriaa koskeva kirjallisuus esittää Neanderthalin ihmisen kovin työteliäänä. Kuten myöhempi tutkimuskin on osoittanut, oli Neanderthalin ihminen kykenevä valmistamaan samassa määrin teknologisesti kehittyneitä työkaluja, pienemmästä käytettävissä olevasta aivokapasiteetistaan sekä sen erilaisesta rakenteesta huolimatta, kuin tämän kanssa rinnakkain Euroopan kamaralla asustanut, mutta sittemmin edellisen tuhoa viereltä todistanut laji *homo sapiens*.<sup>492</sup> Samoin Bataille toteaa käyttämänsä tutkimusaineiston valossa Neanderthalin ihmistä yhdistäneen *homo sapiensin* myös toinen ihmisyyden perustekijöistä, *kuolematietoisuus*, joka Bataillen mukaan tarkoitti kavahtamista kuoleman – eli luonnon kiertokulun – mahdin edessä.<sup>493</sup> Neanderthalin ihminen hautasi kaltaisiaan, kuten Bataille toteaa, suuremmassa määrin itsensä kuin kuolleiden henkien suojaamiseksi.<sup>494</sup> Kuoleman tuli olla hänen omimman ominaisuutensa – työnteon – suurin vihollinen: ”kuoleman edessä hänen teolliset pyrkimyksensä kariutuivat ratkaisevasti”<sup>495</sup>. Kuitenkin vasta kolmannen tekijän Bataille näkee saaneen aikaiseksi – hän korostaa, sattumalta<sup>496</sup> – ”myöhemmän paleoliittisen kauden modernin ihmisen”. Tämän kolmannen tekijän myötä orastava ihmisyytensä ”ylittää itsensä”<sup>497</sup>. Se tekee tästä lajista täyden ihmisen, antaa sille syyllisen puutteellisuuden. Tämä tekijä on, Bataillen mukaan ja riippuen esitetystä yhteydestä joko inhimillinen erotiikka – toisin sanoen eläimen seksuaalisesta käytöksestä perversoitunut toiminta<sup>498</sup> – tai taide<sup>499</sup>. Niitä kumpaa-kin hän kutsuu jo totutulla tavalla, hieman syntetisoivan logiikan ja hegeliläisen käsitteistön mukaan, ”asettumiseksi kuoleman tasolle”<sup>500</sup> tai ”kuoleman työn ylläpitämiseksi”<sup>501</sup>. Sen hän puolestaan näkee asettuvan kaukaisimpaan mahdolliseen paikkaan työn maailmasta, pyhien käytäntöjen edustamaan tuntemattomana näyttäytyvään kuiluun. Täten ”sanan *sapiens* sotkeminen mukaan on ristiriitaista: se merkitsee taidetta, ei tietoisuutta”<sup>502</sup>. Jatkuvasti Bataille toistelee kirjoituksissaan esihistoriasta, kuinka Lascaux’n aikainen ihminen on jo ”kuten me”.

Sillä väittämällä, että merkitsee pyhät tavat ihmisen yhteisöllisen elämän ja esteettisten taipumusten alkuperään ollaan todella ”korrektilla tavalla hegeliläisiä”: kuten Hollierin analyysi meitä muistutti, oli *Documents*-aikana hegeliläistä kaikkietävyvyyttä kovasanaisesti hyljeksinyt Bataille jo tästä tietoinen asettaessaan 1930-luvun vaihteessa maalaustaiteen arkkitehtuuria vastaan – arkkitehtuuria, jonka kuoleman voiman kieltänyttä kulissia Hollier näki nuoren Bataillen Rheims’n katedraalia koskevan fantasian pahimmillaan edustaneen. Silloin Hollier muistutti Hegelin näkemyksestä joka koski Baabelin tornia, jonka kiinteän keskuk- sen ympärillä babylonialaiset harjoittivat uskonnollisia tapojaan. Baabelin tornin

Hegel esitteli estetiikan luennoillaan otsakkeiden ”itsenäinen tai symbolinen arkkitehtuuri” ja ”kansallista yhtenäisyyttä varten rakennetut arkkitehtoniset työt” alla veistotaiteen, yhteisöllisen elämän ja arkkitehtuurin alkuperää edustaneena *rakennuksena, jolla oli kiinteä keskus*.<sup>503</sup> Kansallisen yhtenäisyyden sijaan Bataille tarjosi 1950-luvulla omaa varsin erilaista fantasiaansa taiteen alkuperästä.

Koko taidehistorian moderni perinne on vaivannut itseään kysymällä uudestaan ja uudestaan samaa kysymystä alkuperän tarjoamista mahdollisuuksista. Viimeistään Johann Joachim Winckelmannista lähtien on puhuttu alkukantaisen tyylin paremmuudesta.<sup>504</sup> Bataille ei pakene tätä diskurssia, eikä se ole hänen tarkoituksensakaan: Lascaux’n maalauksia käsittelevistä teksteistä paistaa läpi aito haltioituneisuus, joka on koettu useaan otteeseen maalausten äärellä, eikä hän epäröi puhua ihmeellisestä alusta, jonka helppoutta ei ole koskaan myöhemmin saavutettu (näin mm. Claude Lévi-Straussin säestyksellä).<sup>505</sup> Samoin Bataille näyttää löytäneen sielunkumppaninsa ranskalaisen esihistoriatutkimuksen suuresta auktoriteetista Abbé Breuilista, joka Bataillelle varmasti mieluisalla tavalla ylisti Vézèren laakson maalauksia kovin metafyyysisin painotuksin mm. ”kaikkiin ulottuvuuksiin yltäviksi graffitihämähäkin kudoksiksi”<sup>506</sup>, niin ikään entusiastisessa sävellajissa. Jean-Claude Monod onkin yhdistänyt nämä Bataillen pyrkimykset mainitussa mielessä laajempaan kontekstiin. Hän kysyy hyvin perustellusti artikkelissaan *Comment Bataille célèbre Lascaux*, eikö Bataille tulekin vain saman diskurssin viettelemäksi, joka on jo vuosisatojen ajan perustanut itsensä aikakautensa arkeologisiin löytöihin: eikö Bataillen Lascaux’sta löytämä taiteen alkulähde toista vain samaa tieteellisesti jo ennalta perusteltua fantasiaa, jonka moderni länsimainen filosofia oli jo löytänyt ensin Kreikasta, sitten Hegelin myötä tarunhoitoisesta Babyloniasta ja sittemmin yhä uusista – lue, vanhemmista – löydöistä ympäri maata?<sup>507</sup> Eikö siis rinnastus, jonka Bataillekin asettaa Kreikan löytöjen ja Lascaux’n maalausten välille<sup>508</sup> – tehden tosin diskurssia sillä tavoin läpinäkyväksi – toista samaa modernistista myyttiä alkuperälle – mistä tahansa – löydetylle taiteelle langetetusta määritelmällisestä autenttisuudesta, jonka näin esitetty kysymys nostaa vain toiseen potenssiin? Monod’n oma vastauskaan ei ole kovin yksiselitteinen. Se kuitenkin tarraa tietystä määrin olennaiseen: taiteen määritelmään. Siten Monod tuo esille Bataillen tavoitteleman diskurssin edellytykset: Lascaux’n kuvien näkemisen taiteena, joka toteuttaisi vain omaa lakiaan – päämääränä. Carrie Noland on samansuuntaisesti huomannut Bataillen turvautuneen argumenteissaan yhteen naiiveimmista Lascaux’n taiteen ylistyksistä, F. Windelsin tekstiin *”Chapelle Sixtine” de la préhistoire*, jonka sivuilla luola verrataan kristillisen taiteen korkeimpiin saavutuksiin, jotta olisi mahdollista niin monien muiden tutkijoiden (mm. Abbé Breuilin) tapaan varmistaa Lascaux’n maalausten kuulumuus taiteen hierarkkiselta arvoltaan korkeaan kategoriaan.<sup>509</sup> Luolamaalausten nimittämisellä taiteeksi ei ollut enää 1950-luvulla samanlaista provokatiivista arvoa kuin ehkä vielä vuosisadan vaihteessa. Eri primitivistisen diskurssin muodot olivat olleet jo vuosikymmeniä kirjoitetut po-

pulaarinkin ranskalaisen taidekirjallisuuden kenttään. Ennemminkin Bataille tarvitsi hegemonista taidediskurssia oman aatteellisen näkökulmansa puolustamiseen: vain sen avulla *homo sapiens* saatettiin erottaa neanderthalilaisesta *homo faberista* ja tehdä tästä, Bataillen lainaamaa Johan Huizingan kuuluisaa ilmausta käyttäen *homo ludens*,<sup>510</sup> tai kuten Bataille toisessa kirjoituksessaan tätä nimittää, *l'homme de désir*<sup>511</sup>.

Suurin klisee, jota tälle vuosituhannelle saakka on toisteltu esihistoriallista maalaustaidetta käsittelevässä kirjallisuudessa, ja jolle Bataillekin mahdollisesti Lascaux-kirjansa Kreikka-viittauksellaan tekee kunniaa, on tietenkin Platonin luolavertausta koskeva rinnastus. Platonin ajatuksessa harhaan johdetut ihmispolot istuvat luolan uumenissa tietämättöminä ideaalisen auringon valosta, ”todemmin olevaisesta”, katsellen vain todellisten asioiden varjoja.<sup>512</sup> Samasta ajatuskuvioista – vai toisin päin? – Platon johtaa myös syytöksen, jonka myötä harhakuvia tekevät taiteilijat ajetaan ulos Valtiosta.<sup>513</sup> Etiikan osa on Bataillenkin esihistoriaa käsittelevissä teksteissä harvinaisen merkitsevä. Lascaux-kirjan toinen osa käsittelee myös teoksessa *L'érotisme* esitettyä maksiimia, jonka poststrukturalistinen tulkinta niin rakastaen pian ottaa omakseen. Tämän maksiimin muodostaa lain ja sen rikkomuksen, transgression, suhde.<sup>514</sup> Suhteen käsittelystä kumpuaa myös ehkä Bataillen suurin teoreettinen kontribuutio aikansa esihistorialliseen kirjallisuuteen.

Kun *Lascaux ou la naissance de l'art* ilmestyi vuonna 1955, oli vallitsevana hypoteesina, mitä tuli maalausten funktioon, yhä tulkinta joka noudatteli ns. sympatteisesta magiikasta muodostetun teorian linjauksia, vaikkakin uudempi kirjallisuus aiheesta oli jo antanut aiheita viedä ajatuksia myös toiseen suuntaan. Teorian mukaan luolamaalausten eläinkuvat liittyivät enemmän tai vähemmän maagisiin operaatioihin, joiden tarkoituksena oli taata metsästysonnea.<sup>515</sup> Teorian taustalla vaikutti etnografisen tutkimuksen suosima metodi, jonka avulla oli lupa verrata alkuihmisen tapoja oletetun samankaltaisissa elinoloissa eläviin ns. primitiivisiin kansoihin (joita puolestaan toisinaan otettiin aiheelliseksi verrata länsimaisiin lapsiin). Bataille oli jo aiemmin, vuonna 1930, kirjoittaessaan *Documents*-artikkelinsa *L'art primitif*, joutunut huomaamaan ongelmallisen suhteensa metodiin.<sup>516</sup> Silloin, kuten kaksi vuosikymmentä myöhemmin, hän joutui samanaikaisesti myöntämään ja kieltämään sen validiteetin. Myöntämään ja kieltämään, koska niin paljon Bataille tarvitsee teoriansa esittämiseen hypoteesia, joka selittää Lascaux'n luolamaalaukset niiden utilitaristisella funktiolla, että toistaa sen milloin mitään perusteluita artikkeleista ja luennoista toiseen. Samoin on vertailevan metodin kohdalla, sillä ainoastaan sen parista hän löytää tulkintansa kannalta mielekkäät hypoteesit samalla kun hän näyttää kyvyttömältä päättämään, melko ymmärrettävistä systä, universaalien ihmisyyden ja kulttuurirelativismiin väliltä.

Tietenkin Bataille tarvitsee magiikkaan turvaavaa hypoteesia vain puhuaakseen uudestaan ja uudestaan ”ratkaisevasta sekaannuksesta keinojen ja päämäärien välillä”, jonka roolia teksteissä näyttelivät neanderthalilaisen ihmisen ”teol-



liset pyrkimykset”. Näihin teollisiin pyrkimyksiin sovittautuva, kuville oletettuja maagisia kykyjä korostanut hypoteesi edustaa toki itsekin tätä samaa sekaannusta: se ei selitä mitään alkujen ihmeellisistä erheistä, vaan pyrkii jälkikäteen oikeutamaan menneen tapahtuman – taideteoksen luomisen – sen toistoa selittävällä utilitaristisella tulkinnalla. Oliko alussa siis transgressio? Ehkä liikaa kysytty, sillä Bataille kieltäytyy vastaamasta kysymykseen: transgressiota ei ole ilman lakia, mutta tietty mielihyväteriaate on jo kytkeytyneenä ajatukseen työkalusta. Itseään kuolleilta suojannut Neanderthalin ihminen, joka saattoi omaksua uskonnollisia tapoja ja koristaa vainajat kunnianosoituksin ennen niiden hävittämistä näköpiiristään, tunsi Bataillen mukaan kyllä pelon, mutta ei lain ja transgression välisen jännitteen dialektiikkaa.<sup>517</sup> Vaikka, ja juuri siksi, koska Bataille jatkuvasti korostaa sattuman, jopa esteettisen sattuman, osuutta asiaan, esittää hän toisaalta ”transition eläimestä ihmiseksi” kestäneen lukuisten vuosituhansien ajan, vuosituhansien, joiden aikana moraalinen kaksinaisuus kehittyi huippuunsa. Tämä moraalinen kaksinaisuus on jo tuttu; se on tietoisuus joka muotoillaan koskemaan pyhää ja profaania. Magiikkaan turvaava hypoteesi on vain *a posteriori* annettu, eikä kerro meille kuvasta, ei Bataillen sisäiseen kokemukseen yhdistämästä murtumasta mitään. Se ei selitä tuntemusta, ei sitä eteenpäin työntävää intohimoa. Vuonna 1947 Bataille oli pitämässään ”konferenssissa” *Le mal dans le platonisme et le sadisme* kiinnittänyt huomion Platonin eettisiin vaateisiin:

Pyhä, jos vain kiinnitämme huomiota asiaan riittävällä tarkkuudella, saattaisi olla pelkistettävissä yksinkertaisesti intohimon kahleista vapauttamiseen. Ja on ilmeistä, että tämä intohimon vapauttaminen kahleistaan on kaikkein enimmässä määrin järjelle vastakkaisin asia. Juuri siitä Platon sanoi, että se tulisi asettaa järjen hallinnon alaisuuteen. Ja hän asetteli asian sillä tavoin, että jos jollakin hetkellä tämä järjen hallinto tulisi sellaisen vapautumisen ohittamaksi, silloin paha saisi alkunsa.<sup>518</sup>

Tämä *paha* on tietenkin yhtä kuin yhteisön voimavarojen määrätön tuhlaus, johon Bataille aina niin innokkaasti on valmiina yhdistämään taiteen. Siten hänen kehäpäätelmänsä mukaan esihistoriallisen taiteen merkitys näyttääytyy ”teollisiin pyrkimyksiin” käytettävissä olevien resurssien tuhlausena. Mutta resurssien tuhlaus edellyttää rikkautta. Bataille turvautuu teksteissään nykyajan ihmisten kielellisiin kuvauksiin kokemuksistaan Lascaux’n löytöjen äärellä. Niiden kautta hän johtaa ajatuksensa sellaiseen *rikkauten tunteeeseen*, joka voi olla yhteydessä vain tuhlaukseen. Siten hän päätyy julistamaan, että kuvat osoittavat Lascaux’n ihmisen äveriäisyyden. ”Hyödyttömien” kuvien synty on edellyttänyt joutilaisuuden mahdollisuutta.<sup>519</sup> Kuvien tekemisen aikana yksilöt tuhlasivat yhteisön mahdollisuuksia. Käyttöarvo oli ennen kaikkea.

Näyttää välttämättömältä tässä tapauksessa toistella taiteen ja ekonomin välistä yhteyttä. Tähän työhön [taideteoksen tekemiseen] on epäilemättä otettava lukuun [korkea] kvaliteetti, mutta eikö kvaliteetti lopultakin ole tietty työvoiman kvantiteetin taso, joka on tavallista vaikeampi tuottaa. Sillä mitä on rikkaus? Se on aina pelkistettävissä työhön. Tosiasiassa taideteos on vailla hyötyä tuhlettua rikkautta. [-] Näin tuntemus rikkaudesta on tosiasiassa kytkeytyneenä ällistyneenä olemiseen.<sup>520</sup>

Lakkaamatta Bataille toistelee Lascaux'ta käsittelevissä teksteissään kuinka taide-  
teosten tuottaminen on niistä päivistä lähtien vastannut ihmislajin perimmäiseen  
tarpeeseen ”kokea ihmeellinen”, ”täytyä hämmästyksestä”, ”tulla vietellyksi”...

Epäilemättä [-] rikkauden ihmeellinen tuntemus osui yksin haluttujen ja ihmeitä täynnä olevien metsästysretkien kanssa [-], mutta se, millä on meille olennaista merkitystä, on tunnistaa siinä se, mikä hallitsee lajimme elämää, mikä on siitä lähtien hallinnut lajimme elämää ja perustanut yksilöiden kommunikaation toistensa kanssa. Siitä lähtien on ollut olemassa tämä laji, jolla on nostalginen tunne tätä ihmeellistä maailmaa kohtaan, jonka taideteos luo, ja joka yksin luo taideteoksen.<sup>521</sup>

”Rikkauden ihmeellinen tuntemus”, joka on ”kytkeytyneenä ällistyneenä olemiseen”, uudistaa tietenkin vain Platonin esittämän kysymyksen tietoisuuden tasosta.

Onko siis vain nähtävä Bataillen kääntäneen sen edustaman näkemyksen nurin niskoin? Näin on tietysti ainakin siinä suhteessa, mitä tulee hänen käsitykseensä taiteen avulla vietellyksi tulemisen korkeammasta arvosta. Täytyy silti muistaa, että Bataille lausuu Platonin tapaan kuville langettavan tuomion: taiteen tekeminen edustaa transgressiota *par excellence* ja ”kirjallisuus on syyllistä ja sen olisi myös syytä tunnustaa se”.<sup>522</sup> Tässä valossa bataillelainen subjekti, joka asetetaan luolamaalausten eteen, jotta kokisi niiden edessä ihmetyksen jumalallisen mutta transgressiivisen kokemuksen, ei niinkään kumoa Platonin tuomiota kuin vahvistaa sen. Subjektille yksin kuuluva kuvan edessä koettu viettymys, jota Bataille merkitsee *syväksi subjektiivisuudeksi*<sup>523</sup>, ei työn vastavoimana ole paljastamassa taivaallisen auringon ideaalista kaikille jakautuvaa valoa, vaan kuljettaa imaginaariseen identifikaatioon tarrautuneen kahlitun yhä syvemmälle viettelykseen. Suurin ero Bataillen näkökulman suhteessa Platoniin on täten siinä, että *taistelua ei käydä, eikä kysymystä esitetä ensijaisesti tietoisuuden tasosta, vaan keinoista*. Valtion ongelma: *kokonaisuuden ja summan* edustamien voimien yhteensovittamattomuus. Siten luola asettuu myös Hegelin unelmissa väikkyneen ”kansallisen yhtenäistymisen” idean vastakohtaksi (vaikkakin ”korrektisti hegeliläisittäin”): labyrinttimaisen luolan sisus ei vastaa yhteisen pyhän eteen kerättyihin uhrilahjoihin, vaan rajallisuuden kokemukseen taipuvainen subjekti on definiitivisesti sen sisässä, vailla takuuta ideaaliselta projektiolta saatavasta kompensatiosta –

ja yksin kokemuksensa kanssa. Kun Bataille puhuu ”kreikkalaisesta löydöstä” alempiarvoisena Lascaux’lle, pyrkii hän tuomaan esiin sen, kuinka taiteelle annettut rationaaliset perustelut – tai kreikkalaisessa mielessä dialektiset – kadottavat kuvan kokemuksen myötä relevanssinsa, sen arvot eivät enää alistu *konsensuksen* periaatteelle. Hänen mielestään kuvien on tarkoitus tehdä kohteensa *tunnettaviksi* [sensible].<sup>524</sup> Siten Lascaux-kirja on tulvillaan ruumiillisen kokemuksen kuvauksia, hapuilua, rakastunutta puhetta. Kirjoituksissaan Bataille todella vetoaa esihistoriallisiin kuviin fantasioidensa mukaisena taiteena, joka surrealistisia esineitä koskevan ideaalin mukaisesti on *ihmeellistä*, ”koska ei koskaan ole sitä, millaisena se tulee esiin, vaan *jotakin muuta*.”<sup>525</sup> Vastausta ”tunnettavuuden” kysymykseen voidaan siten etsiä siitä, minkä hän on halunnut hahmottaa ”esihistorialliseksi uskonnoksi” ja joka hänen mielestään koskettelee *sitä, mikä on tuntematonta*. Se on modernin uskonnon kääntöpuoli: ”Olisi epäilemättä varomatonta sanoa, että ihmisen uskonnollinen asennoituminen johtuu hänen älykkyydestään. Saattaa se siitä johtuakin – *mutta negatiivisesti*.”<sup>526</sup>

Primitiivinen uskonnollinen tunne on inhimillisen järkevyyden toinen.

Tässä kontekstissa Bataille palaa eläimyyden pohdiskeluun, johon esihistoriallinen taide antaa mitä parhaimmat mahdollisuudet, sillä esittäähän luolan seinälle piirretyistä kuvista valtaosa nimenomaan eläimiä, joista jotkut tosin – kuten Lascaux’n luolaan johdettava ”yksisarvinen” – edustavat mielikuvituksellisia lajeja (joka yksin jo hänestä riittää todistamaan, ettei kuvien funktiota voida täysin selittää sympateettista magiikkaa koskevin hypoteesein)<sup>527</sup>. Jo vuoden 1930 *L’art primitifissä* hän oli muistettavasti huomionut, miten ihmisten kuvaaminen erosi luolamaalauksissa ratkaisevasti eläinten kuvauksista. Skemaattista, epämuotoistavaa ihmiskuvausta vastaan asetui eläinkuvien naturalismi.<sup>528</sup> Nyt kaksi vuosikymmentä myöhemmin hän jatkaa saman aiheen kehittelyä, joskin yhä melko luonnostelevalla tavalla. Hän ei tulkitse kuvia juuri sen pidemmälle, eikä pyri etsimään koherentteja merkityssisältöjä kuvista, vaan rajoittaa näkemyksensä huomioon eläin- ja ihmiskuvien radikaalista eroavuudesta. Hän huomauttaa esihistoriallisen ihmisen valinnee, että ”merkit, joita tämä ihminen jätti omasta ihmisyydestään rajoittuisivat – melkein kokonaan – eläinten representaatioihin”<sup>529</sup>.

Välittävän termin Bataille löytää hybridihahmoista, joita esihistoriallisen maalaustaiteen ihmishahmoisista – lue, kahdella jalalla seisovista<sup>530</sup> – suurin osa puolestaan on. Näin Bataille toteaa, että näyttää siltä kuin esihistoriallinen ihminen – oli totuus aktuaalisesta naamioitumisesta mikä tahansa – ”olisi pimittänyt ihmisyytensä eläinnaamion taakse”<sup>531</sup>; ”kuin hänelle olisi luvattu voittoisa hallitsijuus vain sillä ehdolla, että hän verhoaa (naamioi) itsensä”<sup>532</sup>; ”kuin tahtoessaan kuvailla itsensä olisi hänen toisinaan täytynyt ottaa toisen kasvot”<sup>533</sup>. Samoin Bataille huomioi, kuinka ihmiskuvien yksilöllisetkin ihmismäiset piirteet tuntuvat katoavan viimeistään siinä kohdin kun niitä tutkaileva luo katseensa hahmojen kasvoin, joiden on sitä paitsi esihistoriallisten hautausmenojen tutkimuksen valossa ollut merkittävä ihmisruumiin arvokkainta osaa.<sup>534</sup> Tämä viit-

taa hänen mielestään siihen, että ihminen tunnisti – Bataillen todetessa näin vertailevienmuuhun paitsi *yksilölliseen elävään* ja jonka olemassaolo merkitsee ihmisen maailmasta saavuttaman tietoisuuden asettumista alttiiksi. Vaaran momentti, metsästysretkellä, ehkä. Bataillen asiasta tekemien monien ristiriitaisten



Kuva 11. Abbé Breuilin piirustus Montésquieu-Avantes'ssa Arièges'ssa sijaitsevan Trois Frères'n luolan "Jumalana" tai "Velhona" tunnetusta hybridihahmosta.

merkintöjen valossa ei silti ole asiallista mennä metsästyshypoteesin sisään sen syvemmälle. Se, minkä hän eläimen kohtaamisen kokemuksesta on halunnut kuitenkin ilmaista, on kokemus toiseudesta, jonka kautta nimenomaan ihmisen fantasioiden mukainen eläin – on tosiasia, että suurin osa kuvatuista eläimistä on suurikokoisia nisäkkäitä, joiden tappamisen mahdollistava kohtaaminen olisi mahdollistanut myös Bataillen mielessä olleen ajatuksen ajoittaisesta joutilaisuudesta<sup>536</sup> – näyttää saavan toisaalta rikkautta ja korkea-arvoisuutta, toisaalta kuolemaa merkitsevän arvon.

Mutta selittääkö Bataillen (tietoisesti?) hapuillen esittämä hypoteesi yhtä hyvin eläin- ja ihmiskuvien eron (tai hybridihahmot) kuin miten se selittää eläinten kuvissa ansaitseman valta-aseman? Selittääkö se, miten Bataille saattoi kuvitella ihmisen halun jättäneen itsestään joko koomisella tavalla epämuotoistuneen muotokuvan tai jäljet, jotka voitiin yhdistää vain ihmisen altistumiseen kohti määritelmänmukaista absoluuttista toiseutta? Ei varmastikaan. Mutta ainakin Bataillelöysi sen avulla aseet, joilla kommentoida uskontojen kehitykseen hänen merkitsemäänsä, siinä alati elävää väärinymmärrystä, joka eli siinä diskurssissa joka puhui luolamaalauksista sympateettisen magiikan turvin. Kauhean moniselitteisellä tavalla hän toteaa, että ”uskonnollinen ajattelu on aina sitonut itsensä *täysin toisen* kuin inhimillisen elämän ajatteluun”<sup>537</sup>. Ajatus tuo teorian esittämiin käsitteenmuodostuksiin yhden äkkikäännöksen lisää, sillä pakostikin kai juuri samasta syystä hän korosti pyhän kokemuksen olevan ihmisen todellista *tietoisuutta itsestä*. Siten *homo sapiensin* ilmestyminen maailmaan, joka Bataillesta näyttää tapahtuneen hänen taiteensa edustamien transgressioiden myötä – transgressioiden joiden olemukseen kuuluu niiden tekijän omakuvan epämuotoistaminen tai antautuminen oman vastakohtansa läsnäololle – merkitsee hyvin kojèvelaisittain ajateltuna itsetietoisien ihmisen saapumista maapallollemme. *Théorie de la religionin* loppuluvussa Bataille antoi suoralla tavalla määritelmänsä käsitykselleen itsetietoisuudesta, joka hänelle, muistettakoon, merkitsi myös universaalihistorian esittämään kysymykseen etsittyä vastausta. Tässä pyhä kohtaa itsetietoisuuden määritellysti. Bataillen mukaan ne asuvat ”naurussa, ekstaasissa ja kyöneissä” sekä ”uskonnollisen elämän epäonnistumisessa”, joka merkitsee syyllisyyttä vailla sovitusta – huolimatta primitiivisenkin uskonnollisen elämän sovitukseen tähtäävästä liikkeestä, jonka Bataille yhdistää eläintaiteeseen, koska ajatelee sen voivan kiinnittyä eläimen kuolemaa toistavaan narratiiviin<sup>538</sup>:

Tämä koko uskonnollisen elämän (syytelynä synteettisissä muodoissa, jotka hylkäävät tradition ahtaudet) epäonnistumisen kirkas paljastuminen ei tullut tiedetyksi kuin vasta uskonnollisen tunteen muinaisten manifestaatioiden näyttäytyessä meille erossa merkityksistään kuin hieroglyfeinä, joista vain formaalinen tulkinta oli oleva mahdollinen [-]. Suvereenisuus merkitsee sisäisesti rikkirepivää vapaata väkivallan liikettä, joka saa kokonaisuudet elämään liikkeessä, puhkeamaan kyy-

neliin, ekstaasiin, naurun kirkkauteen ja paljastaa naurussa, ekstaasisissa ja kyynelissä asuvan mahdollittoman. *Mutta siten avautunut mahdollon*<sup>539</sup> ei ole enää lipsahteleva, erheellinen positio, vaan suvereenia tietoisuutta itsestä, joka täsmällisyyttään ei käännä enää itsestä pois päin.<sup>540</sup>

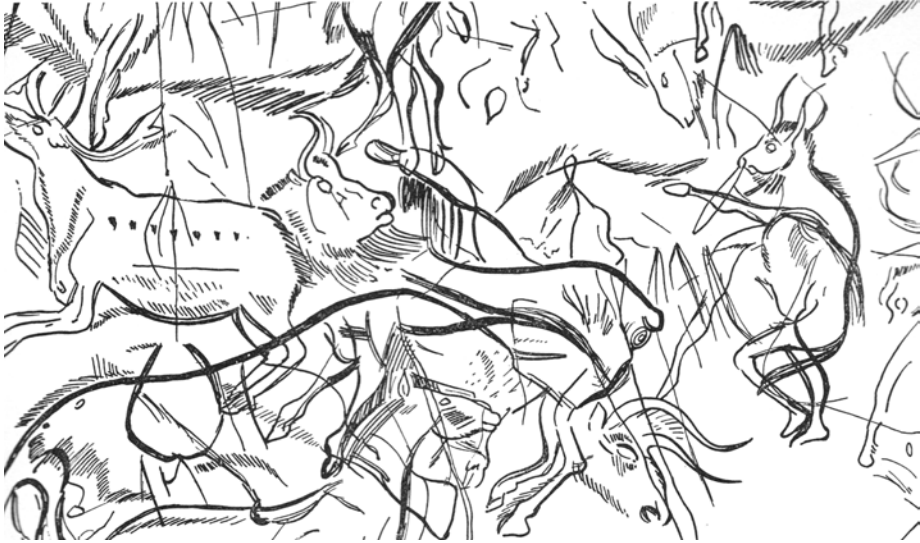
Samassa kohdin Bataille puhuu myös ”suvereenista tietoisuudesta”, joka kattaa ”universaalin ihmisyyden” ”jalkapohjista päälakeen, eläimellisyydestä tieteeseen ja muinaisesta työkalusta runollisiin mielettömyyksiin”.<sup>541</sup> Näistä elävistä vastakohdista syntyy duaalisuus, jonka tahra vaivaa uskontojen synteettistä kehitystä. Sen taustalla on eläinjumaluuksien hierarkkisen arvon kahdentuminen alhaiseksi ja korkeimmaksi – ja sitä myöten kunnioittavan väkivallan kohteeksi (ja myöhemmin myös eläinjumaluuksien kehittyminen ihmisjumaluudeksi). Kehitys vastavasti sisältää myös uskonnollisen prosessin sisältämän uhrin ja dogmin välisen kahtalaisuuden.<sup>542</sup> Niiden vuoropuhelusta syntyvä prosessuaalisuus kantaa muuskaan ”universaalia huippua [*somme*]”, joka yksin on ”ajassa toteutuva”:

Uskonnollisen asennoitumisen positio, jonka lopputuloksena oli kirkas tietoisuus, ja joka siten sulki pois uskonnon ekstaattisen – eikä yhtään sen vähempää myös mystisen – muodon, eroaa syvällisesti pyrkimyksistä yhtymiseen, jotka ovat olleet omiaan pitämään huolehtivaiset henget toimeliaina heidän kapinoidessaan nyky maailman uskonnollisten positoiden heikkouksia kohtaan.<sup>543</sup>

Bataille jatkaa vielä, että ”kaikkein kauimpana väkivallan ja tietoisuuden yhdistämiseen välttämättömästä viriilisuudesta on ’synteesin’ henki”<sup>544</sup>. Siten halveksunta, jonka edellistä lainausta seuraavilla *Théorie de la religionin* riveillä Bataille esittää niitä kohtaan, jotka eivät kykene erottamaan ”roomalaista prelaattia sanyassinista” tai ”kierkegaardilaista pappia sufista” tulee paikalle puolustamaan traditioiden moninaisuutta, jonka on todettava olevan ”sivilisaatioiden maalaama historian substanssi”, jota universaalihistorian kirjoittamisen projekti epätoivoisesti tavoittelee esittääkseen. Mutta miten? Mikä tekijä erottaisi Bataillen näin alulle asettamassa historiankirjoituksessa esihistorian universaalihistoriaksi ”*par excellence*”? Ehkä juuri ajatus erehtymisen mahdollista, negatiivisesta voimasta, joka *transfiguration* kautta näyttäisi Bataillen näkemäkseen unelmoiman ”siirtymän eläimestä ihmiseksi”, ja näin takaisi historian, kuten hän asian ilmaisee lacanilaisella tavalla, ”päättymättömänä väärinkäsityksenä”<sup>545</sup>? Olisiko tämä siirtymä siten matka virtuaalisesta todelliseen vai fantasman lumo? Suzanne Guerlac selittää ytimekkäällä tavalla tätä Bataillen teorian aspektia, jota hän kutsuu *rondoksi*:

Jos Lascaux transfiguroi meidät (toki paljon on pelissä puhuttaessa ”meistä” ja ”heistä”) se myös transfiguroi eläimyyden, ja edelleen, tämä edellyttää kaksinaista elettä. Luolien maalaukset transfiguroivat kuvaamansa eläimen, eivät vain antamalla sille kauniin muodon vaan myös arvovallan. Juuri tämä

transfiguraatio – joka kulkee figuraation lävitse – transfiguroi meidät. Mutta samalla kävi juuri niin, että maalattujen figuurien viettelevä voima tuli myös transfiguroimaan ne luoneen taiteilijan, muuntaen luolamiehen näin eläimestä (ihmispedosta) ihmiseksi, toisin sanoen joksikin, joka on ”kuten me”.<sup>546</sup>



Kuva 12. Abbé Breuilin piirustus Trois Frères'n luolan seinäpinnan yksityiskohdasta.

Huomioihin luolan seinät täyttävistä eläinkuvista kuuluu olennaisena osana merkintä paikoittain esiintyvistä huolettomuudesta kompositioita kohtaan. Usein on niin, että uudet eläinhahmot ovat maalatut huoletta edellisten hahmojen päälle ja lopputuloksena saattaa tuolloin olla moniakkin kerroksia uudelleen maalattua seinäpintaa.<sup>547</sup> Jotta Guerlacin ajatus transfiguroivasta *rondosta* saisi ansaitsemaansa syvyyttä Bataillen historiakäsityksen valossa, täytyy sitä tarkastella hetki suhteessa tähän pohdintaan. Yksi edellä mainitun kaltainen kuvien sekamelska – Bataillelle erityisen rakas – löytyy Trois frères'n luolasta (kuva 12). Sille omistetut kuvailut osoittavat myös millaista tämä Bataillen hahmottelema ”huolettomuus” on; hädin tuskin se lopulta edes näyttää sellaiselta... Jo *L'art primitifissä* hän oli puhunut näkemyksestään, jonka mukaan taiteellisessa toiminnassa elää olennaisesti epämuotoistava impulssi so. mielihyväperiaate. Silloin hän oli todennut, että ”ensisijainen alteraatio ei ole se, jonka piirustuksen perusta käy läpi”<sup>548</sup>. Näkemys impulssin luonteesta oli varmasti yhä tallella, mutta samanlaista arvotusta, joka koskisi alteraatioille alistettuja tasoja, hän ei näytä enää tekevän. Argumenteilla, joilla hän painottaa huolettomuutta kompositioita kohtaan ja jotka koskevat teorioita kuvien päällekkäisyydestä, on ratkaisevat seurauksensa. Niiden mukaan kuvien eläimet – ja siten kuvat – saavat arvonsa vain niiden välittömässä käytössä, niiden ilmetessä; eivätkä siis, koska

ne ottavat myös ”museaalisen naamion muodon”<sup>549</sup> jäädessään luolan seinille todistamaan transgression toteutuneisuutta erottelevalle tietoisuudelle. Bataille puhuu ”figuraation pyhästä hetkestä”<sup>550</sup>, josta olisikin jo ehkä syytä alkaa puhua monikossa:

Nämä teokset eivät missään määrin eivätkä millään hetkellä taipuneet taideobjekteiksi: mikään kaikkina aikoina tehdyissä tuotoksissa ei etäänny enempää siitä, mitä kutsumme esineen nimellä. Niiden mieli oli annettu *ilmestymisessä*, eikä kestävässä esineessä joka säilyisi ilmestymisensä jälkeen. [-] Vanhoilla kuvilla oli kovin vähän merkitystä [paleoliittisen ajan ihmiselle]; sitä oli vain yksin eläimellä, joka saapui paikalle aistikokemuksen todistamana, vastaten halun intensiteettiin.<sup>551</sup>

Mikään ei todellakaan ole enää niin yksinkertaista kuin *L'art primitifin* näkemyksissä, sillä luolassa ei perustaa voi enää erottaa kuin abstraktisti itse kuvasta... Sekä Bataille että hänen Lascaux-kirjansa esipuheen kirjoittanut Albert Skira korostavat, kuinka kuvien ihmeenomaisuus on niiden häilyvyydessä – kuvien muuttuessa epämuotoisen seinäpinnan ja heikon valaistuksen myötä niitä katselevan subjektin ruumiinliikkeiden mukaan, jolloin kuvat toisinaan näyttäytyvät vain muodottomina merkkeinä luolan seinillä, toisinaan ilmenevät mitä naturalistisimpina kuvina toinen toistaan kauniimmista eläimistä.<sup>552</sup> Tämä yksittäisten kuvien osalta korostettu häilyvyys on projisoitava Bataillen käsitykseen epämuotoistavasta impulssista ja oletuksesta kompositioiden huolettomuudesta. Kun *perustalle* aiheutettu deformaatio ei enää ole toissijainen, on se julistettu elimelliseksi osaksi hallusinaatiota, joka johtaa kokemukseen kuvan tunnettavuudesta<sup>553</sup> – kuten esim. Leonardo da Vincin ja Max Ernstin yhtä paljon teoreettiset kuin artistiset kokeilut halusivat todistaa luomisprosessin ominaislaadusta. Täten esihistorialliselta kaudelta säilynyt *päällekkäiskuva*, josta ”vain formaalinen tulkinta oli oleva mahdollinen”, on Bataillelle myös sopiva malli, jonka perustalta rakentaa universaalihistoria. Se edustaa yhdellä tasopinnalla ajan sisäänsä kätkemää moninaisuutta, mutta tekemättä sen komponentteja yhtään sen enempää käsitettäväksi – huomaa jälleen summan ja kokonaisuuden ero! Häilyvyys ja moninaisuus täytyy käsittää piirtyneeksi myös hänen kuvakäsitykseensä sisältyneeseen ajatukseen ambivalenssista, joka heittää tilan ja ajan suhteet kyseenalaisiksi, antaa niille syvyyden joka vie ne läsnäolevan ja pois-olevan sovittamattomuudesta todistavaan leikkiin. Bataillelainen kuva, joka olemuksellisesti on luotu vainoamaan tietämykseen itsensä rajaavaa subjektia, on kuin sellainen, jota Foucault *Tiedon arkeologiassaan* mainiosti tulee nimittäneeksi ”sarjojen sarjaksi”<sup>554</sup>. Se on sama käsitys, joka sai Sartren epäilevästi syyttämään, ja Bataillenkin käsitysten kannalta kovin kuvaavasti, Foucault’ta halusta luoda historiografiaa, joka ”korvaisi elokuvan taikalyhdyllä”<sup>555</sup>. Ehkä sen taustalta löytyy jopa avain yhdenlaiseen näkökulmaan Bataillen esteettis-



tä mieltymyksistä – verrattakoon niitä hänen toistoa täynnä oleviin aforistisiin kirjoituksiinsa, joissa syntaksin rajoja kokeillaan jatkuvasti sen ylittymisiin asti niin, että syntyy eräänlainen mediaalisuuden läpinäkyvyyden ja sen unohtamisen välinen rytmi. Sellainen rytmi löytyy myös Bataillen taidekirjoitusten duaalisista strategioista. Joka tapauksessa ei näin ole välttämättä virheellistä olettaa Bataillen esihistoriallista kulttuuria käsittelevien tekstien olevan genealogiaa – käsitettynä sanan nietzscheläisessä merkityksissä – jos tämän alkuperälle omistetun tieteen objektista löydetäänkin vain *sovittamaton, moninainen*.

Olisiko täten Bataillen niin innokkaasti 1950-luvulla esittelemä käsitys esihistoriallisesta uskonnosta vain kaiku jo kolme vuosikymmentä aiemmin hänen pohtimastaan nietzscheläisestä kultista, joka sanoisi kaikelle ”kyllä”<sup>556</sup> ja jonka myöhäisemmäksi toteutusyritykseksi *Acéphale* hyvinkin saatetaan nähdä? Gilles Deleuze on pyrkiessään selittämään Nietzschen havitteleman genealogian perusteita sanonut tämän genealogian selvittävän ”arvojen differentiaalista elementtiä, josta arvojen arvo itse juontuu”<sup>557</sup>. Deleuze jatkaa: ”Genealogia selvittää siis alkuperää tai syntyä, mutta myös eroa tai etäisyyttä alkuperässä. Genealogia selvittää ylhäisyyttä ja alhaisuutta, ylhäisyyttä ja halpamaisuutta, ylhäisyyttä ja rappiota alkuperässä.”<sup>558</sup> Hänen mukaansa tämä ”differentiaalinen elementti [-] on samalla myös luomisen positiivinen elementti.”<sup>559</sup> Käsitteessään ollaan jo itse teossa siellä, missä Bataille sanoi ”uskonnollisten manifestaatioiden näyttäytyvän meille erossa merkityksistään”. Tämä ero, ”differentiaalinen elementti”, on syllisyyden mitta. Se elää arvona suhteessa valtaan. Mutta Lascaux’ssa mitta on tuntematon – kuinka monesti Bataille toteakaan tulkinnan mahdottomuuden!<sup>560</sup> Ylhäinen, alhainen, halpamaisuus ja rappio elävät kaikki Bataillen tavoissa lähestyä esihistoriallisia eläinkuvia, ilmaistuina niin että ne asettuvat osatekijöiksi juuri differentiaalisia elementtejä luovalle tasolle, tilaan, jonka mallina on niin monesti, kuten Nietzschelläkin, nähty luola – eläimiseen<sup>561</sup>. Deleuze toteaa Nietzschen etsinnän perusteista sen edellyttämän aktiivisen – esitetynä reaktiivisen vastakohtana – kritiikin perustan, joka voidaan löytää Bataillenkin valittelevasta suhteesta ”uskonnollisen asennoitumisen positioon, jonka lopputuloksena oli ”kirkas tietoisuus” ja ”uskonnollisen elämän synteettiset muodot”. Nietzscheläinen genealogia tulee paikalle viittauskohtana, jolla alkuperän kysymys voidaan palauttaa redusoiduttomaan moninaisuuteen, matkana polyteismiin lähteille<sup>562</sup>. Niiltä lähteiltä Bataille poimii myös ilmeisen nietzscheläisen *tanssin* käsitteen, jonka hän tuo mukaan kirjansa viimeisenä terminä. Yksin sen tarjoama näkökulma näyttää lopulta vastaavan kelvollisesti ruumiillisten kokemusten ja seinäpinnan fantasmaattisesti elävien kuvien toisteista liikettä. Se liike johdattaa genealogin labyrintin uumeniin.<sup>563</sup>

Sellainen *leikkiin asettuminen*, jota Bataille peilaa rajaamattomiin kompositioihin heitetystä esihistoriallisista kuvista, on siten historian olemassaolon kuva – sen analyysi voidaan aloittaa vain käsityksestä, jonka lähtökohtana on

rajaton moninaisuus. Siitä seuraa ristiriitoja täynnä oleva historiallinen metodi, jonka määränä on esittää universaali kuva vailla homogenisaation oireita – joilta Bataille ei tosin usko välttyvänsä – ja jonka olisi määrä näin saada voimansa ”synteesin hengen” ja runolliselle kuvalle kuuluvan jännitteisen<sup>564</sup> liikkeen välille luodusta dualismista. Bataille ylistää teksteissään hurjasti vertailevan filologian isän Georges Dumézilin lyhyehköä tutkimusta *Mitra-Varuna: Essai sur deux représentations indo-européennes de la Souveraineté*, jonka ajatusten hän sanoo ”vastaavan kehittelmäänsä rakennelmaa”<sup>565</sup>. *Mitra-Varunan* yhteenvedossa Dumézil kirjoittaa kuvaavasti siitä mitä on tahtonut sanoa:

[Analysoidut kaksinaiset indoeurooppalaiset suvereenisuudet] vastaavat sellaiseen mieleen, joka vie äärimmäisyyteen asti sekä *vastakohtien* käytön että niiden tunnistamisen. Eräs [--] luonteenpiirre on lisäksi yhteinen ainakin hyvin suurelle osalle näitä vastakohtia: ne eivät ole vain antiteettisiä, vaan sen lisäksi *rytmisiä*, joka tarkoittaa että ne ovat kohteena erityiselle joukolle *alteraatioita* [--]<sup>566</sup>

Bataillen Lascaux’ta käsittelevissä julkaisuissaan kehittelmä rakennelma täytyy välttämättä suhteuttaa hänen kasvaneeseen kiinnostukseensa hegeliläistä historianfilosofiaa kohtaan ja ennen kaikkea uuteen yritykseen ottaa se käyttöön. Vaikka kiusaus on suuri lukea Bataillen tekstiä nimenomaan hegeliläisen termistön ympärikäntämisenä, ei siihen kokonaisuudessaan ole silti syytä. Bataille nimittäin tarvitsi täsmällistä hegeliläistä termistöä historiatekstiensä taustalle samalla tavoin kuin miten hän tuli myös käyttäneeksi esihistoriaa koskevia teorioita sympateettisesta magiikasta, jotta olisi voinut kiistää ajatuksen työstä ja siihen sidoksissa olevasta kuolematietoisuudesta ainoina ihmisyyttä merkitsevinä tekijöinä. Näkökulmasta oli välttämättömänä seurauksena dualistinen asenne järkeilyä kohtaan, joka oli kuitenkin historiallisessa tulkinnassa välttämättä asetettava pluralismin puolelle jotta olisi vältetty ajatukset puhtaaseen synteisiin pyrkineestä logiikasta (– juuri siksi uuden sukupolven Nietzsche-tulkinta oli siihen näilläkin sivuilla niin helposti yhdistettävissä). Lascaux-kirjansa sivuilla Bataille myös tavallaan otti ensi kertaa, sitten *Documents’n* ajan, strategiakseen kuvan ja tekstin välisen kontrapunktin, joka tosin toteutui varsin erilaisin sävyin ja erilaisessa kontekstissa. Yhä se silti toteutui lähes absoluuttisen kahtiajakautuneen kehysten kautta. *Lascaux ou la naissance de l’art* muotoutui kuvien näennäisen mielivaltaisesta sijoittamisesta sellaisen tekstin sekaan, joka myös formaalisesti jakautui radikaalisti kahtia: toisaalta se käsitteli Bataillen näkökulmia siitä, mikä abstraktilla tasolla yhdistää ihmiskuntaa universaalissa mielessä, mutta toisaalta se esitteli empiirisen tutkimusaineiston tuloksia ilman, että integroi niitä sanottavasti edellisten huomioiden luomaan diskurssiin. Siten kirjaimelliset tulkinnat jätettiin sikseen; kun kuvauksia esiintyi, ne käsitelivät enimmäkseen kuvien luonnetta kauttaaltaan (kuten eläimen ja ihmisen kuvien välistä eroa,

jonka esitys ennemminkin vain kiihdyttää käsitystä tekstin kahtiajakautuneisuudesta). Tältä osin teksti pyrkikin vain kertomaan kirjoittajansa kyvyttömyydestä tulkita kuvia. Siten *Lascaux ou la naissance de l'art* toisti uskollisesti samoilta vuosilta peräisin olevassa artikkelissa *Qu'est-ce que l'histoire universelle?* mainittuja bataillalaisen universaalihistorian kirjoittamisen periaatteita. On turhaa yrittää ottaa selvää kumpi niistä selittäisi paremmin toisen.



Kuva 13. Édouard Manet. *Olympia*. 1867.

# MODERNIN EPÄVARMUUDEN MAALARI

”Herra Manet, jonka yleisesti uskotaan olevan hullu tai vähämielinen, on yksinkertaisesti sanottuna hyvin luotettava, hyvin mutkaton ihminen, joka tekee kaikkensa ollakseen järkeenkäypä, mutta joka on valitettavasti syntymästään lähtien ollut romantiikan merkitsemä.”

Charles Baudelaire kirjeessään Théophile Thoréille 20.6.1864.

## 1. Vallattomat suvereenit

Bataillen ja Sartren välinen erimielisyys taidepolitiikasta näyttää koskevan käsitystä vapaudesta. Sartrelle vapaus on päätöksenteon vapautta, tietoista vastuuta; Bataillelle vapaus edustaa valinnan mahdottomuutta. Käsite on Bataillella kytköksissä puheeseen tiedostamattomasta. Siitä hän johtaa toimettomuuden, välipitämättömyyden, esteettisen kokemuksen ja etiikan omalaatuisen risteyskohdan.

Bataillen kaksi suurta taidehistoriallista teosta – Lascaux’ta ja Édouard Manet’ta käsittelevät – pureutuvat kahteen murroskohtaan, joiden käsittelyn kautta hän tuo esiin omaa näkemystään taiteiden kautta koettavasta ’emansipaatiosta’. Kumpikin kirjoista on tavallaan genealogiaa. Ensimmäinen on Bataillen osanotto modernia episteemiä vaivaavaan kysymykseen alkuperästä, sen esittämien ”kysymysten kehittäminen”. Jos taas 1940- ja 1950-luvun ranskalaista taidehistoriallista keskustelua hallinnut ajatus Manet’sta modernin taiteen perustajana hyväksytään siinä laajuudessaan missä Bataillekin sen tulee kirjansa ensi tavuilla esittäneeksi, niin silloin hänen työnsä on modernin taiteen genealogiaa, erään murroskohdan merkitystiheyden analyysia. ”Manet’n nimellä on kuvataiteen historiassa oma

erityinen paikkansa. Hän ei ollut vain hyvin suuri taiteilija: hän myös irrottautui kaikista häntä edeltäneistä maalareista; hän avasi ajan jossa elämme tänä päivänä, virittäytyen maailmaan joka on nyt ja joka on meidän<sup>2567</sup>.

Lauseissa on jotakin kovin tuttua. Retoriikka ”meidän maailmastamme” on täsmälleen samaa, jota julistettiin jo Lascaux-tekstien sivuilla; maailma on jälleen asetettu alulle; ja tämä uudelleen asetettu maailma on yhtä paljon ”meidän” kuin se edellinenkin. Tämä ei ole lainkaan yllättävää, sillä on jo nähty että Bataillen käsitys taiteesta lepää perustalla, joka on auttamattoman kaksijakoinen; jälleen kulttuurirelativismi ja universaalin ihmisyyden periaate törmäävät toisiinsa. Bataillea ei saa luovuttamaan otetaan taiteen, *runouden*, yleisinhimillisestä kategoriasta: hän sanoo, että sillä on juurensa arkaaisessa pyhässä ja että se edustaa lakkaamatta ”sitä mikä on tuntematonta”<sup>2568</sup>. Olkoonkin niin, että hän kuvailee esteettistä kokemusta mitä konkreettisimpana ja sanoo sen palvelevan paluuta maan pinnalle; sen kautta tunnettu eläimyyden kokemuksen heterogeenisyys on juuri se mikä elää meissä ”hellästi, salaisesti ja kivuliaasti”<sup>2569</sup>. Kokemusten moninaisista muodoista ja käsitystavoista Bataille tuli siten johtaneeksi universaalin impulssin, joka on *ihmeellisen* edessä tunnettu viettymys, jota taide parhaimmillaan asettui edustamaan. Silti taidetta oli pidettävä tietynä yksilöllistyneenä käytäntönä. Bataille käyttäekin sanaa usein mitä ahtaimmassa mahdollisessa merkityksessä. Siten hän näyttää kohti omaa positiotaan, josta ei pääse irti: modernin avantgardismin puolustajana hänet on sidottu taiteen autonomisuuden puolustajien leiriin. Tästä seuraavat ongelmat, joihin *Manet*-kirjan voi nähdä paneutuvan.

Toisin sanoen: Lascaux’n kuvat, jotka edustivat nimenomaan kuvatuotannon alkuperää, mutta myös transgressiivisena määräytyvän pyhän alkua, kuvitteellista hetkeä jolloin ihmisolento alkaa tuottaa kuvia ja astuu täten itse luodun toiseuden kokemuksen valtapiiriin, perustavat käytännön, jonka yhtenä – vaan ei ainoana – historiallisena ulostulona on ”meidän maailmassamme” nähtävä moderni taide. Näin sanottuna asia vaikuttaa helposti ymmärrettävältä. Bataillen asiaa koskeva ajatusrakennelma sisältää kuitenkin panoksensa, eikä vähiten koskien kiivasta taistelua taiteilijan vapaudesta. Bataillella vapauden käsite edellyttää vapauden ehdottomuutta, todellista suvereniteettia; suvereniteettia joka on jumaluuteen verrattava suvereniteetti, määritelmällisesti mahdoton. Juuri tämä *mahdoton* on hänen mukaansa kuitenkin pyhän antama lupaus ja sen kantama kieltö, joka perustaa fantasman hämäryyden. Raadollinen väittämä: jos pyhän sfääri on kytkeytyneenä kuvatuotantoon, ja jos kuvatuotanto on kytkeytyneenä ihmisen itseensä kohdistuvaan julmuuteen, on niiden maailma – Bataille kutsuu tätä nimenomaan ”maailmaksi”<sup>2570</sup> – ihmisten välisen vallan aktualisoitumisen etuoikeutettu paikka, poissaoleva suvereniteetin maisema. Pyhän kokemus ylittää vallan osoittaman kiellon, ja siksi sille samaiselle paikalle se on myöntävä valtaa merkitsevät attribuutit uudelleen. Siten seuraa käänteisesti Bataillen tuomio romanttisen taiteilijakultin ilmentämälle porvarilliselle vapaudelle, sen aaveelle. Bataille kutsuu tätä kirjallisuudessaan *vääräksi suverenisuudeksi* – eikä yllättä-

vää että hän asettaa tuomionsa juuri Sartren ylistämien Jean Genet'n skandaaliromaanien kustannuksella.<sup>571</sup> Genet'n minäkertoja, joka näyttää piehtaroiden modernissa sananvapauden juhlassa, edustaa Bataillelle romanttisen eli modernin taiteilijakultin kuvaa, jolle ideologia on antanut luvan loukata vallitsevia näennäisarvoja; näin ideologia, taiteellisen toiminnan valtuutuksena, on pyyhkivinä Bataillelle niin olennaisen ajatuksen syyllisyydestä sivuun. Ongelmaan vastatakseen hän nostaa taidehistoriallisessa teoksessaan esiin Édouard Manet'n – ja *La souveraineté*n sivuilla Franz Kafkan<sup>572</sup>. Sekä *La souveraineté*n että *Manet*'n tärkeät osat koostuvatkin historiallisista selvityksistä siitä, minkä varjolla modernin maailman on ollut mahdollista tuottaa sitä leimanneet taiteen subjektiviteettikäsitteet. Manet-teoksen työstämistä seurannut Bataillen kirjallisuusseiden uudelleenkirjoitus kokoelmaan *La littérature et le mal* on siten tämän 1800-luvun taiteilijoita kohdanneen vapaana esittäytyneen subjektiviteetin – modernin taiteilijaidentiteetin mahdollisuuden implikoima transgression vaade – analyysia eri näkökulmista (anakronistisena kirjaan sisällytetty Genet-essé, joka ikään kuin päättää koko kokoelman tekemällä yhteenvedon ”suvereenisuuden pettävydestä”<sup>573</sup>). Manet-kirja hahmottaa tämän taidehistoriallisen kehityksen kahden merkitemänsä momentin avulla, jotka kehystävät romantiikan aikakautta. Näitä momenteja Bataillen universaalitaidehistoriallisessa narratiivissa *à la majeure* ovat saaneet edustaa Goyan ja Manet'n urat.

Aloitettakoon siis näin avatuista pääväittämistä: Bataillen mukaan Goyasta Manet'hen johtanut kehityskulku murensi taiteen autonomisuuden siihen asti estäneen maalliseen, kirkolliseen tai jumalalliseen valtaan kiinnittyneen auktoriteettikultin, jonka palvelukseen taide, materiaalisina objekteina ja sosiaalisena käytäntönä, ja sen myötä taiteilijat, olivat asetettuina. Tarkalleen ottaen Goyan taiteen vallankumouksellinen tendenssi ei kuitenkaan saa Bataillen kertomuksessa edustaa modernin taiteen alkua, vaan ennemminkin vanhan auktoriteettiuskon huippukohtaa, josta on enää mahdotonta kulkea edemmäs. Eri teoksissaan Bataille näyttääkin tahtoneen systemaattisesti rakentaa makrohistoriallisen kaavan, jossa eri taiteen- tai tieteenlajien edustajat esitetään tälle huipulle astuneina: filosofian ja/tai kirjallisuuden alalla Hegel ja Sade veivät omat niin kovin loogiset ajatuskulkunsa juuri näille lakeuksille. Hegelin asemaan olemme jo tutustuneet. Hänen kumouksensa merkityksen modernille maailmalle Bataille tunnustaa toteamalla jopa niin, että ”ilman Hegeliä minun olisi pitänyt ensin olla Hegel, eikä minulla ole keinoja siihen”<sup>574</sup>. Sade sen sijaan marssitetaan suoraan keskelle makroatehistoriallista kertomusta niin *Les larmes d'Éros*'ssa kuin *La souveraineté*nkin sivuilla.<sup>575</sup> Jo vuodelta 1948 peräisin olevassa artikkelissaan, jossa Bataille käsittelee André Malraux'n *Goya*-kirjaa, tunnustaa hän tämän Goyan ja Saden roolien vertaisuuden teorian sa koukeroissa:

Goya ei ole ainoastaan yksi suurimmista koskaan eläneistä maalareista, eikä hän ainoastaan tuo esiin ensimmäisenä sitä, mitä kutsumme

moderniksi maalaustaiteeksi, vaan myös koko repeämän jonka kanssa nykymaailma kamppailee. Hänen tarinansa ei kuulu kuin toissijaisesti taidehistorialle: kyse on ratkaisevasta momentista yksilöllisyyden historiassa – Goya on älyllisessä mielessä Saden aikalainen. Yksilölliset henget, jotka heidän aikaansa asti olivat tulleet hyväksytyiksi, olivat vähintäänkin osina sosiaalisen omantunnon jatkuvuudessa. Vallankumouksellisimmat eivät kirjoittaneet itseään sisään elävään ihmisyyteen muukalaisina: subversio, sopimus mahdottoman kanssa, nämä eivät olleet vieneet yksilön hajoamista moraalikäsitusten murtumiseen asti. Tai sitten tämä tapahtui hiljaisuudessa, ja hiljaisuus ei ollut kommunikoitavissa.<sup>576</sup>

Täten Bataille asettaa Goyan ja Saden siinä määrin raja-asemalle, mainitulle ”huipulle”, että heidän – kuten myös Hegelinkin tapauksessa – rajanylityksissään vaikuttaa olevan todellista vallankumouksen tuntua. Itse asiassa juuri Goyan ja Saden teosten ylettömyyksistä Bataille vetää 1950-luvulla johtopäätöksensä nykytaiteen yksinkertaiseen provokatiivisuuteen mieltuneiden keinojen ”väsähtäneisyydestä”<sup>577</sup> (huolimatta hänen omien kaunokirjallisten teostensa estetiikasta) – siis siitä miten ne ”valheellistavat” ja ”pettävät suvereenisuuden”<sup>578</sup>. Näin siis edellä mainitussa Genet-esseessä.

Mutta millaisen kehityskulun Saden ja Goyan teosten kauhistuttavuudet ovat vieneet huippuunsa, jonka jälkeen niin kuvataiteen kuin kirjallisuuden kenttään ei ole filosofimme mielestä ollut mielekästä nähdä enää samassa valossa? Pysähdymme hetkeksi tarkastelemaan tätä kehityskulkua, jonka kategorisoimiseen Bataille todella näkee niin paljon vaivaa ja jonka hän kokee erityisen tärkeäksi tuoda kirjoissaan esiin taiteen historian valossa. Miten tähän on tultu? Aloitettakoon kuvista.

Bataillen esittämä näkemys paleoliittisen ajan kuvista, yhteisön pyhistä käytännöistä todistaneena kommunikaation muotona, on tiukasti sidoksissa käsitykseen tuhlauksesta. Ihme sinänsä, hän löytää uhriteoriaansa perustan taiteesta, eikä toisinpäin: ”uhri-instituutio ilmestyi paikalle myöhään”<sup>579</sup>. Taiteen ja talouden yhteys paljastuu kuitenkin juuri uhrissa, sillä Bataillen mukaan *työkalu ja ymmärrys* vaativat toisiaan: ymmärryksen ylittäminen taiteessa vastaa omaisuuden tuhlausta uhritoimessa, joka myöhäsyntyisyydestään huolimatta saa selvittää taidekäytännön asemaa tuhlauksen arkkityyppinä.<sup>580</sup> Uhrijuhlateorian perustaa näyttilee *imaginaarinen identifikaatio* – tai tarkemmin ottaen näiden identifikaatioiden sekä niiden välisten murtumien muodostama kehämäinen vaihtelu, murtumien, jotka nimenomainen kiinnittyminen kuvien häilyvyyteen takaa.<sup>581</sup> Häilyvyys on Bataillen mukaan uhritoimen ydinrakenne; tämä kuvittelun leikki, joka ”tekee tunnettavaksi”<sup>582</sup>. Leikin merkityksen ja kehityskulun, josta seurauksena näytti olevan kaikkea muuta kuin ”leikkiä”, hän kuvaili seuraavasti: ”Lopultakin täytyy todeta, että eläimyyden representaatiot<sup>583</sup> saattoivat olla [uhri-]instituution



alkuperänä: käyttö tuli määräytyneeksi eläinkuvan ilmestymisen herättämissä tuntemuksissa, joita seurasi eräänlainen tappamisen simulakrumi [--] niiden oli tarkoitus elähdyttää.<sup>584</sup> Näin kuva on vain asettaakseen kuvittelun leikin liikkeeseen. Identifiikaation keskeinen sija uhriteoriassa: uhritoimen ympärille kerääntyneet yhteisön jäsenet samaistuvat saman toimen aikana sekä uhrattavaan että uhraajaan, joiden altistuminen toisilleen, *läbeisyyteen*, asetetaan näytteille – samalla kun jäsenet ainakin esitietoisella tasolla tietävät tuhlaavansa resurssejaan ja vahingoittavansa *omaa luontoaan*.<sup>585</sup> Juuri siinä on käytännön voima. Se osoittaa yhä uudestaan loogisuuden, rajallisuuden, rajatilaa kohden. Uhripapin ambivalentti asema välittäjänä korostuu hänen viedessään yleisönsä yhteisön rajalle, jolle hän jumalalliseen asemaan riitissä kohotetun eläimen kanssa astuu. Nietzschen *Tragedian synnystä* Bataillen luultavan tarkkaan opiskelemien lauseiden mukaisesti näyttää uhripapin funktio tältä:

Siinä määrin kuin subjekti on taiteilija [tai, dionyysisen kultin pappi], se on jo vapautettu yksilöllisestä tahdostaan ja sukeutunut eräänlaiseksi väliaineeksi, jonka kautta tosiolevainen subjekti juhlii vapahdustaan näennäisyydessä. [--] Silloin hän on yhtäaikaa subjekti ja objekti, yhtäaikaa runoilija, näyttelijä ja katselija.<sup>586</sup>

Matkalla yksilöllisestä nautinnosta yhteisölliseksi käytännöksi on kuvatuotannon historiassa näin synnytetty narsistinen väkivallan kehä, joka hämärtää subjektia ja objektia sekä ylhäistä ja alhaista koskevat käsitykset, altistaa ne ympärikkäntymisille. Bataillen teorian mukaan pyhien tapojen keskiössä on pakeneva kuva, jonka synnyn edellytyksenä on joutilaisuuden tila. Kuvien tekemisen ainoana päämääränä on tietymättömyydessään jumalaisena esiintyvä pyrkimys yksilöiden välisen kuilun ylittämiseksi, ihmiselle (eristyneelle luontokappaleelle) vihamielisen jatkuvuuden tuomiseksi läsnä. Koska fantasmaattisten kuvien tuottaminen, niiden projektio realistisena käsitetyn todellisuuden päälle, tulee näin yhdistetyksi joutilaisuuteen ja välinpitämättömyyteen, aletaan taide ja pyhät tavat nähdä luksuskulutuksena, jolla ei sinällään ole enää mielleltävää hyötyarvoa kuin ehkä abstraktissa mielessä (kunnia tms.), sillä sen tuottamat kummajaiset eivät näytä *palvelevan ymmärtävää ja erottelevaa järkeä*. Yhteisöjen äveriäisyyden riippuessa paljolti yhteisöön kuuluvien yksilöiden määrästä (kuten Bataille haluaa täsmentää ainakin arkaaisissa yhteisöissä olleen<sup>587</sup>), aletaan pian uhritoimille altistaa ihmisiä, joiden osaksi tulee kuolevan eläimen tavoin näytellä sijaisuhrin roolia rituaaleissa. Hänestä orjien uhraaminen tai sodankäynti on työvoiman tuhlaamista paljaimmillaan.<sup>588</sup> Sama mekanismi näyttää hänestä perustaneen myös kuninkaallisen loiston: kuninkaallinen, jonka loiston hyväksi yhteisö kerää resurssinsa, asettuu uhrattavan eläimen tavoin jumalalliseen välitilaan esittäessään omaa luksustuhlaustaan todistavalle kansalle mahdotonta, ”ylintä olentoa”, Jumalaa, tai vähintäänkin tämän tarjotessa välittäjän ominaisuudessa yhteisön

jäsenille mahdollisuutta astua pyhän sfäärin tuntemattomuuteen. Näin Bataillen pyhä ei ole hierarkiaton, ei erityisesti siksi että sen edellytyksenä on joko jumalallisen aseman tunnustaminen tai käsitys asiasta jonka diskurssin on todettava transsendenttina, jokin johon sitä tuottava subjekti ei kykene.<sup>589</sup> Maallisen ja uskonnollisen vallan yhteiselo sinetöi tämän kansasta erotetun joukon pyhyiden ja antaa perustelun tämän joukon ylläpitämälle kultille, jonka peruspiirteensä on loiston esillepano: maallinen ja uskonnollinen valta yhtyy tiiviimmin juuri siellä, missä pyhä onnistutaan perustelemaan rationaalisesti, eli sinne missä sille asetetaan moraaliset periaatteet, mutta jonka vuoksi pyhä myös etäännytetään; sen merkitys on enää symbolinen ja se pikemminkin piirtää rajat yhä tiukemmin kuin häivyttää ne, koska se merkitään poissaolevaksi, toisin kuin oli primitiivisten käytäntöjen myötä.<sup>590</sup> Tämä on Bataillen mukaan kristillisen ajan mukanaan tuoma olennainen käänös. Siitä yksioikoisesti esitetty käsitys, jonka mukaan klassillisella kaudella taiteen tehtävänä oli vain ylläpitää vallan kahvassa olleen luokan loistoa. Klassisten kuvien funktio ei siis ollut niinkään asettaa yksilöä yhteisön osana jumaluuden kokemuksen valtapiiriin kuin tuottaa symbolinen valta uusiksi myöntämällä representoidun jumaluuden mahdolluuksiin kohotettu luonne.

Tietenkään edellinen ei esitä, että ”runollisuutta” tuottava, ja Bataillen yleisinhimilliseksi oletama impulssi, olisi ollut poissa länsimaisten ihmisten tajunnasta klassisena aikana kristinuskon tai monarkkisten valtiojärjestysten hegemonian myötä. Päinvastoin: klassisen kaanonin tunnustama taiteilija ei häviä valtapyrkimyksissään lainkaan modernin taiteilijakultin osakseen hyväksyneelle taiteilijalle, josta itse asiassa juuri teoriat Goyasta ja Sadea haluavat todistaa. Bataillen omista teksteistä havainnollistuksia löytyy useita: artikkeli Leonardosta kertoo juuri tahdosta mahdollomaan, jonka myötä ainoa mahdollisuus taiteilijalle on kieltää oma luontonsa ja pyrkiä hallitsemaan kaikkea: Leonardo saavuttaa kieltävän suhteensa luontoon nimenomaan tutkimalla sitä. Samaa jatkoa näyttävät Bataillesta olevan myös manierismin oikut.<sup>591</sup> Erityistä kiinnostusta hän kuitenkin osoittaa klassillisen kauden julmuuksia kohtaan, joiden havainnollistajana hänen teksteissään eivät saa toimia vain Racinen tragediat<sup>592</sup>, vaan todelliset tapahtumat, joista hän puhuu samoin termein ja samoilla sivuilla taiteiden kanssa: esimerkiksi *Les larmes d’Éros’n* sivuilla heti Sadea ja Goyaa käsittelevän luvun jälkeen hän pohdiskelee lyhyesti sekä Siniparta-myytin takana olevan lapsenraiskaaja ja -murhaaja Gilles de Rais’n että neitseiden veressä kylpeneen ylhäisönaisen Erszébet Báthoryn osia.<sup>593</sup> Samoilla tavoin Bataille muistuttaa myös kristinuskon kääntöpuolena itsensä synnyttäneen saatananpalvonnan pyrkimyksestä ylläpitää primitiivisen pyhän – sikäli kuin se edustaa moraalikäsitysten ympärikäntymistä ja uhririittiä – traditiota<sup>594</sup>. Saatananpalvonta on sitä Bataillella tosin vain dogmaattisin tavoin ja hän mainitsee sen lähimmäksi sukulaiseksi ”kaupallisesti organisoidun komedian”<sup>595</sup>. Niin monien muiden aikalaistensa tavoin hän näkee taiteen ”julmuuden harjoituksena”<sup>596</sup>. ”Julmuuden kuvat ovat julmia kuvia”<sup>597</sup>.

Kiinnostavalla tavalla Bataillen näin ilmaisema historiakäsitys löytää paikansa jostakin ranskalaisen kansallisylypeyden ja universaalimarxismin risteyskohdasta. Goyan ja Manet'n erityislaatuisen aseman tunnustamisen kannalta teoria ei ole niin arvoituksellinen, sillä kehittäely juontuu selkeästi nimenomaan André Malraux'n *La psychologie de l'art* -teksteistä julkaistusta kokoelmasta *Les voix du silence*, jonka ansioita Bataille ylistää juuri kyseisten väitteiden kehittelystä<sup>598</sup>. Olennaista on itsepintainen hyljeksintä renessanssiajattusta kohtaan: hänen taidehistoriansa ei tunne renessanssia – manierismin kylläkin – vaan nuoruudessaan ranskalaisen keskiajan tutkimuksessa kunnostautunut Bataille esittää keskiajan jatkuneen aina vallankumoukseen saakka, jolloin väkivaltaisen arvokumouksen kautta myös (runollisten) kuvien tuottamisen periaatteet asetellaan uusiksi suhteessa sosiaaliseen todellisuuteen.<sup>599</sup> Pelissä ovat olleet itsetietoisuuden muodot ja oikeudet.

Lopultakin Goyan ja Saden merkitys on siis olla juuri tämän ”julmuuden harjoituksen” huippuna, jona Bataille heidän tuottamansa kuvat tai tekstit hahmottaa heidän vallankumouksellisista, auktoriteeteille taipumattomista persoonallisuuksistaan. Juuri Goyan ja Saden yksilöllisyydestä ja yksinäisyydestä hän etenee löytämään heidän arvoasemansa taiteen historiassa, ”alistumattomuudesta millekään”<sup>600</sup>, ”mahdottomiin situaatioihin kytkeytyneen ahdistuksen”<sup>601</sup> kuvaamisesta. Saden yksinäisyys on olla vankilan muurien sisällä, myöhäinen Goya tulee sulkeutuneeksi kuurouteensa<sup>602</sup> esittäen maalauksissaan vain ihmisyyttä, joka ”ei lakkaa kuolemasta kohottaessaan itsensä parantumattomalle intensiteetin tasolle, jossa hiljaisuuden paljous tulee tunnetuksi”<sup>603</sup>. Seuraa retorisia kuvailuita, kuinka Goya, Saden tavoin, huutaa asuttamansa huoneen sisällä: ”Valtarakennelman sisältä Goya huusi sen kykenemättömyyttä antaa hänelle rauhaa, sen absurdisuutta, sen julmuutta, kaikkien rakennelmien mädännäisyyttä.”<sup>604</sup> Lakkaamaton kuolema ja kuohuva väkivalta ovat ne termit, joilla Bataille ymmärrettävästi tahotoo kuvailla niin Saden kuin Goyankin töitä, niiden representoimia aiheita. Kyse on *teatterista*, jossa inhimillinen julmuus laitetaan näytteille. Goyan kuolemaa ja julmuutta huokuneet kuvat veivät ylenpalttisuuksillaan teatraalisen esittämisen mahdollisuuksiensa tuolle puolen, kammottavuus astui uudelle tasolle. Siten ainoa paino jäi enää, Bataillen sanoin, ”rakenteiden mädännäisyydelle”<sup>605</sup>: yksinäinen, katkeroitunut puhe on perustamassa modernia maailmaa. Bataillen teoriassa on silti suunnaton matka kuljettavana Goyasta Manet'hen. Siinä kun Goya asettaa näytteille, Manet näyttää kätkevän (joka on paradoksi sinänsä):

Moderni maalaustaide, vielä kytkeytymättä uskomuksiin, saavuttaa *poissaolon* avulla – siinä tyhjässä ja kadotetussa mielessä, joka tarkoittaa että sanaakaan sanomatta se kykenee avaamaan silmät valolle – saman minkä Goya saavutti *ylenmääräisyyksien* avulla juhlallisuuteen ja kunnioitukseen tukkeutuneessa maailmassa. Manet oli tämän raskaan vakavuuden ulkopuolella, Goyalla se kääntyy ylenmääräisyydeksi – tai

sietämättömyyksiin. Toisinaan Goyan maailma on pyhitetty, mutta saa samalla ponnahtamaan esiin primitiiviset syvyydet; siten se kieltää väkivallan avulla vallitsevat juhlalliset *konventiot*. Moderni selkeys – myöntävien tuntemusten ja hiljaisuuden kieltäminen – on rakentanut rinnalleen sisäisen väkivallan, josta on tullut sen olemus. Tähän selkeyteen Goya astui varjoistaan ja vastasi pahan kutsuun. Siinä mielessä hänestä oli tullut ensimmäinen moderneista, vaikkakin vain yksin Manet’n modernismi kykeni avaamaan tämän väylän.<sup>606</sup>

Goyan yksinäinen kumous, jossa ”järjen uni tuottaa hirviöitä”<sup>607</sup>, on Bataillen näkemysten mukaan alkuna sille prosessille, jonka kautta romantiikka tulee kääntäneeksi klassisen taiteilijan tilannetta painaneen valta-aseman ympäri ja siten myöntäneeksi taiteilijalle oikeudet yksinäiseen maailmankatsomukseensa, sanalla sanoen vapauteensa; näin romanttinen taiteilijanäkemyks myös myöntää tälle vapaudelle, ideaalisesti kylläkin, universaalisen merkityksen, perustelun. Ongelma puhtaasta taiteellisesta sananvapaudesta – jonka arvojen naiivia puoltamista lähellä Bataillen argumentit tosin usein vaarallisesti liikkuvat – on hänen *Manet*-kirjansa perusta, joka asetellaan vasten hänen ajatuksiaan 1800-luvun modernista porvaristosta. Bataille puhuu homogeenisestä vaatetuksesta ja naamioista: anonyymit massat, joille häivähdys mennyttä loistoa, eleganssia, jonka esimerkkinä hän käyttää yläluokkaista syntyperää olevaa Manet’ta, näyttää sittenkin edustavan vaaraa.<sup>608</sup> Näin ristiriita luokasta, joka perustelee eettisen valtansa menneiden vallankumousten tuomalla vapaudella ja poistaa menneen aateliston suosimat loiston merkit itsestään, on oleva Manet’n ja hänen taiteilijuutensa tunnusmerkkinä, hänet tunnustusta hakevana kansalaisena rikkirepivä pulma, jonka käsittely on Bataillelle mieleen. Émile Zolan kommenttiin siitä miten ”tämä vallankumouksellinen maalari [--] oli koko ikänsä unelmoinut pariisilaisesta menestyksestä [--], naisten kohteliaisuuksista [--], huomionarvoisesta elämästä kansanjoukkojen ihailun muodostamassa ilmapiirissä”<sup>609</sup> vastaa Bataille tylyn analyttisesti: ”Syy tähän varsin onnettomaan haluun? Kyseen täytyi olla vaatimuksesta kompensoida sitä raskaaksi käynnyttä *minän liikakasvua*, joka on taiteilijuuden osa ja joka olennaisesti asettaa taiteilijan vastakkaiseksi käsityöläiselle.”<sup>610</sup>

Yhteiskunnallisen eron, jonka Bataille mainitsee, on tuottanut modernin ajan taidekäsitys, joka perustelee jokseenkin tarkkanäköisesti Goyan yksinäisen kumouksen arvon ja position. Position, jossa kysymys taiteilijalle langettavasta yhteiskunnallisesta tunnustuksesta on vähintäänkin ongelmallinen:

Kun käsityöläinen oli anonyymi... olisi tunnustus *kaltaistensa tabolta* – eikä kuten käsityöläisen tapauksessa, niiden taholta joita hän palveli – antanut [Manet’lle] luvan paeta taudilta, joka seuraa tyhjää täynnä olevaa *minää*. Mutta jos massat, jos taideyleisö ei muodostuisikaan taiteilijan kaltaisista? Jos massat eivät kykenisikään ymmärtämään sitä

mitä taiteilijalla olisi heille esitettävänä? Eikö hän olisikin tuomittu romantikkojen pöyhkeyteen?<sup>611</sup>

”Romantikkojen pöyhkeys” tuo vuorostaan mukanaan mitä kiperimmän taiteilijaa koskevan ristiriidan, jonka implikaatioita olemme jo seuranneet edellä: kun taiteelle (eli *runoudelle*) annetaan se Bataillenkin tunnustama universaali arvo, tarkoittaa se taiteellisen kokemuksen mahdollisuuden luovuttamista koko ihmiskunnalle, koko yleisölle – näin ei aiemmin ollut koska klassisen ajan taiteilija palveli auktoriteettien periaatteita. Mutta koska taide määritellään uuden ajan ideologisissa teksteissä juuri sellaiseksi jonka tulee ylittää massojen hyväksyntä, samalla kun se välttämättä myös tarjotaan massoille, tulee taiteilijan kommunikoinnissaan yleisönsä kanssa tavoittelemasta objektista määritelmällisesti mahdollon ja hänet heitetään vain merkityksettömän vapauden kouriin: ”Tee jotakin, mitä ikinä!”<sup>612</sup>. Bataillen käsitteistö kääntää itse asiassa edellisessä kohdassa taiteilija-käsityöläinen-jaon historiallisen ymmärryksen hauskaasti päällelleen: romantiikan ideologia ei suinkaan synnytä taiteilijuutta, vaan myöntäessään taiteellisen vallan yksinomaan transgressioidensa hurmassa taiteilevalle yksilölle, tulee perustaneeksi käsityöläisyyden alempiarvoisena toimena suhteessa taiteilijuuteen. ”Monimielinen nimitys ’taiteilija’ todisti samanaikaisesti tästä uudesta arvokkuudesta sekä vaikeasti perusteltavissa olevasta teeskentelystä: olla *taiteilija*, eikö se tarkoitaikin useimmiten vain turhamaisuudesta ja tyhjistä, sisällöttömästä pyrkimyksestä itseään paisuttanutta käsityöläistä?”<sup>613</sup> Goyan vallankumous on poliittinen, ja Goya on juuri tämä vallankumouksellinen, koska hän on valtarakenteiden kahlitsevuuden tunnistava työläinen, jolle hänen ilmaisunsa, pyrkimyksensä lausumattoman kauhun kommunikoimiseen, yhteys toisten ihmisten – ”kaltaistensa” – kanssa, alkaa vain merkitä enemmän. Pyrkimyksen moraalinen puolustus kuitenkin tyhjentää Goyan sanoman, juuri siinä liikkeessä jossa se oikeuttaa sen, tekemällä siitä lain:

Emme erota näissä majesteettisissa kuvissa enää tänä päivänä määrätyn poliittisiin tai mytologisiin rakenteisiin kytkeytyneen majesteetin ilmaisua, vaan niissä on meille enää kaikille poliittisille merkityksille vierasta majesteettisuutta. Tämä lopulta yksinkertaiseksi tullut majesteettisuus on jokaiselle aidosti vapaalle ihmiselle kuuluvaa; mahdollisten muotojen valtavaa leikkiä. Tässä kaikkina aikoina tehtyjen maalausten välisessä sukupuussa Goyan taiteella on oma osansa [--]. Goya, osana systeemiä jota hän horjutti, asetti harkitusti taiteelle ylimmän arvon: taiteelle ja hiljaisuudelle, jossa hän kirskutteli hampaitaan.<sup>614</sup>

Näin, vielä kerran, syntyy romantiikan myötä väärinkäsitys, jossa taide, käytäntönä, saa suvereenin arvon; se ei voi tunnustaa enää ylempäänsä, eikä ennen kaikkea saa enää selkeästi määrittynyttä paikkaansa yhteiskuntahierarkiassa, kun se asettuu näin ideaalisessa mielessä määriteltynä kaiken poliittisen

todellisuuden tuolle puolen; taiteen maailma on sisäänsä sulkeutuneen yhteisön maailma. Romantiikan ideologioiden kautta, Bataillen mukaan, taide tuli siis tietoiseksi omasta ristiriitaisesta yhteisöllisyydestään, jonka ominaisuutena on sulkeutua työn ja toimeliaisuuden maailmalta.<sup>615</sup> Siten taide lakkaa *vaikuttamasta*; se saattaa saada politisoituneet muotonsa, mutta näin itse teossa perustettu taide-instituutio tuottaa nämä poliittiset sanomat synnyttämässään ilmaisunvapauden tilassa ja jo valmiiksi ”tyhjennettyinä”. ”’Outoa’ totesi Manet, itse republikaani, ’kuinka tasavaltalaiset muuttuvat reaktionäärisiksi juuri sillä minuutilla, jolloin he alkavat puhua taiteesta’”<sup>616</sup>. Näin romantiikan edustama kumous, kuten taide-instituutiolle kehittynyt suoja-asemakin, ei poista taiteen poliittisia aiheita ja sävyjä, vaan ennemminkin tekee poliittisen taiteen – ja sen mukana myös omat aiemmat kumouksensa – voimattommiksi.

Siten aatemaailma, joka julistaa taiteen arvon olevan yksilöiden kumouksessa universaalien periaatteiden – taiteen itse – hyväksi, tulee tehneeksi jotakin jota se ei odota, mutta jonka se joutuu hyväksymään. Toisaalta taide, joka määrittellään nyt tiukemmin kuin koskaan ennen, suhteutuu uudella historioivalla tavalla omaan menneisyyteensä: representaatioiden kohteena on ennemminkin taide itse (”emme erota enää...”). Toisaalta taide alkaa saman liikkeen kautta edustaa anti-taidetta, murtuman paikkaa tradition tunnustamisen kehässä; kaikki säilyy ennallaan niin kauan kuin kumousta pidetään yllä. Taiteilijan henkilökohtainen suhde häntä ympäröivään yhteisöön ja kumouksen universaali vaatimus leikkaavat Bataillen kehittelemässä Baudelairen hahmossa (*Pahan kukkien* kirjoittajana), jonka kautta matka Goyasta Manet’hen näissä kirjoituksissa kuljetaan. Baudelairen ”selvänäköisyydestä” – ”Pahan kukkien historiallisesta merkityksestä”<sup>617</sup> – Bataille löytää vahvistuksen teorialleen taiteilijan pakonomaisesta syyllisyydestä, ”joka olisi syytä tunnustaa”<sup>618</sup>: kirjailijan ilot ovat, Baudelairen omin sanoin, taiteen maailman ”infantiileja paheita ja iloja”<sup>619</sup>. Baudelairella yhteisöllisen moraalin ja taiteen välinen kamppailu – joka epäilemättä päättyy jälkimmäisen voittoon, joskin huonon omantunnon keralla<sup>620</sup> – saa ilmaisunsa hänen kuuluisassa ihmisvihassaan, jonka luonteen Baudelaire upeasti ilmaisee kirjeessään Manet’lle. Romantiikan käsitykset taiteen ylemmydestä ja ystäväysten solusta kohtaavat: ”En välitä pätäkääkään ihmisrodusta” [-] ”Ymmärräthän toki, rakas Manet, että tämä vain näin meidän kesken”<sup>621</sup>. Baudelaire on Bataillelle esimerkki taiteilijasta, joka omaksuu täydellisesti modernin maailman tarjoaman taiteilijakuvan, ja joka saa kokea sen seuraukset, vieläpä tiedostaen absurdiin ideaalisuuden vaatimukseen heitetyn taiteilijuuden panokset hyvin kirkkaasti. Moderni taiteilija on Baudelairen mukaan heitetty ”kuluttavan ja steriilin vapauden muodostamaan kaaokseen”<sup>622</sup>. Bataille lainailee hänen lauseitaan valikoiden:

[M]aalaustaiteen nykytila on tulosta anarkkisesta vapaudesta, joka glorifioi yksilön, niin plettävää kuin se onkin [-] Sellainen joka tänä päivänä astuu apinoijien joukkoon, jopa taitavinkin heistä, ei ole, eikä kos-

kaan tule, kuin keskinkertaiseksi maalariksi; toisina aikoina hän olisi saattanut olla erinomainen työmies. [...] Siksi olisi ollut arvokkaampaa taiteilijoiden intressien, heidän toiveidensa ja jopa heidän onnellisuutensa kannalta jos laimeimmat heistä olisivat olleet alistetut selväsanaisten uskon tukipylyväille [...].<sup>623</sup>

Goyan ja Baudelairen aggressiivisuudesta on todellakin pitkä matka Manet’hen, joka omien sanojensa mukaan ”ei koskaan ole omannut tarkoitusta protestoida”<sup>624</sup>. Goyan kieltäytyminen alistumisesta tai Baudelairen identifioiden pahan luoviin elementteihin ei saanut Manet’lta, niin vastentahtoisena modernin avantgardismin perustajana, suurtakaan vastakaikua: Manet ei niinkään vaikutu Goyasta kuin varhaisemmista mestareista, Tizianista, Rembrandtista ja Velázquezista. Manet’n idoleista on niistäkin silti monta polunmutkaa kuljettavina hänen päiviinsä. ”[Manet’n sukupolven] negatiivinen suhde ei sitä paitsi täsmällisesti ottaen kohdistunut menneisyyttään täynnä olleisiin muotoihin vaan niiden säilyttämiseen tyhjinä.”<sup>625</sup> Siten Manet’n sitaateissa puhuu kaikella mahdollisella voimallaan vanhan teatraalisuuden 1800-luvulla kohtaama ristiriita: mitä tehdä speaktaakkelilla joka on nykytodellisuuden ja uuden taiteilijuuden paineessa pakotettu kohtaamaan oma mielettömyytensä?, mitä mieltä on *välittämisen tehtäväsä*, joka annetaan jo oletetusti mahdottomana?, mitkä olisivat näihin haasteisiin vastaamisen keinot? Realismi ja baudelairelainen outouden estetiikka (*”tonjours bizarre”*)<sup>626</sup> ovat 1860-luvun aikana kokeiltuja ratkaisuyrityksiä, joista tulee osatekijöitä tämän herrasmiestaiteilijan uralle, joka on alusta loppuun asti yhtä vastentahtoista skandaalia – juuri ollessaan edellisten ratkaisuyritysten jatkuvaa kumoamista. Bataille kuvailee, kuinka mikään aikakauden tarjoama taidesuuntaus ei näyttänyt kelpaavan kunnianhimoiselle taiteilijalle, joka oli asettanut loputtoman projektin, unelman mielikuvituksen voitosta, sellaisen mielikuvituksen, joka näyttäisi tietä kohti reaalisen tunnettavuutta. Mutta, Bataille toteaa, ”Manet’lla ei ollut mielikuvitusta”<sup>627</sup>. ”Myöhemmin [Manet] ponnisteli seuratakseen impressionismin näyttämiä teitä, mutta impressionismi oli vain yksi pieni tekijä niiden kaikkien mahdollisten sekasotkussa, jotka yksi toisensa jälkeen olivat näyttäytyneet hänelle kiinnittymättä paikoilleen”<sup>628</sup>.

Siten Bataille perustaa Manet’sta muodostamansa kuvan näkemykselleen taiteilijan epätoivoisesta pyrkimyksestä kommunikaatioon, jossa taiteen (pyhän) kokemuksen kaoottinen muoto hakee tunnustusta. Toisaalta hän luo Manet’sta samoihin aikoihin työstämänsä Emily Brontë -esseen linjausten kaltaisesti kuvaa taiteilijasta, joka kykenee elämään kelvollista sosiaalista elämää kaikkien aikakauden ideologioiden luomien yleisinhimillisten ristiriitojen keskellä<sup>629</sup> – ja näin kirja tulee täydellisen vastakkaiseen rooliin 1930-luvun van Gogh -artikkeleihin verrattuna<sup>630</sup>. Nyt kysymykseen tulee jopa hieman arveluttavasti kuva Manet’sta yhteydessä taiteilijoille langetettuihin yleisiin odotuksiin. Bataillen Manet’stakin antama kuva on kieltämättä herooinen, mutta sellaisella erikoisella tavalla, jos-

sa se muodostetaan Manet'n epäonnistumiseen tuomittujen pyrkimysten kautta, pyrkimysten, joiden tarkoituksena on vastata ”epäpersoonalliseen ahdistukseen”, jonka messiaansa odotukseen kiinnittynyt taideideologia heitti Manet'n oman kunnianhimon päälle.

Manet ei huutanut, eikä paisuttanut itseään: hän etsi todellisessa lamatilassa: ei kukaan eikä mikään voinut auttaa häntä. Tässä etsinnässä häntä johti ainoastaan *epäpersoonallinen* ahdistus.

Tämä ahdistus ei ollut yksin taiteilijan: myös häntä ymmärtämättömät pilkkaajat *odottivat* hänen luomiaan hahmoja, jotka saisivat heidät kavahtamaan, mutta jotka myöhemmin täyttäsivät sen tyhjyyden joka heissä oli avautunut. Manet, joka vastasi tähän odotuksen ristiriitaiseen muotoon, oli täsmällisen vastakkainen sellaiselle jolla olisi jokin *idée fixe*, jokin häntä *henkilökohtaisesti* piinaava kuva, jota joka tilanteessa ja millä hinnalla hyvänsä hänen olisi täytynyt löytää uusista asioista. Vastaukset, joita hän etsi, eivät voineet olla suunnatut henkilökohtaisesti häntä kohden. Innostuksen kohteena oli vain armo sellaisten uusien muotojen maailmaan astumisesta, joka päästäisi hänet, ja hänen myötänsä *toiset*, rajoittuneisuudesta, ikävästä ja valheista, jotka aika oli paljastava jälleen kuolleissa muodoissa.<sup>631</sup>

Ja kirjan aloittavien lukujen lauseet palautetaan näyttämölle: “Manet'n nimellä on kuvataiteen historiassa oma erityinen paikkansa. [...] Äkillisesti taiteilijalle syntyneen vapauden epäjärjestyksessä Manet edustaa niiden eroavien taipumusten moninaisuutta, joille hänen elämänsä oli heitettyä.”<sup>632</sup>

## 2. Manet'n metodi

Mikä muodostaa sen kehyksen, josta tämä Manet'n taiteen sisällään kantama moninaisuus – joka asettuu ideoiden jämähtäneisyyttä vastaan, mutta silti näyttää kumpuavan yhdestä metodista – tulee havaittavaksi? Minkälaisin termein Bataille kuvailee taiteilijan modernismia ja mihin paikkoihin asettuen? Hän näyttää etsivän jälleen arvoisiaan vastustajia.

Sellaisen hän löytää André Malraux'sta, jonka teorioihin viittaa kritisoiden ja kiitellen kirjansa sivuilla lukuisiin otteisiin. Kyseeseen tulee erityisesti Malraux'n esittämä ajatus modernismin synnystä. Malraux'n ajatuskuluissa Manet on Goyasta impressionismiin ja edelleen hegemoniseen modernismiin johtaneen kehityskulun merkkihenkilö: tämä matka vapautti Malraux'n mukaan kuvataiteet aiheiden ylivallasta, jonka seurauksena paino siirtyi kuvapinnan korostamiseen. Sen Malraux näkee mahdollistaneen, että nykytaide saattoi kehittyä abstraktien esitysten suuntaan eräänlaisena itsetietoisena ja intellektu-



aalisesti validina värien sinfoniana.<sup>633</sup> Varsin malraux’laisittain Bataille määrittelee modernismia hänkin toteamalla, että ”välinpitämättömyys aiheita [*sujet*]<sup>634</sup> kohtaan ei ole ominaista vain Manet’lle, vaan myös impressionismille [-], ja, joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta, koko modernille maalaustaiteelle”.<sup>635</sup> Flirttailu Malraux’n teorian kanssa tuskin on helpottanut Bataillen kirjan myöhempää kommentointia sen jälkeen kun ensimmäisestä tuli edistykselliselle kritiikille varsin ambivalentti poliittinen hahmo de Gaullen hallituksen kulttuuriministerikautensa aikana. Rosalind Kraussin vuonna 1986 kirjoittaman artikkelin *Antivision* ensimmäiset rivit ilmentävät täsmällisesti tätä sekaannusta:

Sitä kääntelee Georges Bataillen Manet-kirjan sivuja kasvavan pettymyksen vallassa. Onko tämä todella Bataille, joka kertoo meille – jälleen kerran – että Manet’n ansiona oli aiheen tuhoaminen vain siksi, jotta sen paikalle, sen raunioiden joukkoon, saattoi kasvaa puhdas maalaustaide – ”maalaustaide”, kuten [Bataille] kirjoittaa, ”maalaustaiteen itsensä vuoksi, silmiä varten yhteen kudotuista muodoista ja väreistä tehty laulu”? Käännettyään teosten aiheet vain tekosyksiksi tälle visuaaliselle vauraudelle, optisen kokemuksen autonomialle, saattaa Bataille tehdä johtopäätöksen: ”Manet’n kankaissa merkitsevää ei ole aihe, vaan valon värähtely.”<sup>636</sup>

Yksi Malraux’n ja Bataillen ajatuksia erottava tekijä löytyy jo suhteesta Goyaan. Malraux’lle Goya edusti sellaisen ”metafyysisen intohimon”<sup>637</sup> asettumista normiksi maalaustaiteen kentälle, joka teki taiteesta ”objektin itselleen”<sup>638</sup> ja toi samalla näkyviin ”sen erityisen maailman, jonka muusikot tuntevat niin hyvin”<sup>639</sup>, kun taas Bataille vastaa näihin väitteisiin kriittisesti toteamalla, että ”moderni maalaustaide [s.o. Manet] saavuttaa *poissaolon* avulla [-] sen minä Goya ylenmääräisyyksin”<sup>640</sup>. Erimielisyys on Bataillen mielestä seurausta Malraux’n tekemästä tulkinnallisesta erheestä. Siihen Bataille jo viittasi sanomalla, että näemme historian kuvissa enää vain ”mahdollisten muotojen valtavaa leikkiä”: ”en olisi niinkään varma, että [väite] on oikeutetusti yhdistetty Goyaan, jonka taulut eivät tulleet havaituiksi kuin vasta meidän aikanamme siinä valossa, jossa Malraux ne näkee”<sup>641</sup>. Jos Goya pyrkiikin kommunikoimaan kauhun – esittämään sen kantaman pakottavan hiljaisuuden – ei sillä varmasti muotojen tasolla ole paljoakaan yhteistä sen hiljaisuuden kanssa, joka on Manet’n kommunikaation vaatimuksen luoma objekti. Voimme hyvin ymmärtää Bataillen käyttämän varsin odotetun kuvaesimerkin avulla, miksi hän etenee kutsumaan Goyan taidetta huudoksi hiljaisuudesta ja miksi Manet’n töissä hän kuulee välinpitämättömän katseen hiljaisuuden. Manet näki Goyan maalauksen Madridissa vuonna 1865. Kaksi vuotta myöhemmin, lukuisten aiheesta tehtyjen luonnosten jälkeen, hänen oma versionsa oli valmis<sup>642</sup>.



Kuva 14. Francisco de Goya y Lucientes. *El Tres de Mayo*. 1814.

Kuva 15. Édouard Manet. *L'Exécution de Maximilien*. 1867.

Omat huomionsa näistä maalauksista Bataille aloittaa jälleen Malraux-sitaatista, jonka sisällön hän ilmoittaa haluavansa omaksua teoriaansa: ”*Keisari Maximilianin teloitus on Toukokuun kolmas*, mutta vähennettynä kaikki se, mitä jälkimmäisenä mainittu merkitsee”<sup>643</sup>. Täten, vaikka Bataille muistelee kirjan marginaalihuomautuksessa teosten historiallisia implikaatioita, olennaiseksi seikaksi nousee tämä formaalinen merkintä: ”On totta, että Manet’n maalaus kertoo tarinaa, eikä yhtään vähempää kuin mitä Goyan versio [--] mutta välinpitämättömästi kertomusta kohtaan”<sup>644</sup>. Bataille jatkaa tämän näyttävän eron kommentoimista sanomalla Manet’sta, että siinä kun Goya on vielä ”juhlallisuuteen ja kunnioitukseen tukkeutuneessa maailmassa”, oli Manet’n tavoittelemalla suvereenisuudella jo varsin erilainen objekti: ”oli löydettävä jälleen ulkopuolelta tarjotuista tavanmukaisista majesteettisuuksista riippumaton kiistämätön todellisuus, jonka suvereenisuutta ei voitu taivuttaa suurten utilitaaristen koneistojen valheilla”<sup>645</sup>. Ja merkitystuotannon kehästä oli pakeneva vain hiljaisuus, sillä kuten Bataille toteaa, ei ”ehdotonta hiljaisuutta” ”ole mahdollista mainostaa”<sup>646</sup>.

Bataillen Goyasta tekemät merkinnät palvelevat kuitenkin vain ponnahtus- alustoina tärkeämmälle kritiikille, jota hän esittää myöhemmin kirjassaan; ero Malraux’n näkemyksiin Goyasta tuottuu ennen kaikkea siksi, koska Bataille antaa painon Goyan sosiaalishistorialliselle asemalle puhtaasti formaalisten tulkintojen kustannuksella.<sup>647</sup> Formaaliset seikat nostetaan silti etualalle, kun aletaan käsitellä Manet’ta. Silloin suurimmaksi kiistakysymykseksi nousee Manet’n asema kehityskulussa, joka johtaa impressionismiin; hiljaisuuden ei haluta olevan samaa kuin puhtaan, havainnoivan katseen ylivallan edustama hiljaisuus.<sup>648</sup> Mainittu näkemys ero kuitenkin on osoittautunut ilmiselvästi jopa Bataillelle itselleen varsin vaikeaksi määritellä. Kraussin kanssa samaiseen *October*-lehden kirjoituskuntaan kuuluva Michael Fried onkin omalta osaltaan todennut tämän eron, mutta kuitenkin huomioiden, että Bataillen argumentaatio ei näytä ”eroavan tarpeeksi Malraux’n vähemmän nyanssoidusta selvityksestä”<sup>649</sup>.

Kraussin lauseista kävi jo ilmi olennainen: ”käännettyään teosten aiheet vain tekosyiksi tälle visuaaliselle vauraudelle...” Siinä Bataille todella väittää Manet’n metodin – ”Manet’n salaisuuden”<sup>650</sup> – tärkeimmän ominaisuuden olevan. Bataille puhuu erityisesti aiheen [ *sujet*] tuhoamisesta. Mutta mistä siinä on kyse? Hän toteaa *Olympian* – jota hän pitää taiteilijan uran huippukohtana, jossa metodi tulee esiin kaikessa voimassaan, kaikessa alastomuudessaan – saavan omimman arvonsa ”operaationa”<sup>651</sup>. Millainen operaatio? Aikaisemmillä sivuilla Bataille on todennut Manet’n teosten merkitysten löytyvän, ”ei tekstistä, vaan tämän tekstin pois pyyhkimisestä”<sup>652</sup>. Pistettäköön merkille, että kyseessä on monimielinen lause: taululla on jokin teksti, jokin aihe, mutta sen merkitys on juuri siinä mikä samanaikaisesti tekee tämän tekstin tyhjäksi. Aihe on toisin sanoen mitä tärkein: katsoja tunnistaa aiheen, mutta samanaikaisesti näkee miten se – tai hänen oma tunnistamisensa – on saatettu operaation toimesta jollakin tavoin sijoiltaan, pakotettu riittämättömäksi. Bataille korostaa useaan otteeseen juuri tekstin



Kuva 16. Édouard Manet. *Olympia*. 1863.



Kuva 17. Tizian. *Venere di Urbino*. 1538.

yhtäaikaista olemassaoloa sekä sen valumista tyhjiin: ”Aiheen ylikäyminen, sen tuhoaminen, on hyvinkin modernin taiteen alaa, mutta se ei täsmällisesti ymmärrettyinä tarkoita aiheen poissaoloa”<sup>653</sup>. Ja näin on, sillä ”enemmässä tai vähemmässä määrin kätkee jokainen taulu subjektin, aiheen, ilmaisuuden, mutta tämä aihe, tämä ilmaisuus, on nyt vain tehty merkityksettömäksi; ne ovat vain *tekosyitä* maalaukselle itselleen”<sup>654</sup>. Maalauksen käsite on mitä ilmeisimmällä tavalla tässä yhteydessä jo täysin moderni: se merkitsee enää vain kokemusta, jonka tuottamisesta Bataille puhuu sanomalla teoksia operatiivisiksi. Kirjansa loppuluvussa hän selittää auliisti tätä ongelmaa ja nostaa jälleen esiin myös rakkaan uhriteoriaansa. Huomattakoon, että Rosalind Kraussin *Antivisionin* lainaus on juuri tästä Bataillen teoksen kohdasta...

Toistan tämän: Manet’n kankaissa merkitsevää ei ole aihe, vaan valon värähtely. Mutta tällä värähtelyllä ei ole sitä yksinkertaisuutta, jonka Malraux’n teoriakehys – tai ne jotka sovittavat sen impressionismin kanssa – sille antavat. Pyrkimys aiheuttaa liukuma, jossa merkitys kadotettaisiin välittömästi, ei ole ilmaisuuden [sujet] laiminlyöntiä, vaan jotakin muuta: tulos on sama kuin uhritoimessa, jossa uhri kyllä muunnetaan, tuhotaan ja tapetaan, mutta jossa sitä ei todellakaan *laiminlyödä*. Lopultakin on todettava, että Manet’n maalauksissa aiheet ovat vähemmässä määrin hävitettyjä kuin ylitettyjä; ne ovat vähemmässä määrin mitätöityjä alastoman maalauksen [peinture nue] hyväksi kuin miten ne ovat *transfiguroituja* tämän maalauksen alastomuuteen [nudité de cette peinture]. Manet muodosti ilmaisuuden singulaarisuuteen pyrki-neen maailman. Onko Manet siis impressionismin alkulähde? Ehkä; mutta hän pitäytyy impressionismille vieraissa syvyyksissä. Kukaan ei raskauttanut aiheitaan aikaisemmin sillä tavoin kuin hän: että niiden astuessa mielekkyyden *toiselle puolen*, niissä olisi enemmän mieltä kuin mielessä itsessään.<sup>655</sup>

Lainaus pyytää raskaine ilmaisuineen tarkentamaan huomiota Bataillen käsitteenmuodostuksiin. 1940-luvun lopulla muotoutuneelle metodilleen uskollisena hän tässä yhdessä kirjansa painokkaimmista kohdista puhuu ratkaisevasti kvantitatiivisin termein. Kolme huomiota. (1) Mikä pitää Manet’n ”vieraissa syvyyksissä” suhteessa impressionismiin? ”Askel mielekkyyden toiselle puolen”, jonka vuoksi niissä on ”*enemmän* mieltä kuin mielessä itsessään.” (2) Vaikka Bataille kerta toisensa jälkeen ylistää taiteilijaa asetelman mestarina ja sanoo *Maximilianin teloituksen* ytimen olevan siinä, kuinka kuvan hahmot ovat esitettyinä samoin tavoin kuin Manet olisi voinut esittää ”ostettavan nipun retiisejä”<sup>656</sup> – kaikkien teostensa hahmojen syvällisessä objektivaatiossa, ”välinpitämättömässä katseessa” jota Bataille kutsuu myös ”Manet’n fraasittomaksi eleganssiksi”<sup>657</sup> – niin mikä siitä huolimatta erottaa Manet’n metodin kaikista mahdollisista sen laatusista ideologioista, joiden pyrkimyksenä oli käytännön tasolla puhdistaa maalaustaide

tyystin ”aiheista” ja ”paljastaa niiden tosioleminen”? Se, kuinka ”ne ovat *vähemmässä*” – mutta eivät olemattomassa – ”määrin mitätöityjä alastoman maalaamisen hyväksi kuin miten ne ovat transfiguroituja tämän maalauksen alastomuuteen”. Nämä kaksi tasoa elävät siis Manet’n maalauksissa yhdessä. Ja lopulta (3), mikä on tämän metodin toivottu ulostulo, ainoa päämäärä, jonka vuoksi sen juuri edellä mainittujen aspektien vuoksi on säilytettävä, tunnistettava, aihe, mutta vain sen tuhotakseen, sen *ylittääkseen*? Vastaus on vanhoistakin teksteistä tutun oloinen: ”maailma”, joka on luotu ”ilmaisun *singulaarisuudesta*”.

Tältä pohjalta voidaan luoda reduktio Bataillen teoriasta kolmen toisiinsa sidoksissa olevan käsitteen avulla: (1) ylijäämä, (2) maalauksen alastomuus, (3) ilmaisun singulaarisuus. Nämä kolme käsitettä eivät kuitenkaan ilmaannu Bataillen kirjan sivuille kuvatakseen Manet’n taiteelle yksinomaisesti kuuluvia ominaisuuksia. Tämä lienee selvää. Kyse on paljon enemmän kolmesta tekijästä, jotka Bataille yhdistää kuvaan tai kuvitteelliseen. Ja tämä nimenomaan *subteessa maalaustaiteen käytäntöön*. Bataillen kirja Manet’n historiallisesta merkityksestä on silti myös vakuuttelua Manet’n metodin efektiivisyydestä: kokemuksesta, joka liittyy näiden maalausten kykyyn *asettaa kuvittelu liikkeeseen* sekä niiden voimasta vastata tietystä historiallisesta kontekstista ”*epäpersoonalliseen abdistukseen*”. Siten kirja pyrkii omalla luonnostelevalla tavallaan vastaamaan kysymykseen siitä, mitä tiedämme modernin maalaustaiteen synnystä.

Määrittelimme jo Bataillen lauseen ”enemmän mieltä kuin mielessä itsessään” koskemaan teoriaa ylijäämästä, kuvan yhteisöllisesti sitovan aspektin perustasta, joka paradoksaaliselta näyttävällä tavalla edustaa myös tuhlauksen maisemaa sikäli kuin se ymmärretään nimenomaan aiheisältöjen (merkitystalouden) ylikäynniksi. Tätä teoriaa saavat Bataillen kirjassa tuoda esiin erityisesti ymmärrykset tietyn sitaattilogiikan toiminnasta Manet’n taiteellisissa operaatioissa. Kyse on ilmaisun muodosta, joka on kuvailtavissa *sitaatin läpinäkyvyyden* tuomiseksi julki<sup>658</sup>. Esimerkit ovat tunnettuja: lainaus Marcantonio Raimondin tekemästä kaiveruksesta Raphaelin *Parisin tuomiosta* maalauksessa *Aamiainen ruohikolla, Urbinon Venus*-sitaatti *Olympiassa* (kuvat 16 & 17), Goya-sitaatti *Keisari Maximilianin teloituksessa* (kuvat 14 & 15)...<sup>659</sup> Bataillen tapa lähestyä näitä Manet’n 1860-luvun maalauksia – joista hän kirjassaan enimmäkseen puhuu – poikkeaa silti huomattavasti tavanomaisesta sitaatinpaikannuksesta ikonologisessa mielessä. On totta, että Bataille ei myöskään astu niihin sitaattiviidakoihin, joita Manet’n teokset ovat Michael Friedin tai Jean Clayn kaltaisille tutkijoille tarjonneet ja joiden intentionaalisesti luodun olemassaolon jälkimmäisenä mainitut ovat uskottavasti osoittaneet.<sup>660</sup> Bataille ainoastaan vihjaa paitsi sitaattien olemassaolosta ja monimuotoisesta syvyydestä, niin myös niiden välisestä hierarkiasta. Loputtoman merkityssyvyyden teema ui kyllä Bataillen teoriassa kuin kala vedessä, mutta tämä merkityssyvyys avautuu vain *aiheen metodisen ubraamisen* kautta. Ajatus rituaaliuhrista vaatii hierarkiaa; tässä se tarkoittaa *ilmaisunsisäisen hierarkian asettamista*, joka viettelee lohduttomaan labyrinttiin äkkinäisesti ja yllättävästi koetun näennäisen selkeytensä avul-

la, jota seuraa lainauksen kohteen altistuminen erolleen *subteessa stereotyyppiinsä*, erolle, jota on sitäkin täysin aiheellista kutsua *sisäiseksi*. Juuri mainitusta sitaatinhierarkian vahvuudesta johtuen Bataille varmasti pitääkin *Olympiaa* Manet'n metodisovellusten huippukohtana.<sup>661</sup>

Sitaatin ylivallan äkkinäistä tunnettavuutta seuraa siis toinen yllättävyyden momentti: nyrjähdys. Yhdelle yksityiskohdalle annetun aseman kautta se vääristää koko sitaatin, viiltää siihen haavan ja tekee siitä sopimattoman. Bataille katsookin, että juuri yksityiskohtiin kohdistetun ”negatiivisen pikkutarkkuuden”<sup>662</sup> avulla Manet onnistuu siirtämään syrjään maalaustensa pintatasolla esittämät teemat: tätä Bataille kutsuu ilmaisun operatiiviseksi raskauttamiseksi. Paluu ajatuksen ilmaisun singulaarisuudesta. Manet synnyttää törmäyksen, jonka vuoksi ilmaistavan asian konkreettisuus astuu eteemme koko monimutkaisuudessaan. Se tuo tuntemuksen kokonaisvaltaisen käsittämisen mahdottomuudesta muasaan. Bataille ilmaisee tämän yhdellä lauseella kauniisti: *Olympia* luo päällemme ”todellisen olennon todellisen katseen”<sup>663</sup>.

Toisaalta Manet'n modernismin suuri kysymys on siis yksityiskohdan ja kokonaisuuden välisen sovittamattomuuden julkituonti, toisaalta aiheen ja muodon kantaman yhteisen tekijän. Kuten Fried on analyysissaan 1800-luvun ranskalaisesta taidekritisismistä osoittanut, oli juuri ns. *tableau-morveau-jako* ehkä vuosisadan puolivälin kuumien keskustelunaihe tällä saralla: formalistinen ajatus ehjistä *tableausta*, koherentista, katsojan sieluun välittömästi vaikuttavasta kokonaisuudesta, oli monille kirjoittajille juuri todellisen taiteilijuuden tae, kun taas käsityöläisen tasolle jääneet kuvantekijät rajoittuivat kriitikoiden mielissä vain kykyyn synnyttää kelvollisia fragmentteja, palasia (*morveau*). Näiden kahden termin välisessä vastakkainasettelussa Manet'n taiteen kumous piili kuitenkin siinä, että se alkoi näyttää monien mielestä – ja kuten on Bataillenkin teorian valossa nähtävä – edustavan eräänlaista sovittamatonta ”välittävää termiä”<sup>664</sup>, joka oli vain näiden aidon *tableaun* palasten esittämistä, mutta tavalla joka sai etsimään maalaustaiteen päämääränä tämän, tai nämä, epätäydelliset todellisuuden osat, joiden monimutkaisuus katsoja oli pakotettu kohtaamaan samalla pinnalla. Manet sai – ilman että sovitti vastakohta-asetelmaa – huomattavan määrän *tableau-kriitikoita* puolelleen.<sup>665</sup> Fried kytkee teoksessaan *Manet's Modernism* mainitun kysymyksen hienosti keskusteluun maalaustaiteen teatraalisuudesta, katsojasuhteesta, jonka muokkaamisesta näin kuvaamiensa keinojen avulla tekee Manet'n kumouksen pääasiallisen kohteen.<sup>666</sup> Katsojan kohtaloksi koitua labyrinttiin putoaminen on toki myös teoksen ensimmäisen katsojan, taiteilijan, ”kirottu osa” (Bataille). Kirjan loppuluvussa Bataille painottaa erityisesti Manet'n suurta keksintöä, taiteilijan omaa epävarmuutta. Mahdottoman ilmaisemisen projektissa kaavat ja metodit lopulta tyhjenevät operaation kyvyttömyyteen saada täyttymys tietoisuudessa, koska teoksessa on aina ”enemmän mieltä”. Hieman yksitotisesti Bataille toteaa vetäessään lankoja yhteen, että ”Manet häiritsee eikä tahdo antaa tyydytystä: hän jopa etsii petturuutta”<sup>667</sup>.

Entä ”maalauksen alastomuus”, joka muotoilultaan on vähintäänkin mystinen? Bataille totesi, muistettakoon, että Manet’n työt ovat ”*vähemmässä* määrin mitätöityjä alastoman maalauksen hyväksi kuin miten ne ovat transfiguroituja tämän maalauksen alastomuuteen” – näin rinnastaen kaksi alastomuutta, joita maalaustaiteen pinta esittää. Käsitteenmuodostuksen tärkein interteksti, näin väitän, löytyy melko odottamattomasta paikasta, Paul Kleen kirjoituksista, joiden olennaista, alastomuutta pohtivaa teoreettista kohtaa Pierre Klossowski, joka toimi jälleen 1950-luvulla Bataillen kanssa tiiviissä yhteistyössä<sup>668</sup>, lainasi kuvataideteksteissään useampaan otteeseen. Kleen subliimi muotoilu on merkinnöistä vuodelta 1905:

Aivan kuten ihmiselläkin, on myös maalauksella luuranko, lihakset ja iho. On täysin mahdollista puhua maalaukselle ominaisesta anatomiaa. Maalausta, jonka aiheena on ’alaston ihminen’, ei tulisi muotoilla ihmisen, vaan maalauksen anatomian mukaisesti. Maalausta aloitettaessa on rakennettava ranka. Taito on ymmärryksessä siitä, miten pitkälle voidaan kulkea siitä eroon; rangasta lähtien voidaan edetä syvällisempään maalaukselliseen efektiin kuin mihin olisi mahdollista työskenneltäessä pelkästä maalauspinnasta käsin.

Maalauksen aihe itsessään on definiitivisesti kuollut. Herkkyiden tunne asettuu ensisijaiseksi suhteessa aiheeseen. Eroottisten aiheiden suosiminen ei ole yksinomaan ranskalainen ilmiö, vaan se esiintyy siellä missä on erityistä mieltymystä herkkyiden imartelemiseen. Tästä syystä ulkoinen muoto saa erityisen moninaiset ilmiöt ja tulee liikuttaneeksi koko temperamenttien skaalaa. Tässä tilanteessa voitaisiin puhua osoittavuuden joustavuudesta. Vastaavasti myös tekniset representaation tavat saavat moninaiset muotonsa. ’Vanhojen mestareiden’ koulukunnat ovat selvästikin likvidoidut.<sup>669</sup>

Väittääkö siis, että Kleen formalismi on myös Bataillen vastaavaa? Varmastikin samankaltaisista teoreettisista perustoista on mahdollista saada täysin erilaisiin esteettisiin mieltymyksiin ja toisinpäin. Bataillen vuonna 1946 kirjoittama lyhyenlöntä artikkeli *Klee* kuitenkin sanoo sen, kuinka Bataille tuntee Kleen taiteen – kyse on mitä ilmeisimmin teoreettisesta sopivuudesta – itselleen hyvin läheiseksi, todeten jopa, että Kleen intresseissä ja mieltymyksissä on jotakin jota on ”vaikea erottaa omistani”<sup>670</sup>. Samanlaista abstraktin (”pelkääntä maalauspinnasta käsin”) ja esittävyuden synteisiä Bataille oli myös huutanut toivovansa surrealismia ottamaksi linjaksi jo artikkelissaan, jossa ylisti André Massonin taidetta samana vuonna.<sup>671</sup> Miten vain, niin Kleen teoria ”Alastomasta”, kuten Klossowski sitä kutsuu, on olennainen viitekohta, sillä sen lisäksi että Bataille epäilemättä tunsikin sen, tuli Klee siinä muotoilleeksi alastomuuden käsitteen kautta modernismin lähtökohdan, uusien mestareiden koulukunnan periaatteen. Tämä periaate tappaa aiheen, sen ilmaisuuden, auk-



toriteettiaseman (”aihe itsessään on definiivisesti kuollut”): maalauksessa on jotakin enemmän kuin mitä ikonologinen tulkinta voi myöntää sen kulttuuriseksi pääomaksi; aiheen [ *sujet*] maalauksen sisällä ottamaan suhteelliseen arvoon kohdistettu ja metodisesti hallittu tuhlaus määritetään modernin taiteilijan ”osaksi”. Ja missä Klee sanoo olevan ylikäynnin, vallankumouksen todisteen? Hän toteaa sen olevan ”herkkyyden tunteessa”, jonka aiheuttaa lisääntynyt ”*osoittavuuden joustavuus*”; Bataillen termein maalauksen iskevyydessä<sup>672</sup>, *tunnettavuudessa*, jonka vastinparina on kohdattava kuvituksen *epävarmuus [incertitude]*<sup>673</sup>.

Alastomuuden ja kauneuden käsitteiden sovittaminen vaikuttaa olleen Bataillen teorian kompastuskiviä. *Histoire de l'érotismen* luku ”Alastomuus” on epäilemättä kirjan viimeistelemättömiä ja teoksen uudelleenkirjoituksessa, *L'érotismessa*, mainittu luku onkin poistettu ja korvattu lähes yhtä metafyyssin painotuksin etenevällä luvulla ”Kauneus”.<sup>674</sup> Sama moniselitteisyys jatkuu myös Manet-kirjan sivuilla. Yhdeksi *Olympian* aikaansaaman kumouksen tärkeimmistä tekijöistä Bataille mainitsee Manet'n ”välinpitämättömyyden kauneudesta”<sup>675</sup> – siitäkin huolimatta että imarteleo taulun päähenkilön kauneutta moneen otteeseen. *L'érotismen* sivuilla hän jatkaa aiheesta edellisiä sekaannuksia selittävin tavoin, kun hän mainitsee, että alastomuus on kauneuden ilmestymistä joka ”ensisijaisesti paljastaa yksilöllisen viehätysvoiman”, ”objektien välisten arvojen objektiivisen eron”<sup>676</sup>; täten kauneus olisi siis hetkellisyiden singulaarista arvoa; sen merkitys olisi sen tunnettavuudessa, ehkä ”kouristavuudessa”, kuten André Bretonin kuuluisa surrealistis-dogmaattinen muotoilu asiasta kuuluu.<sup>677</sup> Bataillen kirjan strateginen nerokkuus, jolla hän asettuu vasten näkemyksiä, joilla Manet on tullut integroiduksi impressionismin teoriaan, piilee täten *Olympia*-skandaalille annetussa merkityksessä – Manet'n ’momentin’ paikantamisessa teokseen. Alastomuuden käsitteen moniselitteisyys on tulkinnassa viety huippuunsa; alastoman naisen presentaation harvinaislaatuisen singulaarisuuden korostaminen esitetään siinä maalauksen alastomuuden takeena, mutta ei missään tapauksessa ainoana. Siten objektivaation prosessi määrittelee Bataillen humanismin. Näin asetetun fetissin, objektin, katse tuottaa prosessin läheisyyden. Bataille kutsuu Manet'n parhaita töitä ”lähes *nature morteiksi*, asetelmiksi, joissa elämä on merkitsemätöntä”<sup>678</sup>. Tässä *asetelma* on synonyyminen aiheen objektivaation, tasolle asettamisen kanssa. Bataille sanoo, että Manet'n asetelmat ovat hänestä ”kuin muutkin [Manet'n] taulut: ja ennen kaikkea siksi, koska Manet asetti ihmisen samalle tasolle kuin ruusun tai vehnäpitkon”<sup>679</sup>. Asetelman taso on todella *nature morte*<sup>680</sup>, toiseuteen käymisen, maailman *jännittyneisyyteen asettamisen*<sup>681</sup> illuusio imaginäärisessä. Tärkeäksi muodostuu eräänlainen läheisyyden immanenssi hiljaisessa maailmassa, joka tulvii historian kuvista, pysähtyneistä katseista:

Mutta jos on totta, että Manet'n ensimmäinen salaisuus tulee läpinäkyväksi *Olympiassa*, joka kahdentaa renessanssivenuksen, on vielä syvempi salaisuus ehkä lausuttuna ilmoille [*Berthe Morisot'n muotokuvan*] levitetystä viuhkasta, joka on avattu vain jotta se kätkeisi kuvaamansa kohteen syvällisemmin, [-] viuhkasta, joka ei anna meidän kohdata kuin vilaukselta nähdyt silmät.”<sup>682</sup>



Kuva 18. Édouard Manet. *Berthe Morisot à l'éventail*. 1872.

Katseen katoavuudelle voidaan etsiä vertauskohta puolestaan Bataillen 1930-luvun naapurin, Jacques Lacanin, myöhäisemmistä teorioista. Lacanin kuuluisa ”katseen teoria”, jonka hän muotoili 1960-luvulla, on hänen omien merkintöjensä mukaan velkaa Maurice Merleau-Pontyn ja Jean-Paul Sartren teorioille, mutta erityisesti Benjamin Noys on Bataille-tutkijoista huomauttanut samankaltaisen idean esiintymisestä jo Bataillen 1940-luvun teksteissä.<sup>683</sup> Edellä lainatussa kohdassa, ja Bataillen *Manet*-kirjassaan esittämässä tulkinnoissa *Olympian* merkityksestä, tämä vastaavuus on selvästi läsnä. Lacanin muotoilun mukaan katse on ”*objet petit a*”, halun objekti joka vaikuttaa tiedostamattomassa, minän kadotettu osa visuaalisen alueella. Käsitteen perusidea on siinä, että *katse ei koskaan kuulu subjektille, vaan on aina objektin; toisin sanoen katse on aina tiedostavan subjektin mielessä*.<sup>684</sup> Bataillen 1940-luvun muotoiluiden mukaisesti katse on tietämisen, havainnoivan näkemisen kannalta *sokea piste*.<sup>685</sup> Bataillen esimerkissä, joka koskee *Olympiaa*, ovat kuvassa makaavan naisen silmät tämän ”katseen” henkilöitymä. Katse, kuin niissä elävä pilke, sekä on että ei ole niissä. Maalaus on pelkkää erityisyyttä ja pintaa. Objekti on sen tuolla puolen, tiedon rajalle astuneen subjektin fantasma. Singulaarisuus estää paikantamisen. *Olympian* todellinen katse – ja maalauksen todellinen alastomuus – häilyy ja elää kuvitteellisessa.

Kuten omissa teksteissään – näkyvimmin *Méthode de méditationissa* – Bataille törmää Manet’n ”salaisuutta” kuvaillessaan ongelmaan sellaisen metodin esittämisestä, jonka objekti jää melko lailla tuntemattomaksi. Hänestä Manet’n salaisuus pysyttelee arvoituksen tasolle jääneissä objekteissa: *Olympia* on teoksena ihmeellinen, koska se heittää katsojan eteen ”todellisen olennon”, ”todellisen katseen”... *Olympian* alastomuus: taulun anatomiassa, jonka tae on todentunut mahdottomuus paeta illuusiolta, mutta myös sen pettävyydeltä. *Presentaation uskottavuus* ja *aiheen nyrjähdys* – kaksi dilemmaa, joiden kontrapunktisen vahvuuden myötä Manet’sta tuli ensimmäinen joka ”*toi poseeraukseen levottomuuden*”<sup>686</sup>. Bataille kuvittelee *poséen* olevan kutakuinkin Manet’n oman ”hiljaisen” ja ”epäröivän” ”eleganssin”. Merkityssyvyudet piilevät niissä murtumissa, jotka saavat Bataillen kommentoimaan Manet’n huolenpitoa maailmasta näin:

Eikö Manet’n viehätysoima olekin tehty päättämättömyydestä ja epäröinnistä? [-] Herkkä, epäröivä ja aina jännittynyt – jännittynyt äärimmilleen epäilyksestä: siinä ainoa kuva, jonka voin säilyttää Manet’sta, ja joka asettuu vasten välinpitämättömyyttä. [-] [Hänen] välinpitämättömyyden periaatteensa merkitsi päätöstä olla esittämättä maalaustaiteessa mitään, jonka vastaavuus diskurssissa olisi mahdollinen.”<sup>687</sup>

Sana diskurssi tarkoittaa tässä epäilemättä myös maalauksen taidetta sellaiseenaan. Silloin Manet’n metodin päämääränä olisi ollut ”epäpersoonalliseen ahdistukseen” vastannut epävarmuus – kuin oikeus olla hiljaa – jota puolustaak-

seen taiteilija kävi jopa kaksintaistelun erään taidekriitikon kanssa, joka oli kirjoittanut hänestä vähemmän ylistävän artikkelin...<sup>688</sup>

### 3. Lopuksi

Bataillen taidepolitiikkaa on aiheellisesti nimitetty formalistiseksi.<sup>689</sup> Sen kahdesta tunnusmerkistä ensimmäinen on painon antaminen tietylle päämäärälle, merkityksen determinoitumattomuudelle, sen singulaarisuudelle. Tämä on yhteistä sekä Bataillen kuvataide- että kirjallisuudessa ja läpäisee hänen kirjoituksensa useiden vuosikymmenien ajalta. Painokkaasti hän esittää tämän yhteyden jo 1930-luvun lopun artikkelissaan, joka on kirjoitettu André Massonin töiden näyttelyn luetteloon ja nimetty vitsikkäästi *Les mangeurs d'étoiles*'ksi<sup>690</sup>. Artikkelissa Bataille ylistää Massonin mytologiakäsittelyitä verraten niitä Raymond Rousselin labyrinthimaisiin homofonioiden ja -nymioiden täyttämiin kirjoitusstrategioihin.<sup>691</sup> Toinen tunnusmerkeistä koskee tyyliä ja on tavallaan seurausta ensimmäisestä, sillä Bataillen politiikan edellyttämä ilmaisun singulaarisuuden vakuuttelu poistaa mahdollisuuden nojata täsmällisiin tulkintamalleihin – tai ainakin asettaa tämän mahdollisuuden epäilyksenalaiseksi. Painon antaminen tyyliin ei tietenkään estä tyylien moninaisuuden ja jopa niiden ristiriitaisuuden hyväksymistä; sen todisteina ovat Bataillen muut taidekirjoitukset, joiden esittämiä näkemyksiä hän varmasti merkinnöillään Manet'sta peilasi ja oikeutti. Tyylinäkemyksen perustalla oli siis joka tapauksessa ajatus merkitysten ylijäämästä. Taustalla vaikuttaa toki yhä myös eksistentialismin puolustama sitoutumista vaatinut taidepolitiikka, jonka vastustus Bataillen puolelta kuitenkin nojaa olennaisesti myös toiseen aatteelliseen premissiin, joka tavataan myös Sartrelta. Kyse on ajatusrakennelman kantamasta vastakkaisuudesta, jota on jo käsitelty toisessa yhteydessä, vastakkaisuudesta, joka muotoillaan filosofian ja taiteen, käsitteen ja runouden, välille. Myöhäisessä haastattelussaan Sartre varmasti ilmaisi asian ytimekkäämmin kuin Bataille koskaan urallaan. Lauseet on nähtävä tässä yhteydessä merkkeinä kahden ihmisen, Bataillen ja Sartren, täysin vastakkaisista strategioista, jotka toistavat toistensa kanssa vastakkaisille rannoille asettuneita vakaumuksia, koska omaavat, tätä asiaa koskien, saman käsityksen tyylistä:

Sartre: “Minulla ei koskaan ollut tyyllistä kunnianhimoa filosofiassa. Ei koskaan, ei koskaan. Olen pyrkinyt kirjoittamaan selkeästi, siinä kaikki... Tyyllittely on ennen kaikkea ekonomiaa: siinä on kyse sellaisien lauseiden tekemisestä, jota useat merkitykset asuttavat yhdessä ja jossa sanat otetaan vihjeinä – ennemminkin objekteina kuin käsitteinä. Filosofissa sanan on merkittävä yhtä käsitettä ja yksin sitä.”<sup>692</sup>

Tietyissä mielessä Bataillen *Manet*-kirja on anakronismi. Siksi sitä saa kutsumaan ensiksikin sen viljelemä termistö sekä sen hyödyntämä lähdemateriaali. Asia on nykyperspektiivistä katsoen varsin silmiinpistävä. Vaikka lähdeluettelosta löytyy lukuisia uudempiakin teoksia – mm. Lionello Venturin *Manet*-tekstit sekä P. Jamot'n, G. Wildensteinin (*Documents'n* tärkeimpiä rahoittajia) ja Marie-Louise Bataillen, (Georges'n serkun) toimittama kaksiosainen *Manet*-teos (1932)<sup>693</sup> – ovat sen esittämät väittämät rakennettu lähes yksinomaan *Manet*'sta kirjoitettujen aikalaiskritiikkien varaan, joiden uudelleenarvioinnin vasta viime vuosikymmeninä *Manet*-tutkimus, huomattavimmin Friedin tekstit, ovat nostaneet pinnalle. Ja vaikka juuri Fried onkin epäillyt Bataillen tuntemuksen, mitä tulee aikalaiskritiikkien käsitteenmuodostukseen, olleen varsin pinnallisen<sup>694</sup>, on silti huomattavaa kuinka jälkimmäinen tulee nostaneeksi lyhyen kirjansa aikana esille näyttävän kavalkaadin niitä käsitteitä, joiden ympärille tuo samainen aikalaiskritisismi muodosti niin voimakkaasti kuohuneen *Manet*'ta koskevan polemiikkinsa. Näitä ovat mm. ”paljous”, ”iskevyys”, ”viimeistelemättömyys”, välinpitämättömyys” ja ”hetkellisyys”, jotka eivät todellakaan vähäisimpiä taiteilijan merkityksestä muodostetun kokonaisnäkemysten kannalta.<sup>695</sup> Huomattavalla tavalla Bataille on onnistunut täten hylkäämään juuri taidehistorialliset *Manet*'ta käsittelevät lähteet – joihin hän kuitenkin oli paneutunut<sup>696</sup> – poleemisemmän kritisismin hyväksi. Suuri osa teoksessa käsitellystä *Manet*'sta kertovasta kirjallisuudesta on nimittäin sellaisia aikalaisarvioita, jotka ovat usein peräisin *Manet*'n läheisiltä tuttavilta ja jotka näyttävät vieläpä usein käsittelevän taiteilijan toimintaa nimenomaan 1860-luvun aikana, jolloin *Manet*'n monimutkaisen sitaatinkäytön on nähty edenneen mahdollisimman pitkälle, ja toisaalta, aikana jolloin impressionismi ei voinut vielä vaikuttaa *Manet*'sta tehtyihin arvioihin – yksinkertaisesti siitä syystä, ettei taidesuuntaus, sen ideologia, ollut vielä nähnyt päivänvaloa.



Kuva 19. Valokuva kiinalaisesta lingchí-kidutuksesta vuodelta 1904 [1].

# RUUMIT VAILLA ELIMIÄ: POTILASKERTOMUS

”Ketä varten nämä käärmeet...?”

– G.B. *L'impossible*<sup>697</sup>

## 1. (Eroksen kyyneleet, hiljaisuus)

Bataille ei ole akateeminen kirjoittaja, eivätkä hänen teoksensa ole tarkoitettuja luettaviksi akateemisen maailman episteemeistä käsin. Hänen tekstinsä ovat enemmän määrin mielekkyyden etsimistä kuin sitoutumista tiettyä paradigmaa noudattaviin keskusteluihin. Esittäytyessään vastakkaisina tietyille ajan polttavimmista näkökulmista (esim. ranskalainen fenomenologia) ja suhteessa filosofiseen, teologiseen tai taidehistorialliseen keskusteluun, ei hän silti voinut välttyä sitoutumiselta, leirien pystyttämislä näille sotatantereille. Jälkipolvet ovat tämän osoittaneet.

Erään kiinnostavan teeman on Bataillenkin teksteistä nostanut esiin ranskalaisessa taideteoreettisessa keskustelussa muodikkaaksi tullut ikonologiavastaisuus, jonka puhemiehinä on nähty Bataille-tulkitsijoista ainakin Georges Didi-Huberman sekä muutamia jo aiemmin nimensä taiteidentutkimuksen alalla kovaan huutoon nostaneita kriitikkoita (esim. Patrick Ffrench). On totta, että Bataillen suhde ikonologiaan on jo omana aikanaan mitä monimutkaisin. On hyvin vaikeaa sanoa, missä määrin hän olisi tuntenut taidehistoriallisen keskustelun saksalaisella kielialueella 1930-luvun jälkeen ottamia suuntaviivoja. Sen sijaan edeltävinä vuosikymmeninä hän oli hyvin perillä saksalaisen taidehistoriatutkimuksen teoriasta, eivätkä esim. Vincent Teixeira esiin nostamat viittaukset Heinrich Wölfflinin kaksijakoisiin malleihin vaikuta lainkaan tuulesta temmatuilta.<sup>698</sup>

*Les larmes d'Éros* on jäänyt monessa mielessä tutkijoille arvoitukseksi. Mitä enemmän teoksen sivuja selailee, sitä selkeämmin ymmärtää että kyseessä on

Bataillen testamentti. Sentimentaalinen fakta. Tekstin tarkoituksena on nivoa erotiikan ja kuoleman teemat yhteen – levottomuutta aiheuttaen. Sen tarkoituksena on myös tuoda yhteen kokonainen yhden ihmisen filosofia parinkymmenen liuskan mittaisen matkan aikana – sen se tekee radikaalisti epäonnistuen. Teos muodostuu lyhyttä johdantoa lukuun ottamatta kahdesta osasta, jotka ovat nimetyt kirjassa kerrotun historian ”Aluksi” ja ”Lopuksi”. Ensimmäinen osa käsittelee esihistoriaa teemojen ”kuolematietoisuus” sekä ”työ ja leikki” alla, tehden tämän melko lailla samoin keinoin kuin mitä Bataillen muutkin esihistoriaesseet. ”Loppu” taas käsittelee ensimmäisessä luvussaan dionyysisen kultin (”Dionysos eli antiikki”) ja toisessa osassaan ”Kristinuskon aikakauden”. Kaikkia osia ja niiden kuvitusta läpäisee yksi teema, jonka ympärille kirja rakentuu: erotiikan ja kuoleman symbolinen yhteys, jonka kirjoittaja sanoo olevan ”perustava arvoitus”<sup>699</sup>. ”Kristinuskon aikakautta” käsittelevä luku jakaantuu lisäksi moniin pienempiin alalukuihin, joissa Bataille käsittelee eri tavoin tämän symbolisen yhteyden monenlaisia seuraamuksia, Gilles de Rais’n julmuuksia, Goyan oikkuja, erilaisia repression tapoja.<sup>700</sup> Luvun tarkoituksena on ollut esittää, kuinka erotiikka ”huijaa ja luovii historian poluilla”<sup>701</sup>. Toisen osan viimeinen alaluku on ehkä kirjan omalaatuinen ja se on nimetty hauskaasti ”*En guise de conclusion*”<sup>702</sup>: luvun sisällä Bataille tuo esiin elämänsä varrella tuntemiensa ystävien kuvataidetoita<sup>703</sup>, pohtii lyhyesti surrealismien politiikkaa sekä käy ajatusleikkiä voodoo-rituaalista sekä jo aiemmin tässä tutkielmassa mainitusta kiinalaisesta kidutuksesta otettujen valokuvien äärellä. Teos siis päättyy huomiota herättävästi niiden kuvien pariin, joilla on ollut Bataillelle itselleen latautuneita henkilökohtaisia merkityksiä. *Les larmes d’Éros’n* tekstiosa on vain n. 25 liuskaa pitkä, mutta sen sivuilta löytyy n. 250 kuvataideteosta. Niiden vähäisten sivujen aikana se kirjoittaa kuin huitaisemalla sekä kirjoittajan oman että koko ihmiskunnan historian valitsemansa teeman kautta. Teoksen lähisukulaisia syntyi toisen maailmansodan jälkeisessä surrealistisessa ilmapiirissä lukuisia: erinäisten surrealistisessa liikkeessä vaikuttaneiden hahmojen mielitaiteilijoista ja -teemoista todistavia antologioita julkaistiin toinen toisensa perään.<sup>704</sup> *Les larmes d’Éros* on siis eräänlainen ”päättävä epätieteellinen jälkikirjoitus”, jonka rinnalla soi tekstin kanssa kontrapunktisena kuvien omaehtoinen historia.

Useiden kirjoittajien puolesta *Les larmes d’Éros* on hylätty kokonaisuudessaan, koska sen on katsottu olevan jokseenkin mielenkiinnoton kuriositeetti. Ja on myönnettävä, että teoksen tekstiosa ei ole samalla tasolla Bataillen muiden julkaisujen kanssa. Sitä vastaan esitetty kritiikki, jonka mukaan teksti on katkonaista, epäkoherenttia ja täynnä toistoa, voitaisiin varmasti esittää hänen monia muitakin teoksiaan kohtaan, ja näiden ominaisuuksien tiedetään olevan hänen teoksissaan jopa tarkoituksenmukaisesti, mutta niiden läsnäolo on *Les larmes d’Éros’n* sivuilla silti nähtävänä harvinaisen selvästi. Tiedossa lisäksi on, että kirjan kustantajana toiminut J.J. Pauvert sekä kustannustoimittajan ominaisuudessa välikätenä häärinyt J.M. Lo Duca kiirehtivät teoksen saamista valmiiksi siinä määrin, ettei jo



varsin pitkälle edenneen aivoverisuonten kalkkeutumana kanssa taistellut Bataille saanut riittävästi aikaa työn viimeistelemiseen.<sup>705</sup> Viime aikoina tehtyjen havaintojen mukaan – jotka tosin ovat olleet kaiken aikaa nähtävillä Bataillen omin sanoin lausuttuina hänen kirjeenvaihdossaan – Lo Duca jopa haamukirjoitti kirjan viimeisen, ehkä kaikkein henkilökohtaisimpia painotuksia omanneen luvunpätkän, joka koskettelee Bataillea koko hänen aikuisikänsä ajan vainonneita kuvia kiinalaisesta kidutuksesta (kuka ikinä luvut olikaan kirjoittanut, niin niitä koskeva suunnitelma oli joka tapauksessa Bataillen)<sup>706</sup>. Kirjeenvaihdosta käy myös selkeästi ilmi, että Bataille ei ollut tyytyväinen siihen vauhtiin, millä kirja toimitettiin valmiiksi – etenkin kun hänelle oli kirjan julkaisua valmistelleiden tutkimusten aikana selvinnyt, että hänellä ehkä sittenkin oli näiden kidutuskuvien alkuperästä väärää tietoa.<sup>707</sup> Emme koskaan saa tietää syytä, miksi teoksen loppu toteutettiin tällä tavoin, eikä meillä ole sen paremmin tietoa niistä kuvista, jotka teoksesta jäivät puuttumaan kustantajien vaatimuksesta, vaikka Bataille olisikin ne sinne halunnut – näitä tapauksia epäilemättä oli, vaikka enimmäkseen kiistat luultavasti johtuivat kuvien saatavuuteen liittyvistä ongelmista.<sup>708</sup> Miten vain, on helpoimpana syynä teoksen epäkoherentille asulle silti monesti tarjottu Bataillen sairautta, joka epäilemättä estikin intensiivisen kirjoittamisen erinäisine muistin toimintaan vaikuttaneine kohtauksineen.<sup>709</sup>

On tosiasia, että Bataille toimi resurssiensa rajoituksissa, eikä siitä ole epäilystä ettei hänen sairautensa ole syynä kirjan ottamaan muotoon. Hän tuskin olisi saanut kirjoitetuksi enempää. Silti kummastuttaa monien tutkijoiden ylimielisyys asiaa kohtaan. Selittäisikö sairaus kirjan tuottaman ideologian perinpohjaisesti? On hieman huomiota herättävää, että sen varjolla on perusteltu myös teoksen hajanaista suhtautumista kuviin. Voisiko sairaus antaa perusteluita teksteille, joissa Bataille itse sanoo, ettei anna lukijalleen selväsanaisia tulkintoja esittämistään kuvista? Suorien tulkintojen puuttuminen läpäisee johtoiheena myös lähes kaikkia hänen taidekirjoituksiaan *Documents'n* jälkeisiltä ajoilta.

Edellisiin voisi monella tosin olla vastaansanomista; Bataillehan kirjoittaa yksittäisistä kuvista hyvinkin paljon. Esimerkiksi Manet-kirjan sivuilla, jossa kuvien vierelle, ja irralleen leipätekstistä, on ujutettu teosten sisältöjä kuvailuvia fragmentteja. Ja vaikka ne jätettäisiinkin huomiotta, niin muodostaahan hän useissa kohdin varsin omavaltaisia formalistisia käsityksiä teosten sisältöjen tavoista järjestyä tai töiden syntykonteksteista. Mistä tässä sitten on kyse? Ainakin *Les larmes d'Éros'n* tapauksessa Bataille pidättyy lähes kokonaan kirjoittamasta julkaisemistaan kuvista, joskin muotoilee niiden tekijöistä melko äkkijyrkkiä johtopäätöksiä.

Kuten Manet-kirjan kuvanalusteksteissä, joissa Bataille kerta toisensa jälkeen toistelee huomioitaan taiteilijan tavoista ”hämärtää”<sup>710</sup> kuvattuja objekteja tai tulee vain todenneeksi taideteosten tiimoilta esimerkiksi kuinka ”emme tiedä mitään tämän[kään] kuvan olosuhteista”<sup>711</sup>, saa *Les larmes d'Éros'n* ainoa kuva,

jonka kuvailusta kirjassa todella voidaan puhua osakseen varsin erikoislaatuisen tulkinnan. Kyse on Lascaux'n pimeimmässä nurkassa, nk. ”Kaivossa” (tai ”Kuopassa”) oleva kuva, seinäpinta johon on noin 15000 vuotta sitten piirretty hyvin skemaattiset hahmot makaavasta, mitä ilmeisimmin kuolemaa tekevästä linnunpään (tai ainakin lintunaamion) omaavasta miehestä, jolla on luonnottoman kokoinen erektio, hänen vierellään makaavasta biisonista, jonka suolet pursuavat ulos ruumiista, sekä sarvikuonosta, joka on kääntyneenä edellisistä pois päin. Lisäksi kuva-alassa on esitettynä myös eräänlainen keihäs tai sauva, jonka päässä lintuteeman nähdään toistuvan (Kuva 10). Ja mitä Bataille siitä sanookaan? Tästä kummeksuttavasta kuvasta, josta emme oikeasti edes tiedä missä sen rajat kulkevat eli ovatko seinäpintaan maalatut hahmot edes tarkoitettut osiksi samaa kompositiota, oli hän jo aiemmissa Lascaux-teksteissään suostunut tarjoamaan vain muiden kirjoittajien tulkintoja, ja nekin vain ja ainoastaan niiden selittävyuden, mitä tulee kuvien syntyyn, kiistääkseen. Ja nyt, *Les larmes d'Éros'ssa*, antaa hän vuorostaan kuvailun jonka aikana tekee selväksi kuinka vaikea kuvasta ylipäätään on puhua – tehden sen hieman samoin tavoin kuin Mario Ruspoli, joka muutamaa vuosikymmentä myöhemmin kuvailee tätä kuvaa, josta kuitenkin on kirjoitettu niin paljon, ”metafyysiseksi shokiksi, joka saa puhumaan vaiennetulla äänellä”<sup>712</sup>. Se palauttaa meidät jälleen kuvan ja filosofisten projektoiden epäsointuisuuteen.

Nyt Bataille, joka *Lascaux ou la naissance de l'art'ssa* oli Hans Kirchnerin sanojen avulla muistuttanut siitä pakosta, jonka oli täytynyt synnyttää nämä kuvat paikkaan johon oli mahdollista astua vain yksinään ja silloinkin vain suurella vaivalla, korosti asialla jopa hieman ilakoiden kuinka hankalaksi hänen suhteensa tähän kuvaan kirjoittajana ja esihistoriaa koskevan kirjallisuuden tuntijana oli muodostunut. Hän selventää *Les larmes d'Éros'ssa*: ”Kuusi vuotta sitten Lascaux'sta kirjoittamassani teoksessa *kielsin itseäni* antamasta omakoh-taista selvitystä tästä teoksessa kuvatusta häkellyttävästä tilanteesta.”<sup>713</sup> Siten hän aloittaa kuvailun kertoen lukijoilleen, että hänellä oli jotakin muuta sanottavana tätä kuvaa koskien kuin vain ja ainoastaan ”saksalaisen antropologin tulkinta”, johon hän vielä kerran toistaa ”rajoittaneensa itsensä”<sup>714</sup>, mutta että hänen vaatimuksensa työnsä muodosta – hänen metodinsa – edellyttivät että hänen täytyi pysyä asian tiimoilta hiljaa. Ja tehdäkseen asiansa todella selväksi näillä teoksensa sivuilla, jatkaa hän vielä esittämällä muissa yhteyksissä<sup>715</sup> kuvasta lausumiaan huomioita, sanoen tekevänsä tämän vain, jotta voisi ilmaista ”niiden ylenpalttisen vaatimattomuuden”<sup>716</sup> – sekä todeten vielä uudelleen kuinka puolestaan *Lérotismen* sivuilla tästä kuvasta puhuessaan hän ”jälleen kerran rajoitti itsensä”<sup>717</sup>. Näiden turhauttavien merkintöjen jälkeen hän lopulta myöntyy antamaan joitain uusiakin lauseita lukijan arvioitavaksi. Hän päätyy lopulliselta vaikuttavaan määrittelyyn siitä, mikä kuvan todellinen arvo on, tai ainakin siitä, mitä roolia kuvan on hänen työssään – jonka kuvia läpäisevänä aiheena on tämänkin kuvan osoittama ”perustava arvoitus”<sup>718</sup> – näyteltävä.

Silloin hän sanoo olennaiselta näyttävän juuri kuvan kantaman “läpäisemättömän obskuurisuuden, jolla on arvoituksen elementaarinen hyve”; “[–] sellaisen arvoituksen, [–] joka samanaikaisesti saattaa olla kaikkein eniten merkitystä täynnä”<sup>719</sup>.

Merkitsevää ei ole se, tekeekö Bataille kuvista todella enemmän tai vähemmän ikonologisia tulkintoja niitä ohimennen kuvaillessaan, eli onko esimerkiksi Lascaux’n ”Kaivoon” maalatun kuvan mies kuolemassa vai ei (Bataille pitää kiinni siitä että on). Olennaista on vain, että hän tahtoo moneen kertaan sanoa, että kieltää itseään sellaisia tekemästä. Tai että hän kommentoi kuvia vain tavalla, jolla saa ne vastaamaan ”kontekstin epävarmuuteen”<sup>720</sup>.

Ongelmallisemmaksi asian tekee edelleen se, miten Bataillen taidepoliittiset mieltymykset kieltäytyvät myöntymästä abstraktin taiteen idealle vaan vaativat teoksille sisältöä, jonka tulkitsemisesta hän puolestaan kieltäytyy.

Tapa, jolla Bataille käsittelee teoksen aihetta, paljastaa myös jotakin tässä etsitystä, kirjaa kantavasta strategiasta. Siitä kertoo tapa, jolla teos esittää suhteensa tähän suureen mysteerisyyteen, joka Bataillen mukaan lepää erotiikan ja kuoleman, rakkauden ja uhrin, yhteyden taustalla. Lause toisensa jälkeen ja jopa hieman väkinäisen oloisesti hän jatkaa teoksissaan sen todistelemista, kuinka heikoksi hän tuntee itsensä kohdatessaan nämä nimenomaiset käsitteet. Juuri tämä käsitteiden välinen *suhde*, jota ei missään vaiheessa palauteta järjellisiin selityksiin, vaan jota koskien ainoastaan kuvaillaan sitä, miten järki on kykenemätön näitä suhteita ymmärtämään, pettää jotakin. Juuri tämä suhde on ”perustava arvoitus”, filosofin ongelma. Vaikka nämä käsitteet vetävätkin Bataillea magneetin lailla puoleensa, on ollut tärkeää jättää niitä avaamatta. Hän on ainoastaan näyttänyt, millä tavoin niiden yhteys on kulkenut pitkin matkaa ihmiskunnan ja taiteen mukana aina esihistoriallisista kuvista moderniin avantgardismiin saakka ja läpi klassisen kauden. Suhde esitetään kaikkein vaikeimpana ymmärtää. Siten se asettuu samanlaiseen asemaan kuin kuva suhteessa filosofiaan. Käsitteiden pelkistäminen järkevyyden toiseudeksi ei silti siinä mitään vapautusta, sillä filosofin – Bataillenkin, ja erityisesti hänen – on operoitava näillä käsitteillä, ymmärrettävä niiden kautta maailmaa. Mutta idea on siinä, että kumpikaan käsite ei palaudu toiseen.<sup>721</sup> Käsitteiden suhde on moninainen. Vain siten, näyttää Bataille ajattelevan, voidaan kuolema tai rakkaus jättää singulaarisuuteensa, jonka varassa niiden tunnustaminen hänen teoriansa mukaan lepää. Ja historian tarjoama kuvasto tuodaan eteemme vain, jotta se näyttäisi kyvyttömyytemme pelkistää kysymystä muuhun kuin suhteittensa moninaisuuteen. Tai sen, kuinka filosofia silti pyrkii taltuttamaan kysymyksen; kuinka filosofinen puhe jatkuu katkeamatta läpi aikojen – todisteena omasta kyvyttömyydestään, vastaamisen mahdottomuudesta. Juuri sen Bataille korostaa, vielä viimeisinä vuosinaanakin, olevan filosofisten vastausten arvon – siis että ne eivät vastaa filosofien itse esittämiin kysymyksiin.<sup>722</sup> Kokemusten pelkistymättömyyden ja ristiriitaisuuden esimerkkeinä hän itse antaa kuvat ja esit-

tämänsä kysymykset kiinalaisesta kidutuksesta, joihin hän ei löydä vuosikymmentenkään jälkeen vastausta. Vasta *Les larmes d'Éros'ssa* nämä kuvat julkaistaan hänen teostensa sivuilla ensimmäistä kertaa. Ja samat kysymykset ovat yhä ilmassa. Ekstaattinen ilme kiinalaismiehen kasvoilla: onko se kidutetulle annettun oopiumin seurausta, merkki nautinnollisesta kivusta (kuvallinen *oksymoron*) vai muunlainen pakeneva ele, jonka kamera on tallentanut?

*Les larmes d'Éros'ta* vaivaava kaksinaisuus, jonka yli kertojalla ei ole lupaa kulkea, antaa historioitsijalle ja filosofille kokonaisen ongelmakentän: joko *logoksen* hallitsemana välitetty perinne tai eriparisten aspektien kohtaamista kunnioittava hiljaisuus.



Kuva 20. Valokuva kiinalaisesta lingchí-kidutuksesta vuodelta 1904 [2].

Kuva 21. Hans Baldung Grien. *Der Tod und das Mädchen*. n. 1518  
1520.



## 2. (Warburg)

Bataille ei ole aikakautensa ainoa taidehistorioitsija, joka näyttää hylkäävän ikonologisten tulkintojen avaamat mahdollisuudet. Sen kaltaiset näkemykset ovat toki varsin yleisiä esimerkiksi uudella mantereella jo 1950-luvulla vahvasti vaikuttaneiden uuskantilaisten tulkintojen parissa. Niiden preferenssit ovat kuitenkin abstraktin taiteen politiikassa.<sup>723</sup> Kiinnostavampi yhteys löytyy, kuten Didi-Huberman ja Ffrench ovat kumpikin omilla tahoillaan huomioineet, kulttuuri- ja taidehistorioitsija Aby Warburgin (1866-1929) töihin.<sup>724</sup> Teen seuraavassa vertauksen Warburgin myöhäisteokseen *Der Bilderatlas Mnemosyne*, jonka uskon avaavan myös Bataillen strategioita ja niille muodostuneita funktioita.

Lyhyt selvitys. Aby Warburg oli rikkaan juutalaisen pankkiirin poika, yksi neljästä. Varhaisella iällään hän möi Max-veljelleen oman perimysosionsa. Sopimuksen mukaan Max ostaisi veljelleen kaikki ne kirjat, joita Aby koko elämänsä aikana tarvitsisi. Warburgin kirjasto (myöh. Warburg-instituutti), ensin perustettu Hampuriin ja myöhemmin siirretty natsihallinnon alta Lontooseen, kasvoi suunnattomaksi. Warburg koki elämänmittaista kiinnostusta italialaista renessanssia kohtaan, erityisesti sen kykyä sekoittaa klassiset pakanalliset teemat kristilliseen kulttuuriin, mutta jo varhain 1890-luvulla hän kiinnostui myös syvästi antropologisen tutkimuksen avaamista näkökulmista suhteessa yhtäältä renessanssitutkimukseen sekä toisaalta kykyyn ymmärtää omaa aikaansa. Asiasta innostuneena hän tekikin kenttätyötä Hopi-intiaanien parissa Yhdysvaltain aavikoilla ja palasi muutuneena miehenä. Matkan aikana hänen todistamansa käärmerituuaali teki vahvan vaikutuksen ja käärmeen mytologisen hahmon työstäminen näkyy painokkaana hänen myöhäisemmissäkin kirjoituksissaan taidehistoriallisista aiheista jopa sillä tavoin että nykytutkimuksissa on voitu puhua primäärisen trauman työstämisestä sen kautta. Osansa Warburgin kirjoituksissa hankkii vähitellen myös varsin freudilaisia piirteitä omannut käsitys kulttuurisesta tiedostamattomasta. Murtumakohta Warburgin uralla ja elämässä sattuu vuoteen 1918, jolloin hän ajautuu psykoosin partaalle, yrittää riistää hengen perheeltään ja itseltään ja josta lähtien hän vähitellen institutionalisoituu erilaisiin mielenhuoltoon tarkoitettuihin laitoksiin.<sup>725</sup> Myöhempi kuvaus Tübingenin arkiston potilaskertomuksista on vavahduttava:

Hän harjoittaa kulttia koi- ja yöperhosten kanssa, joita hän löytää öisin huoneestaan. Hän puhuu niille tuntikausia. Hän kutsuu niitä pieniksi sielueläimikseen ja kertoo niille kärsimyksistään. ”Marraskuun 18. päivänä 1918 tulin hyvin pelokkaaksi perhettäni kohtaan. Otin pistoolin esiin ja tahdoin tappaa itseni ja perheeni. Tiedättehän, se johtui siitä että bolshevismi teki tuloaan. Silloin tyttäreni Detta sanoi minulle, ‘Mutta isä, mitä sinä oletkaan tekemäisilläsi?’ Sitten vaimoni kävi kamppailun kanssani ja pyrki saamaan aseensa pois hallustani. Ja sitten Frede, nuorin tyttäreni, kutsui Malicen (Max ja Alice ovat veljeni ja hänen vaimonsa). He tulivat

autolla hyvin nopeasti ja toivat senaattori Petersenin ja tohtori Franken mukanaan. Petersen sanoi minulle: ”Warburg, en ole koskaan pyytänyt sinulta mitään. Nyt pyydän sinua tulemaan klinikalle kanssani, sillä sinä olet sairas.”<sup>726</sup>

Vuodesta 1924 lähtien – jota edeltävänä vuonna Warburg kirjoittaa myös luennon, joka koskettelee hänen käärmerituaaliin liittyviä kokemuksiaan – hän käyttää suuren osan ajastaan niiden kuvakollaasien työstämiseen, jotka nykypäivänä tunnetaan nimellä *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Sen lopulliset hieman yli 60 kuvataulua ovat rakennetut pääasiassa antiikkia ja renessanssia koskevasta materiaalista, mutta sisältävät paljon myös muunlaista aineistoa, mm. kuvia 1800-luvun taiteesta, 1900-luvun uutiskuvia sekä Warburgille ilmeisen henkilökohtaista merkitystä kantaneita valokuvia. Kollaasien lisäksi häneltä on säilynyt jälkipolville myös niiden työstämiseen sidoksissa olevia aforistisia kirjoituksia, joiden on usein nähty olevan sekä muotonsa että sisältönsä puolesta sukua Nietzschen monimielisimmille teksteille<sup>727</sup>. *Mnemosynestä* tuli vanhenevalle Warburgille eräänlainen leikkikenttä, jonka hän pystytti kirjastonsa keskushuoneeseen ja jota hän rakensi ja purki yhä uudestaan. Samalla se tuli olemaan hänen hiljainen testamenttinsa – rajaton projekti, jonka vain kollaasien valokuvauttaminen ja sen jälkeinen julkaisu saattoi päätökseen.<sup>728</sup>

On haluttu sanoa, että *Mnemosynessä* kyse ei ole enää sellaisen kulttuurihistorioitsijan työstä, jonka tunnemme Warburgin nuoruudenkirjoitusten kokoelmista. Tämä johtuu ennen kaikkea siitä, että kollaasit seisovat kuin omillaan eikä niiden olemassaololle tarjota funktionaalista selitystä, jonka ne voisivat saada esimerkiksi niistä tehtyjen avoimien tulkintojen muodossa; aihe, jonka hänen muistoaan ylläpitäneet, myöhemmät kanonisoidut taidehistorioitsijat kuten Ernst Gombrich sekä ikonologian perustajana tunnettu Erwin Panofsky, painoivat sivummalle. Ja on totta, että sellaisenaan otettuna kollaasisarjan ilmentämä irtiotto on varsin radikaali, ottaen huomioon että kuvakoosteiden tekijä on kirja(ime)llisen ja pikkutarkan kuvantulkinnan metodin pioneereja. Fatalistisesti kuvataulut onkin voitu nähdä Warburgin ”ikonologisen työn viimeisenä asteena”<sup>729</sup>. Sen merkityksiä voidaan yhä aavistella Warburgin omista ilmaisuista. Työn tarkoituksen hän on muotoillut varsin ironisesti mm. sanomalla siinä olevan kysymys ”intervallien ikonologiasta”<sup>730</sup>.

On tietysti turhaa yrittää luoda Bataillesta Warburgia. Bataille ei ollut ajautunut psykoosiin, ei ollut saanut saksalaista koulutusta, ei syntynyt pankkiirin perheeseen, eikä karannut intiaanien pariin... Lyhyesti sanoen Bataillen kokemus elämästä erosi varsin paljon Warburgin kokemuksista. Kuitenkin eräät vahvasti omaksutut vaikutteet antavat olettaa, että voitaisiin piirtää tiettyjä yhteisiä ideologisia suuntaviivoja, mitä tulee näiden kirjoittajien strategioihin: vaikuttuminen Freudista, Nietzschestä, antropologiasta, ja ehkä ei sekään kovin vähäisenä, kiinnostus myöhäiskeskiajan tapoja kohtaan (Bataille viehättyi aina paljon enemmän

myöhäiskeskiajan kristillisten mystikkojen teksteistä ja romahtavan aateliston oikuista kuin klassillisen kauden filosofiasta). Helposti huomio kiinnittyy myös muutamiin rinnastamiemme teosten yhteneväisyyksiin, niiden tapoihin tuoda itsensä julki, ja niitä kohden on nyt katsottava. Toki *Mnemosyne* ja *Les larmes d'Éros* ovat tekijöidensä joutsenlaulut, jotka tuottavat itsensä temaattisesti järjestettyinä narratiiveina (yhtenä tai useampana) ja joista kummatkin esittävät laajalti sekä kanonisoitua taidehistoriallista että henkilökohtaisesti latautunutta kuvastoa. Samoin molemmat teoksista on ollut ymmärrettävistä syistä myös tapana esittää tutkimuskirjallisuudessa viimeistelemättöminä töinä (näin erityisesti siinä perinteessä, joka pohtii *Les larmes d'Éros*'ta Bataillelaisen unelman universaalihistoriasta viime yrityksenä<sup>731</sup>). Nämä ovat vain suuntaviivoja. Kysymyksemme koskee sitä, miten ja miksi molemmat teoksista näyttävät siinä valossa, että niiden myötä niiden tekijät ovat hiljentäneet itsensä intentionaalisesti; millainen ideologia on ollut niiden takana? Ja väitän, että kummankin konstruktion takana vaikuttaa se, että niiden tekijät ovat eksplisiittisesti asettaneet filosofiansa maaperälle, joka ottaa perustakseen kokemuksen psykofyysisesti – lue, empaattisesti<sup>732</sup> – koetusta voimattomuudesta ja kivusta ja että kumpikin heistä kytkee nämä kokemuksensa mitä perusteellisimmin ajatukseen partikulaarisesta suhteesta *kuvaan*, sen mukanaan kantamaan traumaan. Mutta koska traumat – tai niiden oireet – sinällään eivät ole vastauksia mihinkään, on kysyttävä vastausta esittämäämme kysymykseen teosten syntyvaiheiden niille antamalta kehykseltä, niin pinnalliseksi kuin se onkin tulkintamme jättävä. Jatkamme Warburgista.

Warburgin tapa puhua rakkaasta *Mnemosynestään* ”intervallien ikonologiana” tai ”kummitustarinana aikuisille”<sup>733</sup> on saanut sen tulkitsijat puhumaan siitä eron näytteillepanona, elokuvan ja musiikin termein. Näin oli tehnyt jo Ernst Gombrich.<sup>734</sup> Taustalla vaikuttaa kokemus ajasta: *Mnemosynettä* ei ole tarkoitus ottaa kollaasina, kehystettynä yksikkönä joka havaitaan hetkessä, vaan mielikuvat liikkeeseen asettavana katalysaattorina. Siitä on alettu puhua suurelliseen sävyyn montaa (Michaud)<sup>735</sup> tai sinfoniana (Gombrich)<sup>736</sup>. Assosiaatioiden rakentuminen ottaa hetkensä, hiljaisuudessa, ja hiljaisuudesta puhutaan aina musiikallisin termein. Struktuurin kysymys. Voitaneen hyväksyä, että sama mielikuvien vilkastumista, käsitteellistämisen hidastumista ja siihen asettuvaa murtumaa kohti suunnattu strategia koskee yhtä lailla niitä häkellyttäviä rinnastuksia kuvan ja tekstin välillä, joita voi todistaa jo *Documents'n* sivuilta, kuten myös Warburgin ja Bataillen mieltymystä aforismien monimielisyyksiin ja sanaleikkien merkitysyytyksiin. Juuri tätä mielikuvien rikkautta käsitteen köyhtymisen kustannuksella Bataille kutsuu suspensioksi, jännittyneisyydeksi. Jos muistellaan edellisessä luvussa esitettyjä väitteitä siitä, kuinka Bataille näki Manet'n suurena ansiona sen, että taiteilija antoi arvon kuvapinnan esiintulolle täsmällisten merkitysten kustannuksella, voidaan ehkä myöntää että se puolestaan löytää tarkkanäköisen vahvistuksensa Roland Barthes'n kuvauksesta, joka koskee Bataillen sanaleikkejä *Silmän tarinassa*. Sieltä Manet-kirjassa hahmotettu metodi ehkä löytää oikeutuk-

sensa. *Silmän tarinan* sivuilla Bataille itse oli käyttänyt teemoitettuja sanaleikkejä rousseilaiseen tapaan, muodostaen yhteyksiä sanojen välille niin visuaalisella kuin äänteelliselläkin tasolla (näin mm. sanoille “silmä” [œil], “muna” [œuf], “keltuainen” [jaune d’œuf], “maito” [lait], “kives” [testicule] “sperma” [sperme], “virtsa” [urine] ja “aurinko” [soleil]).<sup>737</sup> Barthes selittää:



Kuva 22. Aby Warburg. *Der Bilderatlas Mnemosyne*, tafel 77.



[–] Silmän tarina ei ole syvälinen teos: kaikki on tarjottu pinnalla ja vailla hierarkiaa, metafora on levitetty eteemme kokonaisuudessaan; kehämäisenä ja julkilausuttuna se ei reflektoi mitään salattua: tässä meillä on merkitseminen vailla merkittyä (tai sellainen merkitseminen jossa kaikki on jo merkittynä); eikä se sisällä yhtään sen vähempää kauneutta, ei yhtään sen vähempää uutuudentunnetta; sellaista tekstiä olemme pyrkineet kuvailemaan kirjallisuudeksi joka avautuu taivaaseen asti, kaiken erottelemisen tuolle puolen, ja jota vain formaali kritisismi voi – vain hyvin kaukaa – olla säestämässä.<sup>738</sup>

”Kaikki on tarjottu pinnalla, [–] kehämäisenä ja julkilausuttuna”. Siinä on jännittyneisyyteen asettamisen jekku, jota määrää pinnan hegemonia. Kuva – haetun kaltainen, joka noudattelisi kuvallisuudelle tästä filosofisesta perinteestä käsin asetettuja vaatimuksia – ei ole merkityksestä tyhjä, vaan semanttisesti ylilatautunut. Vielä kerran voidaan nostaa esiin Sergei Eisensteinin hahmo, jonka teorioita Bataille ylisti *Document’issa*, ja jonka tekstit *intellektuaalisesta montaaista* ovat samanaikaisia *Mnemosynen* kanssa. Warburg-tutkimukseen Eisensteinin on tuonut mukaan ainakin Philippe-Alain Michaud omassa jo klassikoksi nousseessa tutkimuksessaan. Michaud on omalta osaltaan esittänyt, miten Warburgin *Mnemosynen* idea noudattelee Eisensteinin kuvallisuuden – *obraznost* – teorian linjauksia.<sup>739</sup> Siten teos kieltää vakaat merkitykset. *Obraznost* edustaa törmäystä, kahden elementin sopimatonta yhteyttä, niiden dialektista liikettä stimuloivaa läheisyyttä. Niiden ero suhteessa toiseen 1920-luvun Neuvostoliitossa esitettyyn montaaisteoriaan on ilmaiseva. Teoria on Eisensteinin puolesta rakennettu asetuakseen vastatusten Lev Kuleshovin esittämän elokuvateorian kanssa, jonka kuuluisimman määritelmän mukaan merkityksiä rakennetaan ”otosmerkein, jotka ovat kuin tiiliä”<sup>740</sup>. Eisensteinin dialektiikassa taas on piste, jossa merkitysten rakennelma romahtaa. Tämä piste on ilmaisijan hiljaisuus, murtuma, jota on nimitetty myös kuolemaksi – miten vain. Mikään ei estä sitä muuttumasta varmuuden vahvistukseksi, enemmän tai vähemmän formaaliseksi, niin merkityksien epävarmuudesta kuin se kumpuaakin.<sup>741</sup> Michaud selvittää Warburgin – ja Eisensteinin – ideaa:

Nämä väkivaltaiset assosiaatiot, jotka ajan myötä tulisivat menettämään intuitiivisuutensa ja muuttuisivat strukturaaliseksi [kuten Barthes huomioi käyvän *Silmän tarinan* metaforien kanssa], eivät synny vain yksinkertaisista rinnakkaisuusien luomisista vaan eriparisuuksista, räjähdyksistä ja palamisista tuhaksi. *Niiden tarkoituksena ei ole löytää vakauksia heterogeenisten asioiden keskinäisestä järjestyksestä vaan luoda eroja identtisyden sisään.*<sup>742</sup>

Tarkempi Warburgin ja Bataillen teorioiden vertailu saattaisi osoittautua hieldelmälliseksi.



Kuva 23. Aby Warburg. *Der Bilderatlas Mnemosyne, tafel 37.*

Vuonna 1923 Kreuzlingenin parantolassa Warburg valmisteli luentoaan, jonka nimeksi tuli lopulta ”Kuvia Pohjois-Amerikan Pueblo-intiaanien alueelta” [*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*].<sup>743</sup> Tämän luennon – jossa Warburg muisteli häneen niin syvästi vaikuttanutta käärmerituaalia – kirjoittamisen ohessa hän tuotti myös filosofisesti painottuneita muistelmia, aforismeja ja muita tekstinpätkiä. Erityisesti eräs kohta hänen muistiinpanoissaan, joiden

otsakkeen alle on lisätty merkintä ”yhä oopiumin vaikutuksen alla”<sup>744</sup>, herättää huomiota. Siinä on kuvailtuna kuinka ”ihminen kykenee”, ja hänen pitäisi kyetä, ”[-] laajentamaan omia rajattuja ääri rajojaan [-] astumalla orgaanisten kahleittensa tuolle puolen [-] käyttäen apunaan immateriaalisia asioita, joilla ei ole hermokoneistoja”<sup>745</sup>:

Ihminen kykenee [-] laajentamaan omia rajattuja ääri rajojaan manipuloimalla ja kantamalla asioita. Hän ei vastaanota minkäänlaista elämäntunnetta niiltä, joita hän ottaa käsiinsä ja kantaa. Sellaisessa ei pitäisi olla hänelle mitään vierasta, sillä hänessä on luonnostaankin osia, jotka kuuluvat hänelle itselleen, mutta jotka eivät tuota minkäänlaisia tuntemuksia vaikka ne poistettaisiin – esimerkiksi kynnet ja hiukset – ja näin siitäkään huolimatta että ne kasvavat hänen silmiensä edessä. Aivan näin on hänen normaalissa tilassaan: häneltä puuttuu tuntemukset omista elimistään. Niistä, mitä me kutsumme elimiksi, hän siten vastaanottaa vain vähäisiä signaaleita niiden olemassaolosta ja jokaisena päivänä hän kokee yhä uudestaan ja uudestaan sen totuuden, että hänellä on hallussaan vain hyvin niukka signaalien systeemi, joka edustaa luonnollisia prosesseja. Hän voi löytää itsensä ruumiistaan samanlaisessa tilassa kuin puhelinkeskuksen tyttö ukkosmyrskyn tai tykistötulen aikana. Ihmisellä ei koskaan ole oikeutta sanoa, että hänen elämäntunteensa kävisi yksin (jatkuvasti läsnäolevan signaalien systeemin kautta) koko sen alteraatioihin rajatun sfäärin kanssa, joka koskettelee hänen persoonallisuuttaan.<sup>746</sup>

On selvää, että Warburgin merkinnät on kirjoitettu raskaan epistemologisen kriisin aikana. Niitä ei kuitenkaan pidä väheksyä, sillä ne osoittavat erästä tärkeää pakotietä kohden. Häkellyttävää on, kuinka lähes samoin sanankääntein kuin miten Gilles Deleuze ja Félix Guattari noin viisi vuosikymmentä myöhemmin, Warburg tässä muotoilee oman näkemyksensä ”ruumiista vailla elimiä”<sup>747</sup>. Warburg sanoo samoilla sivuilla – aivan kuten ranskalaiskaksikko myöhemmin – tämän ”normaalin tilan”, jossa subjektilta ”puuttuu tuntemukset omista elimistään”, olevan merkkinä ”skitsofreniasta joka kuuluu koko ihmiskunnalle”<sup>748</sup>. Olennainen kysymys koskee tässä esitettyä ihmiskäsitystä. Millainen on tämä subjekti, jolla ei normaalissa tilassaan ole tuntemusta omista elimistään ja joka täytyy suhteuttaa ei-niin-normaalisiin tiloihin, jonka esiin tuomiseksi Warburgin merkinnät ilmiselvästi on kirjoitettu? Millaisen inhimillisen olemassaolon riittämättömyyttä hän siis kritisoi?

Warburg vastaa kysymykseen omasta puolestaan varsin monelta kannalta, niin lyhyet kuin hänen muistiinpanonsa asiasta ovatkin. Niissä on selvästi tiettyjä määrääviä piirteitä, jotka osoittavat odotettuun suuntaan. Hän aloittaa kertomalla subjektinsa olevan olemukseltaan sellainen joka ”manipuloi ja kantaa asioita”, joka tarkoittaa sanoa, että tämä subjekti tekee työ-

tä. Tarpeetonta lisätä, on tämä subjekti siten myös olento, jolla on historia ”kannettavanaan”, sillä se on edellytyksenä sille, että hän voi ”manipuloida” näitä ”asioita” – muodollisesti katsoen sillä tavoin kuin hän on ennalta op-pinutkin. Samaan näkökulmaan tarrautuu Warburgin näillä sivuilla pohtima muistin luonto, josta löydetään olennainen merkintä. Hän sanoo muistin olevan ”vain valittu kokoelma ärsykkeinä toteutuneita ilmiöitä, jotka voidaan saada vastaamaan äänteellisiä lausumia”<sup>749</sup>. Ei ole aika pohtia sitä, onko Warburgin määritelmä muistista hyvä; se tuskin on. Tärkeämpää on nähdä sen suhde aikaan ja ankara kiinnittyminen representaatioihin: se, että hänen muistiinpanoissaan pohtima ”moderni subjekti”, joka on olemukseltaan työtä tekevä ja historiaa muassaan kantava, omaa sellaisen muistin, jolla hän voi myöntää tämän historian tietoisella tavalla ja on myös tyytyväinen saavuttamiinsa keinoihin, koska niiden avulla hän voi käyttää aikaansa manipuloidamalla objekteja tietoisesti ja määrättyllä tavalla – sillä tavalla kuin hän haluaa. Tämän tietoisuutensa, historiaansa, tyytyväisen subjektin käsitteen – jota Warburgin näillä riveillä hahmottelema muistin käsite edellyttää – ja jonka ulkopuolelle hän *haluaa* itse itsensä asettaa ja jota vastatusten hän myös esittää tyytymättömyytensä suhteessa ”niukkaan signaalien systeemiin, joka edustaa luonnollisia prosesseja” – tuskin on tarkoitus ilmaista perusteiltaan muuta kuin *Kulturwissenschaftin* takaa löydettävää subjektipositiota. Sitä, jonka tuottajana Warburg oli elämäntyönsä tehnyt. Tämä positio tunnetaan myös hegeliläisenä; subjektin asuttamalle maaperälle kotoisammin termein hän on Henki, jonka tietoisuus on tullut absoluuttiseksi, riittäväksi ja joka määritellään työn ja historiallisen jatkuvuuden kautta – subjekti, joka näkee että historia on lop-punut ja että hän on kykenevä tulkitsemaan ja arvottamaan sitä oikealla tavalla ja kykenee siksi puhumaan tieteen nimissä.

Sama kaksinaisuus, joka koskee tietoisuuden ja itsestä saavutettujen tuntemusten suhdetta esiintyy toki Bataillenkin itsetietoisuuden käsitteessä.<sup>750</sup> *Théorie de la religionissa* hän oli muistuttanut hegeliläisen itsetietoisuuden riittä-mättömyydestä, mutta sanonut lähes samaan hengenvetoon että pyhän vaateeseen vastaavat tavat ja refleksit ( erotiikka, ekstaasi, nauru, kyyneleet, runous) ”ovat todellista tietoisuutta itsestä joka [--] ei käänny enää itsestä pois päin”<sup>751</sup>. Samoilla sivuilla hän oli myös toistellut ahkerasti teesiään, jonka mukaisesti naurulla, kyyneleillä, runoudella – kaikella sillä mitä hän myöhäisteksteissään oli alkanut kutsua yhteisnimellä ”puhdas onnellisuus”<sup>752</sup> – ei ole mitään arvoa työn subjektille, jonka ainoana tarkoituksena on suorittaa objektin negaatio haluamallaan tavalla, ja jolla, kuten Warburg halusi muistuttaa, ei ole tuntemuksia omista elimistään. Siitä ristiriitaiset väitteet epäonnistumisen arvosta. Joka tapauksessa Warburgin ja Bataillen projektit vaikuttavat saavan erään yhteisen muodon: kyse on mahdollisuuksista katkaista siteensä sellaiseen subjektiivismiin, reduktioon joka alistaa itsetietoisuuden tietoisuudelle. Warburg sanoo, että projekti subjektivismiin laajentamisesta on mahdollista täyttää

”käyttämällä apuna immateriaalisia asioita, joilla ei ole hermokoneistoja”<sup>753</sup>. Se muistuttaa meitä Bataillen fetisistisestä metodista, objektivoinnin prosessista. Kumpikaan näkemyksistä ei liene enää kovin kaukana animismista.

Kysymys metodista nousee siis jälleen etualalle. Tarkkoja määritelmiä on kuitenkin turhaa etsiä. Niitä ei löydy juuri Warburgilta eikä Bataillelta. Onko määritelmien puute osa metodia, vaikea sanoa. *Mnemosynen* syntyä edeltäneissä merkinnöissään Warburg silti sanoo jotakin asiasta, kun hän puhuu vahvoin moralistisin painotuksin nyky maailmaan sopivasta tavasta tuottaa ”*inkorporoitu inskriptio*”, jossa ”*muistikuvia tietoisesti kasataan kuvien tai merkkien sisään*”<sup>754</sup>. Tämä haave, jonka perustana näyttää olevan siis tietynlainen struktuurin sisään tuotettu latautuneisuus taas asetetaan asiasta melko vähäsanaisen Warburgin puolesta sekä rinnakkaiseksi, mutta myös ”sivilisoituneisuudessaan” vastakkaiseksi primitiivisille tavoille saman efektin tuottamiseksi. Primitiiviset reaktiot, joiden sukua hänen ”inskriptionsa” näyttää olevan, hän määrittelee – kuvattuaan modernin subjektiviteetin sellaisena, joka on kulkeutunut tietoisuutensa vuoksi traagisten momenttien saavuttamattomiin – sanomalla niiden saavan muotonsa primitiivisessä mentaliteetissa ”välittöminä ja praktisina refleksiliihahduksina, olivat ne sitten sotaisia tai uskonnollisia”<sup>755</sup>.

### 3. (Breton, Benjamin)

Kuten edellä on vihjattu, on Bataillen ja Warburgin teosten kantamien strategioiden yhteyttä kuitenkin tulkittava ainoastaan pinnallisten merkkien valossa. Mitään suoria vaikutussuhteita ei voida osoittaa. Olennaista on ollut nähdä, mitä vastaan heidän rakennelmansa asettuvat ja millainen diskurssi heidän on ollut tarkoitus ylittää. He eivät sitä paitsi todellakaan olleet ainoita tällä rintamalla, jolla diskurssien kantamien yksikköjen sovittamattomuutta, niiden etäisyyden kunnioittamista, pyrittiin pitämään yllä.

Samaan aikaan kun Warburg valmistelee luentoaan ja Eisenstein tuottaa montaaiteorioitaan, kirjoittaa Ranskan maalla André Breton *Surrealismen manifestia* (1924). Sen esittämällä varhaisella runokuvan teorialla saattaisi olettaa olleen jo lähtökohtaisestikin suurempi vaikutus Batailleen kuin mitä hän antoi ymmärtää sanomalla teoksesta yksikantaan, että oli todennut sen ”lukukelvottomaksi”<sup>756</sup>. Tässä ei ole mahdollisuutta, eikä tarkoituksenmukaisakaan mennä teorian tekemiin mutkiin kaikessa moninaisuudessaan, sillä meille riittää tiettyjen pääpiirteiden huomioiminen. Breton muotoilee teorian runoilijaystävänsä Pierre Reverdyn lauseista. Muutamaa vuotta aiemmin Reverdy – Bretonin mukaan ”yhtä ikävystyttävä kuin hän itse”<sup>757</sup> – oli teoretisoinut:

Kuva on mielen puhdas luomus.

Se ei voi syntyä vertaamisesta vaan kahden enemmän tai vähemmän kaukaisen realiteetin kohtaamisesta.

Mitä kaukaisemmat ja oikeammat ovat näiden kohtaavien realiteettien suhteet, sitä voimakkaampi kuvasta tulee – sitä vahvempi on kuvan tunnevaikutus ja runollinen todellisuus.<sup>758</sup>

Kääntäen voitaisiin sanoa, että todellisuuksien – maailmojen – välinen etäisyyden taju nousee Bretonin teorian kantavimmaksi tekijäksi alkumetreistä lähtien. Määritelmä kuvasta mielen puhtaana luomuksena erottaa kuvan olemuksen materiaalisuudesta, käytettävyydestä. Myöhemmin teoksensa sivuilla Breton jatkaa kehittelyä tältä pohjalta. Breton: ”Minusta on väärin otaksua, että ’mieli on tavoittanut suhteet’, jotka vallitsevat kahden realiteetin välillä. Ensiksikään se ei tietoisesti ole tavoittanut mitään.”<sup>759</sup> Ja miksi niin, hän jatkaa: ”Jollakin tavoin satunnaisesta kahden termin lähestymisestä on välähtänyt erityinen valo, *kuvan valo*, jolle me olemme äärimmäisen herkkiä.”<sup>760</sup> Breton muotoilee tämän valon samoin termein kuin Bataille vielä 30 vuotta myöhemmin: ”Kuvan arvo riippuu syntyneen kipinän kauneudesta; se on siis kahden johtimen jännite-eron funktio.”<sup>761</sup> Kuvan muodostaneita kahta termiä ei näin ollen johdeta toinen toisistaan vaan ne sokaisevat ”samanaikaisuudellaan”.<sup>762</sup>

Ennen kuin Breton vie vielä *Manifestinsa* sivuilla teoriansa päätökseen tekemällä naurusta ja laps(ellis)uuden paluusta sen tunnusmerkilliset todisteet – kaksi teemaa, jotka Bataillen myöhäiskirjoituksissa nousevat ehkä kaikkein keskeisimmiksi<sup>763</sup> – tekee hän luultavasti Bataillen ajatuskulkujen perustojen lukemisen kannalta kiinnostavimman huomionsa. Niillä riveillä järkeily on olemassa kyvyttömyytensä tähden:

Surrealististen kuvien lukemattomat lajit vaatisivat jaottelua [*-- joka*] *veisi minut liian pitkälle*; haluan mainita mikä minusta on olennaista niiden yhteisissä ansioissa. En salaa, että pidän kaikkein vahvimpana sellaista kuvaa, joka on kaikkein suurimmassa määrin mielivaltaisen, sellainen jonka kääntäminen käytännön kielelle vie pisimmän ajan [*-- ja joka*] saa itsestensä hullunkurisen *muodollisen* perustelun tai on aistiharhan kaltainen tai antaa hyvin luonnollisella tavalla abstraktille konkreettisuuden naamion tai päinvastoin [*--*]<sup>764</sup>

Bataillen myöhäisvuosien paluu surrealismiin lähipiiriin – jonka seuraava Bataille-tulkinnan sukupolvi tuli painamaan täysin sivuun – oli ehkä jopa vähemmässä määrin harhaoppista kuin mitä hän itse tajusi. Viisi vuotta edellisten rivien kirjoittamisen jälkeen Breton tuli kyllä kirjoittaneeksi *Surrealismen toisen manifestin*, jonka myötä teki Bataillelle mahdottomaksi löytää paikkaa surrealis-

min ydinryhmän läheltä. Sen myötä herää kuitenkin kysymys, eikö Breton, joka 1920-luvun loppua kohden oli enemmän ja enemmän kiinnostunut Hegelistä, todistanutkin Bataillen tekstien edessä paluutaan omiin runokuvan ideoihinsa, jotka oli esittänyt kahden maailman kohtaamisena vailla tämän kohtaamisen luonnon tavoittamista. Bretonin varsin kaksinaamainen muotoilu, jonka hän esitti ankarana kritiikkinä vuonna 1929, sitä paitsi oli varmasti tarkempaa Bataillen tekemisten analyysia kuin mitä kukaan tuli tekemään vuosikymmeniin. Kohteena oli juuri Bataillen ajatusten muoto, jonka edessä Bretonin mukaan ”todistamme vastenmielistä paluuta vanhaan epädiagnostiseen materialismiin, joka tällä kertaa yrittää aiheettomasti tehdä paluutaan Freudin ajatusten kautta”<sup>765</sup>. Ja Bataillen *Les larmes d'Éros'ssa* tekemä merkintä aiheesta puhuu sekin varmasti enemmän kuin mitä sanoo: ”Kukaan ei nykypäivänä varaa sanaa surrealismi ainoastaan sille koulukunnalle, jonka nimen turviin André Breton tahtoi asettua”<sup>766</sup>. Se muistuttaa myös tiettyjen surrealismin perustaneiden teorioiden kantavuudesta.

Ja yksi polku vielä. Se polku on Walter Benjaminin, joka lähtiessään maanpaikolaisena viimeiselle matkalleen kohti Espanjaa, vierailee *Collège de sociologien* luona Pariisissa. Vierailu on myös muussa mielessä merkittävä, sillä Benjamin pelkää käsikirjoitustensa puolesta ja jättää ne lähtiessään Bataillen haltuun. Ajatuksena on, että tekstit voitaisiin kätkeä Bibliothèque nationale uumeniin: kirjoja ei voi hukuttaa minnekään yhtä hyvin kuin kirjastoon. Bataillen haltuun jäivät kirjoitukset ovat ne, joiden yhteisnimenä tunnetaan *Konvolut* ja jotka muodostavat valtaosan Benjaminin postuumisti julkaistusta suurteoksesta *Das Passagen-Werk*.<sup>767</sup> Kuten on monesti huomattu, ei ole epäilystäkään siitä, etteivätkö Bataillen ja Benjaminin ajatukset 1930-luvun lopulla olisi olleet omiaan sympatisoimaan toisiaan.<sup>768</sup> Meitä nyt kiinnostava yhtymäkohta liittyy kuitenkin nimenomaisesti edellä käsiteltyyn rakenteeseen ja kyse on sekä eräänlaisesta montaasistrategiasta että sen edellyttämästä kuvaa ja kuvitteellista koskevasta käsityksestä. Benjamininkin puolesta voidaan löytää näille käsityksille myös sellainen hyväksyntä, joka esitetään osana pohdiskelua surrealistisen kulttuurikentän vallankumouksellisista mahdollisuuksista. Tätä kenttää Benjamin piti erityisen suosiollisina ajatuskuluilleen: vuodelta 1929 on peräisin surrealismin edustamista vallankumouksellisista keinoista hullaantunut teksti, jonka otsakkeessa Benjamin nimittää surrealismia ”eurooppalaisen intelligentsian viime pilkahdukseksi”<sup>769</sup>. Ainakin sen valossa Benjamin vaikutti noissa vaiheissa – tietyn älyllisin varauksin – olleen paljon Bretonia optimisempi alkuvuosien villin surrealismin puolesta.

Tältä pohjalta voidaan tarkastella, ei ainoastaan teorioita runoudesta, vaan myös toisenlaista teoriaa, jolle Benjamin aikoo alistaa oman vallankumouksellisen historiografiansa. *Konvolut* -tekstien osassa N, jossa hän pohtii mahdollisuuksia korvata porvarillisen historiografian edistysuskoiset kertomukset vaihtoehdoilla, jotka sopisivat paremmin tukemaan historiallis-materialistisia näkemyksiä, ottaa hän vuorostaan esiin ajatuksen montaasista varsin eisenteinilaisista lähtökohdista. Uuden historiografian ”perustavana käsitteenä tulisi olla aktualisaatio, ei edistys”<sup>770</sup>.

Se voisi tarkoittaa hänen mukaansa myös sellaista vallankumousta historiankirjoituksen alueella, joka mahdollistaisi rappiokausiksi miellettyjä aikoja koskevien käsitysten ylikäymisen<sup>771</sup>.

Myös puheen moniäänisyyttä koskeva vaade kuuluu Benjaminin mainitun teoksen montaasinäkemyksessä – teoksen joka sekkin jäi täysin viimeistelemättömäksi. Linaan seuraavassa kolmea kohtaa Benjaminin teoriasta, jotka eivät mielestäni kaipa lisäselvitystä niihin syihin, miksi ne esiintyvät näillä sivuilla:

1) Tämän työn on kehitettävä ilman lainausmerkkejä tehdyn siteeraamisen taito sen korkeimmalle asteelle. Sen teoria liittyy läheisesti ajatuksiin montaaista.<sup>772</sup>

2) Tämän projektin metodi: kirjallinen montaasi. Minun ei tarvitse sanoa mitään. Vain näyttää. En tule varastamaan mitään arvokasta, en omissaan vilpittömiä muotoiluja. Ja pilat, käännökset – niitäkään en listaa vaan annan niiden – ainoalla mahdollisella tavalla – tulla omillaan: otamalla ne käyttöön.<sup>773</sup>

Lauseista kuullaan toki myös bataillalaisen käännöksen, käyttöarvon teorian kaiut.<sup>774</sup> Viimeinen kohdista on merkitsevin.

3) Historiallisen materialismin keskeinen kysymys, joka tulisi lopultakin nähdä: Onko marxilainen tapa ymmärtää historiaa välttämättä omaksettava historian havaittavuuden kustannuksella? Eli: millä keinoin olisi mahdollista liittää korkeampi visualisoitavuus<sup>775</sup> marxilaisen metodin toteuttamiseen? Tämän työn ensimmäisenä asteena tulee olla montaasin periaatteen siirtäminen historiankirjoitukseen. Tämä tarkoittaa: koota laajamittaisia konstruktioita pienimmistä ja mitä tarkimmin erotetuista komponenteista. Siten: löytää pienen yksilöllisen momentin analyysistä koko tapahtumien kristallisaatio. Oivaltaa historian rakentaminen sinänsä. Kommentaarin rakenteella.<sup>776</sup>

Mitä muuta ”kommentaarin rakenne” voisi tarkoittaa kuin puhetta, joka astuu syrjään? Sellaista, joka tunnustaa – jollakin tasolla – eriytyneisyytensä (ja sitä kautta myös ilmentämiensä ”yksilöllisten momenttien” erot).

Ja kuten Bataillen ja surrealismin tapauksissa (”kuva on mielen puhdas luomus”), johdetaan edellä Benjaminin toimesta historiografian periaatteita varsin korkealentoisesta ja sublimoidusta kuvakäsityksestä. ”Korkeampi visualisoitavuus marxilaisen metodin toteuttamisessa”, jonka päämääränä on tapahtuman ”kristallisaatio” detalleissa, palauttaa mieliin myös ajatukset myytistä. Benjaminin *Konvolut* jatkaa kätkemällä sisäänsä Bataillen teorioiden kanssa mitä herkimmin keskustelemaan osan, joka nostaa esihistorian tärkeyden näyttämölle. Kohdassa Benjamin lainaa ensin Kierkegaardia, joka pohdiskelee kuvien edessä koetun ihmetuksen vierautta reflektion aikakaudel-



le joka silti saattaa antaa tälle ihmetykselle myyttiset mitat.<sup>777</sup> Teemasta innostuneena Benjamin jatkaa lainaamalla Theodore Adornon kirjaa tanskalaisfilosofista. Lainatussa kohdassa Adorno puhuu siitä, kuinka Kierkegaard oli kuvaillut hämmästyttä jolta ei voinut välttyä kun tuli verranneeksi 1800-luvulla vallinneita intellektuaalisia virtauksia aiempien aikojen kovasti eroaviin kuvasuhteisiin.<sup>778</sup> Adornon mukaan ”tämä hämmästyys on merkinä kyvystä syvään näkemykseen dialektiikan, myytin ja kuvan sisäisistä suhteista [--]”. Sen myötä voidaan päätyä näkemuksiin, jonka mukaan ”dialektiikka pysähtyy kuvassa ja, viimeaikaisen historiankirjoituksen valossa, se si-teeraa myyttistä kauan sitten kadonneena: luonto esihistoriana.”<sup>779</sup>

Merkintöjä seuranneita muutamia fragmentteja myöhemmin Benjamin ei enää lainaile, vaan muotoilee myyttisten paluiden ongelman myös omin lausein: ”Ei ole niin, että mennyt valaisisi nykyhetkeä tai nykyhetki mennyttä; pikemminkin kuva on se, jossa mennyt palaa yhteen nykyhetken kanssa leimahduksen lailla, jotta se muodostaisi kuvion”<sup>780</sup>, ja hän jatkaa, ”toisin sanoen: kuva on odotukseen jäänyt dialektiikka.”<sup>781</sup> Mutta miten ikinä tämän ajatuksen paluusta haluaakaan muotoilla – pääasia, että se näyttää kieltävän nykyhetken totuudet hetkeksi – on tässä tärkeintä, että Benjamin toistelee toistelemasta päästyään, että hän tarvitsee näitä tiettyllä metodilla synnytettyjä kuvia omaan historiankirjoitukseensa. ”Paikka, jossa me [kuvien dialektisuuden, dialektiset kuvat] kohtaamme, on kieli.”<sup>782</sup>

Kuten edellisessä, synnyttää kahden maailman ero myös myytin sellaisesta toiseudesta, joka voisi olla läsnä. Sen perään Bataille ja Warburg, epäonnisinakin hekin muiden muassa, kaihoavat. Ajatus liittyy Michaud’n sanoin siihen, että on mahdollista jollakin määrättyllä keinolla ”luoda eroja identtisuuden sisään”. Sellaisen prosessin hyveen kirjoittajat näkevät astumisena eroon työn ajasta – sen maailmasta – toiseen aikaan, joka täyttää mielen ihmetyksellä, ei-tiedon kivulla, joka on varmuuden ja epävarmuuden häilyvyyttä. Siellä nimenomaan toiseuden käsite heitetään peliin, pyritään altistamaan muutokselle. Tällä selitetään myös välttämätöntä viittaussuhdetta tuntemattomaan ja unohdettuun, joka oletetaan eläväksi kielessä, mutta tieteellisen puheen rajaviivan ulkopuolella – joskin ehkä lähetyvillä. Kaikki edellä esitellyt ovat yhtä mieltä siitä, että ilmaisun on se petettävä. Ja teoriassa näyttää siltä kuin kavalisuutta tuottava puhe olisi sittenkin tietyissä rajoissa kykenevä nostamaan historian tälle myyttiselle tasolle. Mutta tämä taso – kuvan taso – on vain puheen raja, jossa puhuja kohtaa kyvyttömyytensä. Siten Benjaminin mukaan ”havainnoitsija tulee juuri vertailusuhteen (*allegorian*) myötä kohtaamaan historian *facies hippocratican*, jähmettyneen alkukantaisen maiseman”<sup>783</sup>.

#### 4. (Lopuksi)

Benjaminin unelma on vuosisadan saatossa ollut monien muidenkin historiateoreetikoiden unelma. Ei ole epäilystä siitä, etteivätkö Warburg, Bataille, tai esimerkiksi

Foucault ”tiedon arkeologiansa” kanssa, ole päätyneet kaikesta huolimatta kovin erilaisiin konstruktioihin. Benjaminilla kirjoitus toteutuu lainauksin etenevän pikkutarkan, joskin sellaisen aforistisen analyysin kautta, jonka pyrkimyksenä on pureutua siihen, mitä on tavattu kutsua mikrotodellisuudeksi; Bataille ja Warburg ovat luoneet yksityisen ja yleisen tason sekoittavat kuvakollaasit ja yhdistäneet niihin omat rinnakkaisuhteille perustuvat kommentaarinsa; Foucault on pyrkinyt tuomaan epäjatkuvuuden historiografian kentälle, kun on kieltänyt edistysuskoon perustuvan käsityksen maailmanhengestä ja muuttanut puhetta määränneet systematisoitumisen tasot autonomisina muovautuneiksi diskursseiksi; Breton ja surrealistit puolestaan pyrkivät tuomaan antologioillaan vaihtoehtoiset, mahdolliset pinnanalaiset kaanonit päivänvaloon ja osoittamaan niiden omalakisesti historialliset kaaret. Kaikilla näillä suhteellisen samanlaisena säilyneen diskurssin alaisilla toimijoilla oli yhteiseksi määrätty päämäärä, jopa muodollisessa mielessä varsin samankaltainen metodi, vaikkakin kaikilla omansa, mutta joka käyttönsä kautta eteni varsin erilaista ilmenemistä kohden (ja jotka nykymuoti on korvannut deleuzelaisilla, tai nk. non-lineaarilla historioilla<sup>784</sup>). Ne oli kirjoitettu puheen ylivaltaa, sen edustamaa ykseyttä vastaan.

Warburgin ja Bataillen teokset ovat pullollaan materiaalia, joka saa teosten katsojan asettumaan vieraan asemaan, tunnistamaan puheiden yksinäisyyden. Ne ovat osa mytologiaa, joita taidehistorioitsijat, filosofit tai kirjallisuudentutkijat ovat oppineet nimeämään teosten tekijöiden nimillä ja asettamaan niistä tekemänsä tulkinnat varmuuksiksi heidän niin kutsutuista persoonallisuuksistaan. Ehkä juuri imaginaarinen identifikaatio, sen mahdollisuus, oli warburgilaisen ”ruumiillisuuden” taustalla; ajatus altistumisesta muodottomuudelle, joka toteutuu subjektin antautuessa katseelle. Ehkä he molemmat vain pyrkivät sanomaan, että ylitämme sen rajat kun osoitamme huoletonta varmuutta tulkitessamme toista. Tuskin silti kukaan koskaan pystyy viemään päätökseen tulkintaa niistä syistä, jotka johtivat *Les larmes d'Éros'n* – tai vaikkapa *Mnemosynen* – syntyyn. Tai ehkä pystymme siihen vain unohtamalla koko asian. Juuri se saattaa ollakin tutkimuskohteemme mukaan historioitsijan tehtävä: historiallinen projektio paluiden ja (muistin)menetysten toimettomana työnä.

Oli miten vain, niin olen siis pyrkinyt edellisillä riveillä esittämään tiettyjä yhteyksiä, joita muutaman ajattelijan luomissa ideologioissa oli edellisen vuosisadan alkupuolella ja jotka saattoivat johtaa sen laatuisiin ajatuskulkuihin, joissa historioitsija saattoi pitää parhaana omien tulkintojensa osittaista tai kokonaisvaltaista hyljentämistä. Ainakin Bataillen, Warburgin ja Benjaminin tapauksissa oli yhteistä se, että niissä kaikissa näyttää jollakin tasolla olleen kyse systematisoidusta ajattelusta, jonka päämääränä oli (historian)kirjoituksen kehittäminen sellaiseen suuntaan, jossa nimenomaan tiede – sen saavuttama tieto – lakkaisi olemasta päämäärä: se alistettaisiin teorian tasolla sellaiselle käsitteelle, joka perustaisi historiaan tiedostamattomalle kuuluvan paikan, ja joka siten ja siitä lähtien määriteltäisiin subjektiivisuuden omimpana sijana (Warburgin ajatuksissa ollut ”alteraatioihin rajattu sfääri,

joka koskettelee [-] persoonallisuutta”, Bataillen ”syvä subjektiivisuus”). Ainakin Bataille ja Warburg tulivat kuvailleeksi pyrkimystään sanomalla, että tarkoituksena oli metodisen käytännön avulla tuottaa traaginen uskonnollinen tunne. Totta: draamaattinen käsite, jonka oli tarkoitus sellainen olla.

En usko, että on tarpeen suhtautua sen analyttisemmin ajatukseen siitä, millainen monimielisyys asettuu peliin, kun joku, kuten Bataille, sanoo hänen objektinsa olevan tuntematon.<sup>785</sup> On totta, että on aina eri asia puhua hiljaisuudesta kuin olla hiljaa. Vain strategia – onnistunut tai epäonnistunut, mitä merkitystä – on ollut tutkimuskohteenamme. Tulkinta on välttämätön aina, kun aikaa vietetään kuvien tai sanojen parissa, eikä Bataillen näkemys astu siitä sittenkään sivuun. Mutta Warburg ja Bataille onnistuvat silti kysymään kysymyksiä taidehistorian objektista: Entä jos taidehistoriallisen kertomuksen kohde määrättäisiin abstraktina mallina, kuvana vailla selityksiä (mutta ei taatusti abstraktina kuvana)? Ja mitä jos tämä abstrakti malli olisi sellaisen kokemuksen mahdollisuus, joka voisi täyttää subjektin mielen pelolla, hämmennyksellä tai rakkaudella? Sellaisena ne voisivat pyörtää tulkinnalle asetetun vallan – asettaessaan päämääräkseen hiljaisuuden, josta tulkinta löytää sen, mitä sen oikeamielinen subjekti olikin pelännyt: rajansa. Näiden kysymysten itsepiintainen esittäminen luultavasti kulminoitui hetkellä, jolloin Bataille totesi edesmenneestä ystävästään, Sade-tutkimuksen auktoriteetti Maurice Heinesta, että tällä oli niin ”vahva tutkijan omatunto, ettei hän juuri koskaan julkaissut yhtään mitään”<sup>786</sup>.

Sitä enempää edellä käsiteltyjä teorioita on silti turhaa ylistää tai syytellä ikonologiavastaisuudesta. Ei ole vain niin, että koko niiden diskurssi olisi täysin toinen kuin myöhempi ikonologiaa koskenut keskustelu, vaan on myönnettävä että teorioiden tarkoituksena on astua sellaiseen etsintään, joilla ne havittelevat edellistenkin kysymysten etsimää marginaalia. Sovitusta siitä, mitä eivät ole osanneet ilmaista. Asettamalla sen näyttille.

Ja Bataillea vaivannut kuva, kuin totemistinen käärme Warburgin unissa, ehkä empatian kasvot, ehkä pieni tuntuma ”ruumiista vailla elimiä”.



Kuva 24. Valokuva kiinalaisesta lingchí-kidutuksesta vuodelta 1904 [3].



## JOHTOPÄÄTÖKSET

Näille sivuille asti selvinnyt lukija on saanut nähtäväkseen kymmenkunta lukua, joissa jokaisessa on ollut pyrkimyksenä käsitellä joko aihetta, teosta tai ajallisesti rajattua aikakautta Bataillen uralla. Merkitsevää on ollut, että luvuissa on muotoiltu diskursiivisia hahmoja, joita hänen ajattelunsa tuli ottaneeksi. Nämä hahmot on puolestaan pyritty sisällyttämään viitteellisin tavoin aikakautensa keskusteluihin, joihin Bataille on ottanut osaa tai sitten kyse on ollut ajattelun yhdistämisistä muihin intertekstuaalisiin lähteisiin, hänen omaa aikaansa aiempiin tai myöhempisiin. Otannan kautta toivon välittäneeni kuvan, jonka myötä olen osoittanut niitä kiintopisteitä kohden, joihin hänen taidetta koskeva, hänen kirjoituksiensa ilmentämä ajattelu on painokkaimmin viitannut. Samalla olen yrittänyt kohdistaa lukijan huomion niihin strategioihin<sup>787</sup>, joilla Bataille nämä kiintopisteet integroi osaksi omaa ajatteluaan, ja toisaalta, kuinka hän kussakin tilanteessa asettuu niiden kautta tiettyihin diskursiivisiin positioihin, jotka määräävät myöhemmissä vaiheissa enemmän tai vähemmän puolestaan niitä toimintoja, joilla hän on pitäytynyt näissä positioissa tai irrottautunut niistä. Nämä kymmenkunta hahmoa ovat pyrkineet ilmentämään tietylle yksilöimisen tasolle jätettyinä sellaisia pisteitä, joissa Bataillen ajattelun rakennemuotoja on voitu tarkastella pysähtyneenä, sellaisena kuin kirjoitusten muodostamat kokonaisuudet ne ovat voineet meille osoittaa. Nyt, näillä viimeisillä sivuilla, on aika vetää lankoja yhteen. Toisin sanoen on aika alkaa suhtautua tutkimuskohteeseemme yhä ylimalkaisemmin ja kerrata mistä edelle kirjoitetuissa luvuissa on ollut kyse.

Jaoin tutkielmani kahteen osaan ja olen sanonut jo johdantosisivuilla, että ensimmäistä niistä – joka tuli kaksinaisesti nimetyksi ”Runousvihaksi” – määrää kysymys taiteen arvosta ja sen muotoutumisesta filosofimme ajattelussa. Rajaamalla osan omaksi kokonaisuudekseen olen esittänyt, kuinka aina *1930-luvun vaihteesta 1940-luvun lopulle, on ontologisiin mittoihin kasvatettu kysymys taiteen arvosta juuri se kysymys, joka johtaa lähestulkoon kaikkia hänen kirjoituksiaan taiteesta ja siitä*

*riippumatta mihin keskusteluihin ne kulloinkin ovat ottaneet osaa.* Kysymys koskee toisin sanoen taiteen itsensä mielekkyyttä tai pikemminkin sille annettujen filosofisten ja/tai poliittisten perusteluiden mielekkyyttä. Olen halunnut tätä matkaa kuvata myös osoittaa, miten Bataillen positioituessa sodanjälkeisinä vuosinaan surrealistisen liikkeen tuottaman diskurssin puolelle, nimenomaan suhteessaan sartrelaiseen eksistentialismiin, hän näyttää samanaikaisesti lopettaneen tämän kysymyksen esittämisen samassa mitassa, samassa mielessä kuin aiemmin. Tai pikemminkin niin, että hänen silloinen puheensa tuo kysymyksen esiin erilaisessa muodossa, kun hän myöntää taiteelle ja sen arvolle paikan, toki lausutusti ja sikäli monimielisesti, *vailla oikeutusta*. Tämä tulee käyneeksi sellaisella painokkuudella, että hän ei näkyvästi tule enää koskaan kyseenalaistaneeksi tämän lausumansa perustaa.

Edellisiä väitteitä esittäessäni en ole tahtonut sanoa, että taiteen arvon kysymys olisi Bataillen ajattelussa saavuttanut riittävän kypsyyssasteensa 1950-luvun vaihteessa, jonne mainittu tutkielmani osa päättyy. En kuitenkaan ole halunnut sen paremmin todeta – esimerkiksi jatkamalla Georges Didi-Hubermanin tai monen muun *Documents*-tekstien puolestapuhujan tapoja – että Bataillen itsellisen kirjoittajanuran alusta, 1930-luvun vaihteesta, näitä käsityksiä olisi jo ollut mahdollista löytää valmiina tai parhaimmilla tavoilla muotoiltuina. En liioin, ettei näiden kausien välille olisi mahdollista vetää johtolankoja, sillä jokaisen tutkijan on joka tapauksessa tehtävä oman tutkimusotteensa vaatimat käsittelyrajaukset. Tästä kysymyksestä, jonka Bataille esittää taiteen arvosta näiden kahden vuosikymmenen aikana, sen tiimoilta käyneestä kuohunnasta, ei sen paremmin ole ollut mahdollista tehdä täydellisesti selkoa tämänkään tutkielman rajoituksissa. Jos tutkimukseni tulokset tällä saralla joitakin rajoituksia asettavat, niin toivoisin, että ne olisivat onnistuneet pyytämään harkintaa sitä koskien, kuinka Bataillen eri kausina tuottamia tekstejä käytetään. Sellaista varovaisuutta on totta puhuen esiintynyt melko vähän ja Bataillen uraa on yleensä käsitelty varauksetta koherenttina kokonaisuutena, vaikka joka ikisen tilanteesta perillä olevan tutkijan on varmasti ollut myönnettävä, että se diskurssi johon Bataille astuu sodanjälkeisenä aikana, on hyvin toisenlainen kuin se, jossa hän on elänyt aktiivisena toimijana yli kymmentä vuotta aikaisemmin.<sup>788</sup>

Varovaisuuden puute on tavallaan melko ymmärrettävää. On lopulta todettava, etteivät rajaamieni kausien aikana Bataillen antamat vastaukset, mitä tulee taiteen arvon kysymykseen, ilmene kovinkaan moninaisina tai ristiriitaisina. Niillä on omat selkeät kaavansa ja samat periaatteet toistuvat vuodesta toiseen. Moninaisuus ja ristiriitaisuus on siis toisaalla. Se löytyy sellaisista kontekstin määräämistä käytännöistä, joiden kautta nämä vastaukset ovat tulleet muokkautuneiksi, sekä rikastuneiksi että köyhtyneiksi, mitä erilaisimmissa kokonaisuuksissa. Näistä olen halunnut hahmottaa muutamia, niitä joita olen pitänyt tärkeimpinä. Hahmotan seuraavassa neljä eri vaihetta näiden taidekäsitysten muutoksista ja niiden sisäänsä sulkemista viittauskohdista.<sup>789</sup>

1) *Documents* -ajan kirjoitukset eroavat radikaalisti monista muista Bataillen taidekirjoituksista. Asian voidaan helposti nähdä johtuvan hänen asemastaan lehden johdossa. Bataille oli pestattu taide- ja kulttuurilehteen ja sellaisessa asemassa hän myös työnsä teki. 1930-luvun myöhäisemmissä teksteissä, ja seikka pätee paljolti vielä 2. maailmansodan aikaisiinkin teoksiin, taidetta käsitellään aina osana suurempia kysymyksiä ja *pääasiallisesti* taiteesta kertovia artikkeleita on verrattain vähän, jos sitten ollenkaan. Toisen maailmansodan jälkeen taas tekstit kytkeytyvät tiukasti ajan taidepoliittisiin keskusteluihin ja 1950-luvun taidetekstien suhteet taas ovat jo paljon moninaisemmat, kun niiden kirjoittaja tulee asettuneeksi ahtaassakin mielessä käsitettynä taidehistorian kentille. *Documents*'ssa kyse on lähes poikkeuksetta Bataillen omista mahdollisuuksista kulkea teksteissään taiteesta – taidelehden johtajana – taiteen kysymyksen ulkopuolelle. Tai tarkemmin ottaen kyse on hänen asemansa käyttämisestä toisten kysymysten – olivat ne sitten poliittisia, filosofisia ja/tai sosiologisia – tutkiskeluun. Taiteen osa on olla ikään kuin ponnahduslautana: se ehdottaa suuntaa, johon hypätä.

On totta, että *Documents*'lla on oma taidepolitiikkansa. Se on modernistinen, surrealistinen ja primitivistinen. Ehkä mikään ei kuvaa sitä kuitenkaan yhtä hyvin kuin termi, jonka käytöstä on tullut jo klisee tutkimusten kourissa: Bataillen ympärille *Documents*'iin kerääntynyttä taiteilijaryhmää on täysin syystä nimitetty ”dissidenttisurrealisteiksi”. Kyse on ryhmästä joka kapinoi André Bretonin yksinvaltaa vastaan – sitä kuitenkin vahvistaen, kuten Bataille myöhemmin auliisti myönsi tehneensä<sup>790</sup>. Ryhmä tuli huomaamaan, ettei surrealistisen estetiikan keinoin voinut taistella surrealismia vastaan – ei ainakaan surrealismien hallitsemassa ilmapiirissä.

Asiasta vielä muutama sana. On karkea fakta, että *Documents*'n artikkeleissa ei esiinny yhtä kertaa sanaa ”surrealismi”, lehden sivuilla ei myöskään törmätä, ei yhdessä ainoassa paikassa, sanaan ”Marx” – ei missään muodossa. Surrealismi oli muodostanut liiton Ranskan Kommunistipuolueen (PCF) kanssa 1920-luvun lopulla ja sen myötä liikkeen pää-äänenkannattaja *La révolution surréaliste*, jolle *Documents* oli muotonsa velkaa, oli muuttanut nimensä muotoon *Surréalisme au service de la révolution*.<sup>791</sup> Bataillella oli yrityksensä. Lehden artikkelit *Matérialisme* sekä *Le bas matérialisme et la gnose* yrittivät määrittellä lehden – tai ehkä tarkemmin, Bataillen oman – surrealismista ja marxilaisuudesta eroavan ideologian. Kaikki käännökset ja jännitteet henkilökohtaisissa suhteissa ryhmän ympärillä ovat varsin hämäriä ja saavat sellaisiksi nyt jäädä. Tiedämme joka tapauksessa, että surrealistinen ilmapiiri määritteli paljolti lehdessä käsiteltyjä puheenaiheita sekä lehden kuvitusta, sanottakoon, suhdetta taiteeseen. Hämmennyksen estetiikan tunnustaminen oli näistä suhteista tärkeimpiä. Samoin julkaisun omin ideologia löysi perustavat viittauskohtansa, joista ensimmäisen ainakin eksplisiittisesti niin tahtoen, Sigmund Freudista sekä aikansa uudistushenkisestä ranskalaisesta marxismista. Ideologiaa totuttiin nimittämään *albaiseksi materialismiksi*.

Kun luvun ”Myytti, yhteisö ja arkkitehtuuri” alkuosassa otin esiin ajatuksen arkkitehtonisesta metaforasta ja yhdistin sen psykologisoinnin rajalla kulkevaan Denis Hollierin tulkintaan, jossa hän vertasi sen käyttöä nuoruudenteksti *Notre-Dame de Rheims*’ssä sekä *Documents’n* sivuilla, ei tarkoituksenani ollut niinkään muodostaa arviota Bataillen henkilöhistoriasta sellaisenaan – joka kyllä omaisi oman kiinnostavuutensa, ja joita *Silmän tarinankin* valossa totisesti on ehditty tehdä – vaan ennemmin osoittaa näiden tekstien positio suhteessa tiettyihin ajatusrakennelmiin. Kun Hollier vertasi *Notre-Dame de Rheims’n* termistöä *Documents*-artikkeliin *Architecture*, oli hänen helppoa hahmottaa mitä radikaalein ero, joka korosti destruktiivisuuden osuutta 1930-luvun vaihteen ajattelussa. Annettakoon tämän eron psykologisille motiiveille vähemmässä määrin merkitystä, sillä tärkeämpää on sen sijoittuminen siinä diskursiivisessa muodostelmassa missä nämä käyttötavat esiintyvät. *Documents’n* aikana ajatus destruktiivisuudesta tuodaan asettumaan niitä rakentamisen periaatteita vastaan, joita hegeliläiseksi nimitetty rationaalinen ja dialektinen systemaattisuus kantaa mukanaan. Järjestäytynttä tietoisesti ilmaistua näkemystä, joka kohdistuisi nimenomaisesti Hegelin tekstien rakennelmia vastaan, on kuitenkin kauden teksteistä vielä turhaa etsiä. Bataillen varhaisen Hegel-kritiikin taustalla on sitoutuminen positioon joka vaatii sellaisten näkemysten muodostamista, jotka voisivat asettua kulloinkin, *jokaisella hetkellä*, määräävää uskonnollista tai missä tahansa muussa mielessä ideologista auktoriteettia tai järjestelmää vastaan.<sup>792</sup> Kuten *Architecture* kertoo, merkitsee arkkitehtoninen metafora vain sellaista valtaa, jolla koskaan on ollut mahdollista manifestoida itsensä – missä tahansa sellaisessa muodossa, joka on voinut sulkea ihmiset sisäänsä. Siten Bataillen 1930-luvun vaihteen anarkismi koetti asettaa itsensä kaikkia yhteisön kiinteyden julistamisen mahdollisuuksia vastaan. Ja siten Bataille – näiden termien käytön osalta – oli myös kääntänyt selkensä sellaiselle *Notre-Dame de Rheims’n* ilmentämälle katoliselle retoriikalle, jonka peruspiireihin sen luonteiset ajatukset kuuluvat.

*Architecture*en määrittelyt tuovat myös ensimmäistä kertaa esiin tietyn kuvakäsityksen periaatteet. Artikkelissa synnytetään kuvan ja arkkitehtuurin välinen dualismi, joka määrätään kaikessa ehdottomuudessaan. Seikka näkyy myös *Documents’n* taitossa, kuten on tullut monesti huomatuksi.<sup>793</sup> Sen mukaan arkkitehtuuri ei sinällään muodosta maisemaa, eikä kuva ole samaistettavissa erotettavissa olevaan järjestelmään. Kun arkkitehtuuri perustetaan rationaalisenä yksikkönä, jonakin joka ilmentää yhteiskuntakoneistoa tai on osa sitä, alkaa kuva merkitä jotakin siinä mielessä sille vastakkaista, että sen kokemus, edustaessaan yksilöllisen fantasman perusmuotoa, alkaa kantaa mukanaan tiedostamattomille prosesseille myönnettyjä (mahdottomia) mahdollisuuksia. Tässä kuvan käsite jälleen on auttamattoman surrealistinen, se merkitsee ”mielen puhdasta luomusta”, joskin sen oireellisuus on yhdistettävä materiaan tuntuun. Vastaavasti arkkitehtuuri edustaa artikkelissa yhteisön yleviä pyrkimyksiä – jotka juuri ovat tämän yhteisön rationaalisesti määrätty tae – kun taas kuva yhdistyy näitä pyrkimyksiä



hajottavaan, ajan virran myötä mädättävään materiaan, jonka kokemus on yksilöllinen ja erityislaatuinen. Materian ja kuvan symbolisen liiton, jolle Bataille perustaa *Documents'n* sivuilla julistamansa fetisistiseksi luonnehditun ”alhaisesti materialistisen” taidepolitiikkansa, juuret ovat surrealistisille unien tai valvetojen fantasmoille arvon antavissa tulkinnoissa freudilaisista teorioista, joissa psykoanalyysin tervehdyttävä apolloninen tehtävä esiintyy jo osin käännettynä ympäri. Terapia on silloin pyörrettynä poliittiseksi filosofaksi, jolla sen esiin tuomat obsessioita tuntemukset valtuutetaan uudenlaisten, yhä uudenlaisten, vallankumouksien muotoina.

*Documents* -kauden tekstit tekee tässä suhteessa merkittäviksi se tapa, jolla Bataille useissa artikkeleissaan yhdistää kuvakäsityksensä mitä ehdottomimmalla tavalla osaksi omia sosiaalieettisiä näkemyksiään, vaikkakin näiden moraalista perustaa selväsanaisesti muotoilematta. Keinoista olen käyttänyt esimerkkinä artikkelia *Le "Jeu lugubre"*, jonka juonikuvion olen tahtonut esittää Bataillen monimutkaisena vuoropuheluna Salvador Dalín kanssa, ja jota surrealistisen ilma-  
piirin tuon aikaiset ristiriidat ryydittivät ja jonka kautta Bataillen oma *standpoint* on tuotu erikoisen kaavan kautta näyttille sillä tavoin, että se tuo esiin vain eräänlaisen kiertotien kautta asetetun ajatuksen kirjoittajan omasta alhaisuudesta. Luvussa ”Elämä ja auringonkukka” on käsitelty juuri näitä strategisia tasoja ja esitelty niitä erityisiä käsitteitä, joilla mielestäni tärkeimmät tuon ajan teksteistä pyrkivät tätä taiteilijan ”kirottua osaa”, jolle Bataille antaa destruktion tunnusmerkit, kuvailemaan. Keskeisiä termejä ovat ainakin *muodoton*, *uhri* sekä Bataillen useisiin otteisiin toistama puhe *sokeudesta*, jonka hän perustaa *aurinkometajoran* moniulotteiselle käytölle niin *Documents*-artikkeleissaan kuin niissä tuona aikana kirjoitetuissa teksteissä, joissa hän pyrkii julkilausutummin hahmottelemaan ns. *fantasmaattista antropologiaansa*.<sup>794</sup> Näiden termien kautta, liittymällä freudilaiseen diskurssiin, on päädytty tämän diskurssin mahdolliseen ääritulkintaan, jossa (vallankumouksellisesti) hyväksyttävänä toimintana voidaan enää nähdä vain ihmisen kuvan ja ihmiskäsityksen *alhaistaminen*.

Jo varhaisessa atsteekkikulttuuria käsitelleessä artikkelissa *L'Amérique disparue*<sup>795</sup> (1928) Bataillen esiin ottama puhe uhri-instituutiosta, joka taiteen ohella kukoistaa hänen käsittelemänsä kulttuurin huippukautena, sopii tietenkin tähän tarkoitukseen erinomaisesti. Tämä puhe on kuitenkin paikalla myös tuodakseen esiin eroavuudet. On oltava tarkkana. Bataille etsii ennemminkin sosiologista *eroavuuden* käsitettä – näyttävimmillään tekstissä *Les écarts de la nature* – kuin eron filosofiaa. Vain tältä perustalta voidaan nähdä, miten hän on saattanut näissä teksteissään ruotia ”metafyysistä debattia”<sup>796</sup> sillä tavoin kuin on tullut tehneeksi. Eroavuuden käsite on hänen toimestaan otettu esiin vain keinona lähestyä kohti ”heterologiaa”, jonka luonnos ei kuitenkaan koskaan lopullisesti valmistu. *Heterologia* tutkii hyödyttöä, assimiloimattomaksi kelpaamatonta, tai pikemminkin on tuodakseen sen esiin.<sup>797</sup> On selvää, että *Documents*-kauden Bataille uskoo taiteen mahdollisuuksiin – käytäntönä, toimintana – tuottaa näitä objek-

teja, jotka ovat kuin ihmisjätettä ja joiden assimiloiminen valtarakenteisiin näyttää mahdottomalta. Hänen taidepolitiikkansa tarkoituksena on löytää (tai tuottaa) näitä objekteja niin modernin kuin primitiivisenkin taide-esineistön piiristä – liian läheisen tai liian kaukaisen. Etsinnällä hän perustelee ääri-avantgardistiset, dissidentisurrealistiset linjauksensa lehden johtohahmona.

Bataillen heterologinen projekti on kuitenkin kaksinaiminen, eikä sen ongelmilta välttyä myöhemminkään. Epäilemättä myös *Collège de sociologien* oli tarkoitus, ainakin Bataillen mielestä, jatkaa yksin tällä linjalla, mutta sen vastinparina toimi tuolloin myös uhriyhteisö *Acéphale*.<sup>798</sup> Heterologia, jonka parissa lausumattomalla on aina sijansa – ja jota sen aspekteista Bataille tulee myöhemmällä iällään korostaneeksi entistä voimakkaammin – ajautuu jo varhaisessa ja siinä fragmentaarisessa muodossaan jossa lyhyenlänät *Documents*-artikkelit sen esittävät, tämän lausumansa puheen kaksinaisuuden eteen, johon se, ollessaan eräänlainen filosofian rajatiede, on pakotettu. Sen funktiona on olla strategia eroavuuksien tuomiseksi lausumis- ja havaintopinnalle (jollaisena se esimerkiksi eisensteinilaista montaasia tulee kehuneeksi). Eron filosofoiden metafyyssisiin kaavoihin Bataille sen sijaan vetoaa vasta yhdessä Raymond Queneau'n kanssa *La critique sociale*n kirjoitetussa artikkelissa *La critique des fondements de la dialectique hégélienne* (1932), jonka avoin asettuminen hegelo-marxilaiseen diskurssiin myös lopettaa *Documents*'n pyrkimykset. Siinä asemassa olen halunnut tuoda sen esiin. Tekstissä ajatus uhrista, Freudin näkemys *isänmurhasta*, pyritään kytkemään keskelle hegeliläistä kaikkialle levittyvää dialektista systeemiä, jonka kautta tämän systeemin mielekkyys voitaisiin osoittaa, ja joka myös näyttää ainoalta keinolta toimia järjestelmän osoittamaa kaikkitietävää ylivaltaa vastaan sen omalla alueella ja omilla keinoilla. Siinä mielessä artikkeli katkaisee sellaisen suorasukaisen suhtautumisen rationaalista systemaattisuutta kohtaan, jollaista monet *Documents*-teksteistä ilmentävät. Alhaisten impulssien tärkeyden se sen sijaan yhä vahvistaa, ehkä jopa edustamansa logiikan huippuna.

Ja asian yhteen vetäen: *Documents*-kauden tekstien suuri merkitys myöhemmillekin tutkielmassa käsiteltyille kausille, on siinä selkeydessä jolla ne tuovat kysymyksen (kuva)taiteesta keskelle näitä ristiriitaisia yhteisöehtisiä vaateita tai painotuksia, joiden taustalla vaikuttaa pyrkimys määritellä absoluuttisen anarkistinen positio. Pyrkimyksen onnistumisesta vaikutusten kannalta voidaan olla montaa mieltä, mutta sillä ei ole nyt suurtakaan merkitystä. Ideologian positio määritellään kahden aseman kautta, jotka kumpikin myöhempi tulkintaperinne on pettänyt. Toinen niistä on *destruktio* (1), jonka logiikka johdetaan arkkitehtonisen metaforan käytöstä, mutta joka myös myöhempien teksteistä tehtyjen tulkintojen vaikutuksesta taivutettiin pian ajatukseksi dekonstruktiosta. Bataillen kehittäelyihin kuului ehdottomalla tavalla myös ajatus *eroavuudesta* (2), määriteltyjen rakenteiden sekä funktioiden ulkopuolelle jäävästä osasta, jota kuvaan yhdistetty ajatus identiteetin epävakauudesta sai teorioissa ilmentää. On huomattavaa että Hollierin tulkinnat, joiden pohja on *tel quel*-ryhmän filosofioissa, ovat asettuneet kanonistiseksi tulkinnaksi Bataillen *Documents*-kauden

teksteistä. Niiden perusta löytyy sellaisesta ajattelusta, joka myöntää *kirjoittamiselle* [écriture] korkean metafysisesti latautuneen ja prosessuaalisuuden kautta määritellyn arvon – joka näkyy paljaimmillaan lainaamassani kohdasta Hollierin tekstistä, jossa hän sanoo *Notre-Dame de Rheims*-esseen sisältämän ”salatun katedraalin [-] tekevän kirjoittamisesta mahdotonta”<sup>799</sup>. Sellaisen ajattelun kautta tehdyssä tulkinnassa Bataillen *Documents*-tekstien anarkistis-poliittinen dualismi tulee alistetuksi kirjoittamisen kaksisuuntaiselle dialektiselle liikkeelle, joka muotoillaan eron filosofoille ominaisin synteettisen logiikan termein. Sellaisten käsiteapparaattien analyyseihin Bataille ryhtyy tarkemmin vasta silloin, kun on liukunut kauemmas taidemaailman keskiöstä ja päätynyt syvemmälle hegelomarxilaisen diskurssin huomaan.

Ainutlaatuisiksi *Documents*-tekstit tekee siis niiden pakonomainen suhde taiteeseen ja sen tulkintaan yksinomaan alhaisten impulssien esiin tuomisen kautta. Tämä tapahtuu sellaisessa muodossa, jota Bataillen ei niin ehdottomassa määrin tarvinnut enää koskaan toistaa. Kuten Jonathan Strauss on huomannut, oli alhaisen ja korkeimman ”ikariaaninen”, sijoiltaan nyrjäytetty epäsymmetrinen dialektiikka huippukohdassaan näissä artikkeleissa.<sup>800</sup> Mutta se täytyy siis palauttaa Bataillen ajatuksiin sosiaalisista suhteista, ei ”metafyysiseen debattiin” (paitsi sikäli kuin hänen oli liityttävä debattiin, koska kerta toisensa jälkeen hänelle tuli välttämättömäksi kieltää suhteensa siihen). Bataillen ehdottoman kaksinaisten arvoitusten oli hänen toimestaan määrä pitää identiteetit *konkreettisesti* epäjatkuvuudessa – ja tämä koski myös *kuvan* ja *logoksen* suhdetta. Kun taiteellinen fantasma oli Bataillen toimesta rinnastettu desublimaatioon, oli freudilainen taiteenoikeutus käännetty ehkä tahattomastikin ympäri. Samalla surrealismiin naiivin vallankumouksellisuuden kantama musta käänntöpuoli, ehkä ei niin tahattomasti, oli noussut aamuauringon valoon.

**2)** Pakkomielteitä puolustaneella taidepolitiikalla oli jatkeensa. Luvussa ”Toiminnan vaatimus ja taiteilijan desolaatio” olen pyrkinyt näyttämään kohti taiteen asemaa Bataillen 1930-luvun puolivälin paikkeilla kirjoitetuissa teksteissä käsitellessäni kahta raskaasti ladattua artikkelia (*Tublauksen käsite*, 1933 ja *Noidan oppipoika*, 1938). Samoin olen pyrkinyt osoittamaan näiden artikkelien paikan sinä erityisenä kautena, jolloin ne on voitu nähdä reaktiona, kuin katumuksena, *Documents'n* taidemyönteisyydelle. Ja sitä vasten, rinnastaessani ne myöhäisempään Sartren ja Bataillen väliseen polemiikkiin Baudelairen hahmosta, olen puolestaan koettanut tuoda esiin niiden käännteisen osan. Sellainen artikkeli kuin *Van Gogh Prométhée* (1937) – jota olen lainaillut *Documents*-tekstien yhteydessä johtuen artikkelin sukulaisuudesta niille – muistuttaa meitä yhä arvosta, jota Bataille 1930-luvun lopulla antaa taiteelle, mutta siinä kriittinen painotus on silti aikakaudelle ominainen: vain sillä, että van Goghista tulee sosiaalisesti kelvoton, on saavutettavissa varmuus hänen ”taiteensa” autenttisuudesta. Siinä käytetty taiteen käsite voitaisiin helposti korvata millä tahansa toisella pakkomielteellä. Kysymys ei ole taiteen käytännöstä partikulaarisuudessaan.

*Tublanksen käsitteessä* taiteen käytäntöä sen sijaan käsitellään toisenlaisella tarkkuudella. Taiteilijasubjektin osa on esittää työllään eräänlaista vallankumouksen simulakrumia, jota ei voida vain ryhtyä puolustamaan, sillä Bataille joutuu toteamaan taiteilijan toimien yksinäisyyden: toisin sanoen taiteilijan vallankumousta ei voida jakaa, ei ainakaan riittävällä tavalla. Muistettakoon, että vain vuosikymmentä myöhemmin taide saattaa yhä olla Bataillelle yhteisöllisen vallankumouksen simulakrumi, mutta että yhtäkkiä juuri tästä samasta syystä hän on tullut antaneeksi sille preferenssin ekonomikkassaan – joskin yhä syytöksien keralla, mutta hyvin toisin painotuksin. Ja vaikka *Documents*-tekstien myöntöjä taiteen suuntaan ei niitäkään voida lukea kovin yhteisöjä eheyttävässä mielessä, niin mainituissa kahdessa 1930-luvun puolivälin artikkelissa kohdataan jo kuitenkin selvä ero, mitä tulee niihin lähes infantiileihin destruktion puolesta pidettyihin puheisiin, joita hänen varhaiset tekstinsä ilmensivät. Kun Bataille *Noidan oppipojan* sivuilla toteaa, että ”tieteen tavoittelema totuus on tosi vain sillä ehdolla, että se on vailla mieltä, ja asioilla on ylipäätään mieltä vain sillä ehdolla, että ne ovat fiktiota”<sup>801</sup>, ei hän niinkään kommentoi tieteen alhaista tilaa, vaan todistaa fiktion kriisistä, käytännön riittämättömyydestä. Taiteen mielekkyydestä tulee tänä aikana johtava ongelma Bataillen esittämien esteettisten kysymysten joukossa ja vaikka sitä pääasiallisena aiheenaan käsitteleviä tekstejä saa toden teolla etsiä hänen 1930-luvun puolivälin kirjoituksistaan, on taiteellisen puheen analyyseilla silti oma ilmeisen tärkeä osansa. ”Taiteilijoita riivaa itse asiassa vain heidän oma uransa”<sup>802</sup>, hän kirjoittaa. Johdonmukaisestikin ajateltuna Bataillen taiteilijasubjekti on tämän kauden kirjoituksissa jatkuvasti hylkiö – sekä konservatiiviselta että vallankumoukselliselta kannalta katsottuna – ja jollei hän sellainen ole, hän tuskin ansaitsee taiteilijan nimeä.

Olen rinnastanut nämä edellä mieleen palautetut artikkelit luvussani Baudelaire-polemiikkiin, enkä vain siksi että sen kautta pohjustin myöhempää lukuaani Bataillen Manet-kirjasta sekä käsitelin taiteilijasubjektin ongelmaa siinä kontekstissa jonka luku ”Yhteisöttömien yhteisö ja taloustieteen etusija” pyrki kuvailemaan, vaan myös, koska tämä ehdottomuudessaan esitetty taiteilijanäkemys, joka löytyy Bataillen 1930-luvun teksteistä, ei ehkä missään muussa myöhemmän kauden tekstissä saa yhtä selkeää vastausta yhtä monelta kannalta sen esittämään ongelmaan. Käytettyjen termien puolesta näillä kahdella kaudella ei ole suurtakaan eroa, mitä tulee artikkeleissa esitettyjen eettisten pyrkimysten tapaan ilmaista itsensä – niissä korostetaan aina tavalla tai toisella eräänlaista abstraktia toiminnan tai negatiivisuuden vaadetta. Ero sen sijaan syntyy niistä painotuksista, jotka tekstien päälle on langetettu kahden täysin eri tavoin järjestäytyneiden taidedebatteja kantaneiden kenttien puolesta, joiden sisällä toimien Bataille, kirjoittajana, on ryhmittymisensä kautta löytänyt oikeutuksen vastata kysymyksiin uudella tavalla. *Ensimmäisessä tapauksessa kyse on ollut surrealistisen, marxistisen ja fasismiuban alla järjestäytyneen diskurssin alla toimimisesta, jälkimmäisessä asemoituminen on tapahtunut ranskalaisen eksistentiaalifilosofian uudelleen rakentamalla*

*sodanjälkeisillä kentillä. Kyse on höyhenenkeveästä erosta, joka puheella joka haluaa puolustaa myyttille elävää yksinäisten yhteisöä voi olla ideologiaan, joka asettuu kieltämään sellaiset ajatuskulut jotka haluavat sitouttaa kirjailijan johonkin asiaan, jonka toivotaan syttyvän annetuissa poliittisissa muodoissaan.*

3) Luvun ”Heterologia ja hurma” sisällyttäminen taidehistorialliseen tutkimukseen saattaa joidenkin mielestä vaatia lisäselvityksiä. Sen alla tulin johdattaneeksi, paitsi kokemusajattelun keskeisyyteen Bataillen ajattelussa, niin myös sen asettumiseen hänen kirjoitusstrategioittensa taustalle 1940-luvun alussa. Olen rajoittanut luvussa käydyn tutkiskelun – eläimyyden käsitteen mukaan tuomista lukuunottamatta – teoksen *L'expérience intérieure* ympäristöön. Syitä on useita. Teos on Bataillen filosofian ensimmäinen laajempi esitys jonka hän on kirjoittanut omalla nimellään ja se myös rakentuu fragmentaarista muodostaan huolimatta täysin yhtenäiseen ja määriteltyyn teoreettiseen kehykseen, jonka kokemusajattelun nostaminen pintaan tarjoaa. Merkittävin syistä on kuitenkin teoksen täysin uusi suhde taiteeseen, jota mikään sotaa edeltävistä kirjoituksista ei varsinaisesti tue. Tai tästä on vahvimpana todisteena nimenomaan Bataillen tapa hyväksikäyttää teoksessaan vanhempia tekstejään, mutta uudelleenluettuina ja -kirjoitettuina niin, että niiden sisään on ututettuna eräänlainen esteettisen – nimenomaan sillä tavoin, jolla sana liittyy taiteeseen – teoria, jollaista ei tekstien varhaisemmista versioista löydy.<sup>803</sup> Tämän ututuksen taustalle on hahmoteltu monia syitä ja joihinkin niistä olen viitekehyksen luomiseksi viitannutkin tekstissä – vähäisintä roolia eivät varmastikaan ole näyttelleet Bataillen ja Blanchot'n väliset pohdinnat. Olennaista on, että Bataille näyttää asettuvan etsimään jotakin sellaista, jolla on tekemistä ”runollisen puheen” kanssa ja että tämä ajatus tästä puheesta kytketään tiukasti samalla muotoiltuun kokemusajatteluun sellaisin paljon puhuvien lausein kuin ”ylenpalttisuudet ovat merkkejä”<sup>804</sup> tai Bataillen julistaessa kirjan ulkokannessa kirjan puhuvan ”runouden tuolta puolen”<sup>805</sup>.

Luvun tärkein kysymys koskee kuitenkin sitä, millaisen (runollisen tai sen tuonpuolisen) puheen perässä Bataille juoksee. Mikään *L'expérience intérieure* sivuilla taiteelle annettu puolto ei merkitse mitään, jollei tähän kysymykseen kyetä edes pinnallisesti vastaamaan. Olen käyttänyt luvussa paljon sivuja näyttääkseni, mitä hän hakee puhuessaan kokemuksen autonomisuudesta ja sen intensiteetistä, jotta tulisi ilmi se määrä, jossa Bataille haluaa korostaa havittelemansa kokemuksen fantasmaattisuutta ja tuo esiin dramatisaation merkitystä. Blanchot'han oli tullut jopa tähdentäneeksi Bataillen puolesta, että heidän hahmottelemansa kokemuksen teoria edellyttää sitä, ettei kokemusta edes ole, jollei sitä ole jaettu<sup>806</sup>. Luvun alla esittämäni jakso, joka on lainaus 1940-luvun lopulta olevasta *Théorie de la religionin* kohdasta, jossa Bataille puhuu ”poeettisesta valheesta eläimyydestä”, on tärkeä siksi, että siinä näkyy erityisen selvästi, kuinka Bataille sodan aikaisissa kirjoituksissaan oli sisällyttänyt *L'expérience intérieure*ssa hahmottelemansa kokemusteorian keskiöön ajatuksen runollisista kuvista sillä tavalla, että niiden

paikkaa ei suuremmassa määrin koskaan enää kyseenalaistettu.<sup>807</sup> *On selvää, että tutkielmani alkumetreillä kysymäni kysymys Bataillen tuottamien taidehistoriallisten tutkimusten mielestä hänen ajatuskuluissaan – siis syistä nähdä niiden eteen vaivaa ja tuottaa niitä, rakenteellisessa mielessä – juontaa juurensa näistä kehittelyistä, tästä kuvakäsityksestä.* Koko ilmaisu ”eläimyden valhe” sitä paitsi hakee perustansa näkemyksestä, jolla kyseisen ”eläimyden kokemuksen” julistetaan olevan kuvaa koskevien käsitysten tavoin vailla oikeutusta ja kuinka se asettuu vastakkaiseksi vallitseville totuuksille; sillä tavoin se päättyy lähelle surrealistien ennen sotavuosia käymää keskustelua myytistä, joka Bataillen teksteissä on *Acéphale*-kaudella vielä ainakin prakti-  
sessa mielessä erilaisten etsintöjen alla. On silti muistettava, että ilmeisenä syynä Bataillen uudella taidemyönteisyydelle ei niinkään ollut halu olla kritisoimatta taide-instituutiota – siis poliittinen pyrkimys valtuuttaa se sellaisenaan – vaan teorian sisään kirjoitettu vaatimus kokemuksesta muodostettujen fantasioiden ilmaisemisesta. Ja kun Blanchot vielä haluaa myöhemmin tehdä selväksi, että näissä ajatuksissa *kokemuksesta* ei missään tapauksessa ole kyse siitä, mitä saksalainen perintö kutsuu termillä *Erlebnis*, ja jonka kuvailuihin Bataillen tulkinta niin helposti yhdistyy, on hänen puheessaan pelissä juuri tämä kehittely sellaisesta kokemuksesta, ”joka ylittäisi itsensä”<sup>808</sup>; merkitsevänä ei ole niinkään ajatus sellaisesta *ylikäymisestä*, jossa jokin järjestelmä rakennetaan uudelleen, vaan jossakin joka todella tuhoaa itsensä fantasman paluussa. Näistä komponenteista kertovat myös Nietzsche ja Proustin asemat *L'expérience intérieure* lopussa.<sup>809</sup> Ajatuksen mukaan ei myös yksikään järjestelmä ole kokemuksen summa, eikä päinvastoin. Siitä todistavat Bataillen ylijäämän teorian tärkeimmät esitykset.

*L'expérience intérieure* nousee ensimmäistä kertaa esiin selkeästi, perustellusti ja julkilausutusti kirjoitettu vaatimus epäjatkuvuuden tuomisesta *kirjoitukseen*. Siihen törmätään monella tasolla. Bataille käyttää kirjansa sivuilla monia käsitteitä epäkoherentisti, vaihtelevissa merkityksissä ja tuottaa sillä tavoin katkoksia filosofiseen puheeseensa; hän tuo esiin alut katkokkien muodossa. Myös *Le coupable* ja *Sur Nietzsche* havainnollistavat aina kyllästymispisteeseen asti tätä ajatuksen juoksua, jossa järkevyyttä tavoitteleva kieli pakotetaan tunnustamaan katkoksellisuutensa. On kuin jokaisessa katkoksesta puhuisi eräänlainen impulsi, jossa esiin pyrkii yritys jonkin tuntemattoman ja siltikin/siksikin yksityisen jakamiseksi. Myös sellaiset keinot kuten hänen metodisiin kuvailuihinsa kuuluvat vaatimukset ylitsevuotavasta dramatisaatiosta ovat luodut palvelemaan samaa päämäärää. Niillä on tarkoitus kiihdyttää katkokseen ja luoda vastapaino filosofiselle analyysille. Katkoksen ilmentämää hiljaista päättämättömyyttä Bataille oli teoksessaan tarjonnut myös vastaukseksi – tosin ei missään määrin lopullisessa mielessä tyydyttäväksi – kuvailemaansa Hegelin filosofian ”sokeaan pisteeseen”, jonka pohdinta oli Kojèven luentosarjan tiimoilta noussut tärkeäksi eronteon pisteeksi suhteessa tähän Bataillen arvostusta nauttineeseen ystävään.<sup>810</sup>

*L'expérience intérieure* löytyy myös toinen ensisijaisen tärkeä suhde Kojèven opetuksen tarjoamiin näkökulmiin, joka luo myös radikaalin katkoksen suhtees-

sa suureen osaan Bataillen 1930-luvun tekstejä. Tämä koskee kirjan sivuilla täysin avoimesti ilmaistua vastustusta toiminnallisuudelle ja projekteille. Kojèven 1930-luvulla esittämä tulkinta Hegelistä oli radikaalisti asettuneena ”negeeraavan” toiminnan kannalle ja muotoili samoin keinoin myös käsityksen kirjailijan osasta, joka tarkoittaa pitäytymistä aktuaalisesta toiminnan maailmasta. Siten kirjailija ei Kojèvenkaan ajattelun mukaan kelpaa vallankumouksen malliksi. Samoin taide on ennemminkin todisteena ”voimattomasta kauneudesta” (Hegel)<sup>811</sup>. Jos surrealismia vastaan nostettu vastustus oli muokannut Bataillen suhteen tähän kysymykseen jo 1930-luvun vaihteessa varsin ambivalentiksi – nietscheläisyyskään tuskin auttoi asiaa – niin Kojèven opit loivat sen ilmapiirin jossa Bataille saattoi pitää tämän monimieliisyyden yllä. Sellainen oli hegeliläistä Valtiota kohtaan tunnetun vastustuksen perintö. Käsityksen oireita Bataillen ajattelun kannalta saimme todistaa jo 1930-luvun tekstien osalta. Olennaista *L'expérience intérieure* analyysin kannalta on silti että se on Bataillen julkaisuista ensimmäinen, jossa hän muotoilee omaksi projektikseen sellaisen metodin löytämisen, jolla voisi asettua *kaikkeaa toimintaa vastaan*. Blanchot'n muotoilemat ”sisäisen kokemuksen perusteet”, joilla kokemuksesta muodostetaan *auktoriteetti* ja joiden avulla Bataille saattaa julistaa auktoriteetin ”toiminnan vastakohdaksi”<sup>812</sup>, ovat tämän suunnanmuutoksen näkyviä tunnusmerkkejä. Siitä, että Bataille antoi juuri Kojèven ajattelua kohtaan muodostuneelle suhteelle tässä kysymyksessä tärkeän aseman, ei ole epäilystäkään. *Le coupablen* (1944) liitteessä julkaistiin osa Bataillen lähettämättömästä kirjeestä Kojèvelle (ks. liite 1), jossa on kyse Bataillen tavoista kiistää historian loppu siten, että tähän kiistämiseen johtavat perustelut myönnetään läheisiksi – mutta tuonpuolisiksi – taiteelle. Siinä hän kieltää historian lopun puhumalla ”joutilaasta negatiivisuudesta”, josta hän näkee todisteena oman ”haavoittuneen” minuutensa. Siten asemoituminen suhteessa Kojèven Hegel-tulkintaan, jonka eettisissä painotuksissa kuultiin toimeliaisuuden vaatimus, nousi rinnakkaiseksi diskurssiksi mitä tulee niihin paikantumisiin, jotka Bataille myös loi keskustelussaan aikakautensa muiden filosofis-poliittisten virtauksien kanssa (etupäässä surrealismien ja eksistentiaalismin).

---

\* Olen käsitellyt Bataillen suhdetta Kojèven ajatuksiin jo luvussa ”Luola ja labyrintti” ja jatkan asiasta vielä myöhempanä. Nyt silti huomattakoon, että Kojèven käsityksiä taiteesta ei välttämättä kannata pelkistää ihan näin helposti siihen, että hän ajatteli taiteen olevan kelvotonta modernin toiminnallisuuden kannalta. Vaikka Kojève ei enostaan Wassily Kandinskysta kirjoittamassaan esseessä *Les peintures concrètes de Kandinsky* (1936) välttämättä asiaa kovasti kommentoikaan, niin näyttää siltä että Kandinskyn avantgardismi soveltuu monin osin Kojèven käsityksiin taiteen vallankumouksellisista mahdollisuuksista, joita moderni kansalainen voisi toteuttaa – ja ennen kaikkea ilman, että taiteilijan tarvitsisi ottaa sanottavasti kantaa politiikkaan. Toki täytyy ottaa huomioon, että Kojèvella saattoi olla moninaisia rooleja täytettävänä. Joka tapauksessa tätä ambivalenssia voidaan verrata samalla myös suhteessa Bataillen ajatteluun – sikäli kuin sen suhteuttaminen Kojèveen joka tavalla koetaan merkittäväksi – ottaen huomioon

Luvussa ”Heterologia ja hurma” olen siis tahtonut osoittaa näiden strategisten opinkappaleiden systematisoitumisen muotoja Bataillen teoksen monella tasolla (syntaksin hajottaminen, käsitteistön epävakaus, fragmentaarinen muoto) sekä sen oraallaan olevaa suhdetta Bataillen tulevaan taide(historia)politiikkaan. *Kuten olemme nähneet, tuli samalle perustalle rakennettu ajatus ottamaan täysin toiset muodot hänen tulevissa teoksissaan. Silloin käytössä olleiden strategioiden perustalla oli kuitenkin yhä sama L'expérience intérieure muotoiltu ajatus vieraudesta, johon katkoksellisuuteen ja epäjatkuvuuden periaatteeseen tukeutunut muoto vastasi, kun sille oli myönnetty käänteinen suhde tiedemiesten ja filosofien kielen muodostamaan maailmaan.* Teos toi kokemusajattelun esiin nostamien vaateiden myötä sekä tarkastelun että metodisen etsinnän keskipisteeseen *impulssien ja halun, mystiikan ja runouden partikulaarisuudessaan elävän kielen, jonka toivossa arkinen tai looginen puhe saatettiin ohittaa järjestömyyksiin dramatisoidun puheen tai hiljaisuuden hyväksi. Samalla tämän puheen tavoittelemalle ja ilmentämälle runouden kokemukselle oli filosofisen rakennelman keskellä annettu autonominen asema.* Kun Jean-Luc Nancy analysoi nimenomaan Bataillen filosofiaa käsittelevässä kirjassaan surrealismia siten, että sanoi sen olevan vain ”romantiikan avatara”<sup>813</sup>, viittasi hän epäilemättä juuri tähän runoudelle myönnettyyn asemaan. Myöhemmin Manet-kirjan sivuilla tulemme kuitenkin nähneeksi miten romantiikan nimestä tulee suuntauksen ylläpitämisen taiteilijasuhteen johdosta Bataillelle jopa haukkumasana. Tapaus ei tietenkään tee Nancyn huomautusta asiattomaksi, mutta muistuttaa asemoitumisiin liittyneiden halujen monikasvoisesta problematiikasta sodanjälkeisissä kontekstissa.

Oli asian laita miten vain, niin kuvakäsityksellä oli yhä tulevinakin vuosina paljon sanottavaa mitä tuli taiteellisen efektiivisyyden vastustamiseen sikäli kuin tällä efektiivisyydellä tarkoitettiin hyötyajatteluun nojaavia vaikutuksia. Bataillen perustavimpien näkemysten mukaan esteettisestä arvosta – taiteen käyttöarvosta – saatettiin alkaa puhua vain jos oli käyty sitoumuksiin ja hyödyllisiin sopimuksiin perustuvan vaihdon todellisuuden (ja myös runouden itsensä) tuolla puolen. Hyvin runollisena oletuksena kun oli, että siellä oli pelkkää jakamattomuutta. Näiden vastakkaisuuksien kautta Bataille oli puheessaan muotoillut erään *sisäisen dialogismin* kaavan.

4) On varmasti todettu jo liiankin moneen otteeseen, että Bataillen 1940-luvun lopun aikaisten kirjoitusten pääteemat muodostaa se kehys, jonka asemoitu-

---

että hän oli Kojëven kanssa läpi 1930-luvun läheisissä suhteissa. Kojëven myöhemmät tulkinnat taiteen ja joutilaisuuden arvosta modernissa maailmassa taas ovat huomattavasti muuntuneita, joskaan eivät tosin sen vähemmällä ironialla ladattuja. Kojëven oma hyväksyntä historian lopulle, jonka hän ilmaisi sodanjälkeisinä vuosinaan, perustui ajatukselle jonka mukaan jäljellä oli enää ”taidetta, leikkiä ja rakkautta” ja hän näki ilmeisenä hyveenään sen, että hänestä oli tullut ”tyhjäntoimittaja” (Kojëve 2007, 82) – mitä se hänen tapauksessaan, valtiomiehenä ja kirjoittajana, ikinä tarkoittikaan.



minen surrealismin puolelle sartrelaista eksistentialismia vastaan käydyssä polemiikissa tuo muassaan. On myös ymmärretty, että sodanjälkeisten vuosien kirjoitusstrategiat ovat jo varsin erilaiset kuin edeltävien kausien. Tietenkään ei pidä väheksyä *Critique*-lehden formaatin, sen kaupallisten tavoitteiden merkitystä tälle käänökselle, mutta ne eivät koskaan voisi kertoa koko totuutta. Teoreettisen panoksen piti Sartren *Mitä kirjallisuus on?* -teoksen jälkeisessä Pariisissa olla jo muuttunut. Tosiasiassa – asia voidaan todeta ties kuinka monesta tekstistä – ei Bataillen suhde tähän keskusteluun ole niin ongelmaton ja yksikantainen kuin minkä hän on itse tahtonut esittää; eksistentialismin tarjoamia linjoja, sen intellektuaalista perintöä, tuskin oli helppoa pyyhkiä hänen lähtökohdistaan katsoen pois.

Johdonmukaisuutensa hän kuitenkin säilyttää monissa seikoissa, mitä tulee sitoutumisen polemiikkiin ja juuri niissä olen halunnut, ja näin myös täytyy, nähdä suuri osa hänen asemoitumisensa perustaa. Matkalla *Document'sta* 1940-luvun teksteihin tuskin mikään muuttuu niin paljoa kuin Bataillen suhde surrealismiin, sen ajatuksiin ylitodellisuudesta. Siinä välissä taiteen merkitys on tultu hänen kirjoituksissaan kyseenalaistamaan kokonaan, kuten olemme nähneet, mutta myös entiset mahdollisuudet positioitua kentällä ovat täysin kumoutuneet. Näinä vuosina myös debatti vapaudesta tullaan kääntämään kokonaisuudessaan ympäri: surrealistisen ylitodellisuuden edustama idealismi näyttää 1940-luvun tekstien valossa sittenkin parhaalta suojapaikalta, kun sartrelainen ajatus valinnanvapaudesta kasvaa vastustajana pelottavampiin mittoihin.

*Puolustus, jonka surrealismin ylläpitämä diskurssi tarjoaa "runoudelle", on ehkä Bataillelle riittämiin. Tai ainakin siinä mielessä, jossa se kelpaa asetetuksi Sartren ajamaa "proosan" asiaa vastaan* (aivan kuten "alhainen materialismi" asettui "surrealismin" vastaan – symbolisella tasolla paljon merkitsevä ele). Runous kamppailee proosaa vastaan kokemuksen intensiteetin antamin luvun, ja samoin Bataille vaatii *kvantitatiivista analyysia ja talouden termistöä fenomenologisia latteuksia kohtaan* – latteuksia, joista sivumennen sanoen hänen sodanaikaiset, mutta myös myöhemmät tekstinsä ammentavat. Yritys on joka tapauksessa hyvä. Runous ei "asia-tekstin" vastakohtana myöskään kelpaa, aitojen surrealististen oppien mukaisesti, sitoutumiseen, ei ainakaan minkään muun "asian" kuin itsensä hyväksi. Omaksi onnekseen Bataille voi löytää myös Sartren teksteistä hyväksynnän sille näkemykselle, ettei runollinen ilmaisu kunnioita edes itseään, tuskin tietäessään mitä kunnioittaa.

Samassa keskustelussa näkyy myös Bataillen henkilökohtainen pakko saada koko polemiikki suhteutettua Kojëven avustuksella sysäystä saaneihin pohdintoihin taiteen arvosta; mutta tämä tarkoittaa myös kahden varsin erilaisen diskurssin sekoittumista. Bataillen ajatus "joutilaasta negatiivisuudesta" ja tavat suhteuttaa se sartrelaisuuden politiikkaan näkyvät mitä selkeimmin Baudelairea koskeneessa kiistassa ja esimerkiksi niissä lauseissa joiden myötä taiteen suhde *pahaan* tultiin sen aikana lausuneeksi.

Tästä retorisesta kamppailusta muodostuu epäilemättä se diskurssi, jota Bataille tulee elämänsä viimeiset 15 vuotta jatkaneeksi ja jossa runoilijan (tai taiteilijan ylipäänsä) immoralismista ja syyllisyydestä, mitä tulee suhteessa yhteisöjen kehittämisen vaateisiin, tulee kannatettava asia – ainakin runoudenrakastajien puolesta – samalla kun runouden käytäntö muodostuu itseisarvoksi sinänsä (kuten Bataillen viittauksissa nietzscheläiseen *huijppuun*, joka ei olemukseltaan kunnioittaisi moraalista *hyvää*; tai kaikki ne termit, joihin Bataille kuvailee runoilijan heittymistä yhteisön ulkopuolelle: lapsellisuus, julmuus, eläimellisyys...). Siinä kun Sartrelle proosan politiikka merkitsee mahdollisuutta ottaa kiinni nykyhetkestä ja vaikuttaa päivän haasteisiin kirjailijan ajaman asian puolesta, tulee Bataille määritelleeksi runoilijan suhteen aikaan sellaisen termistön avulla, jolle destruktiivisuudessa on vain häviävä mieli, mutta mieli yhä kuitenkin. ”Meidän on mentävä jopa niin pitkälle että sanomme, ettei runous koskaan edusta nostalgiaa menneisyyttä kohtaan”, sanoo Bataille, ja hän jatkaa, ”nostalgia joka ei valehtele, ei ole runollista; sen on lakattava olemasta totuudellista siihen pisteeseen asti, että se itse tulee todeksi, sillä menneisyys on vähemmän merkityksellinen nostalgian objektin suhteen kuin itse nostalgian ilmaisu”.<sup>814</sup> Hänen lukuisat pohdiskelunsa mahdollisista vallankumouksellisista dogmeista, metodeista, muotoillaan tämän kaltaisen ideologian pohjalta: ne tullaan 1940-luvulta lähtien päättämään runouden keinojen analyysiin ja kyetään lopultakin päättämään *vain* niihin.<sup>815</sup> Surrealistisen runouspolitiikan – jolle ajatus prosessuaalisuudesta ja yksilöllisen halun intensiteetistä oli kaiken alku ja loppu – lähtökohdista Bataille hyökkäsi: hän yhdisti tämän politiikan osaksi analyysiin pyhistä käytännöistä ja vei puheensa niin pitkälle että alkoi ajatella *surrealistista uskontoa*<sup>816</sup>. Erikoisella tavalla tämä ajatus edellytti, että surrealismi, *historiallisena liikkeenä*, täytyi jopa toisinaan samaistaa André Bretonin autoritäärisen hahmoon liikkeen johtajana (Bretonia kutsuttiin ihan yleisestikin nimellä ”paavi”<sup>817</sup>). Joka tapauksessa tämä polemiikki vei Bataillen taidenäkemysten aina uskontoteoreettisiin pohdiskeluihin saakka ja niihin tultiin tiukasti kytkemään myös hänen ajatuksensa taiteesta. Tästä näkökulmasta hän saattoi hyökätä sellaisia asennoitumisia vastaan, jotka olivat pyrkineet oikeuttamaan ateismia nykyhetkeen tarrautumisen vaatimuksin, tai niitä, jotka valtuuttivat uskonnonharjoittamisen synteettisen järjelyn antamin perusteluihin. Puhe todisti, että kummaltakaan Bataille ei voinut lopulta itse välttyä.

\*

Jos edellä hahmotellut diskurssit, joita olen pyrkinyt kuvailemaan, osoittavat tilanteen, jossa runollista puhetta, kuvallisuutta (tai kuvitteellista) koskettelleet ajatukset vaihtoivat painopisteitään parin vuosikymmenen aikana suuntaan jos toiseenkin, niin 1940-luvun puolivälin jälkeisistä vuosista lähtien heilahduksien määrän voidaan nähdä huomattavasti taantuneen. Taantuma heilahdeluissa ei kuitenkaan tarkoita yksinkertaistumista keinoissa ja siitä olen myös tahtonut puhua kirjoittajamme viimeisen vuosikymmenen taidehistoriallisten tekstien

osalta. Näinä vuosina Bataillen nähdään pitävän kiinni paitsi taidetta koskevasta filosofis-poliittisesta asemoitumisestaan, joka suuntautuu sitoutumista vastaan, myös omista esteettisistä mieltymyksistään, joista joihinkin jo *Documents* oli hänen lukijansa tutustuttanut.

Kohonnut kiinnostus historianfilosofiaa kohtaan nousee myöhäisteksteissä esiin rinnatusten monimielisyyteen jätettyjen Hegel-tulkintojen kanssa. Tuen ja turvan Bataille hankkii tulkinnolle Kojèven kirjoituksista ja opetuksista, joihin hän nyt palaa sodanaikaisia tekstejään ymmärtäväisemmin ottein. Uudelleen muotoillussa tulkinnassa korostuu Kojèvea mukailemalla kuvailtu ”Hegelin ylivoimaisuus” loogisen ajattelun saralla. Ja Bataille rakentaa ajatuksensa asia-ta siten, että tulee muodostaneeksi epätodennäköisen liiton, jossa hänen epä-ortodoksisesta Nietzsche-tulkinnastaan peräisin olevat elementit kohtaavat Kojèven ajatukset hegeliläisestä universaalihistoriasta.<sup>818</sup> Hegel – jonka systeemin muotoilu on jo sinällään teleologinen ihme – tarjoaa toki Bataillelle kiinnostavan viitekohdan läpi hänen uransa aina *Documents*-artikkeleista viimeisiin julkaisuihin saakka. Juuri heilahtelu suhteessa Hegelin filosofisen voiman ylittämättömyyteen – toisin sanoen Kojèven tulkintaan – jonka Bataille useaan otteeseen korostaa kokeneensa, määrittää oudon käänteisellä tavalla useissa kohdin filosofimme uraa hänen systemaattisia etsiskelyitään, erityisesti sen suuntaan mitä hän myöhäisillä vuosillaan alkaa kutsua ”ei-tiedoksi”. Bataillen esihistoriatekstien tulkinnan lähtökohtana olen tahtonut esittää, miten hän näkee Lascaux’n ja muiden paleoliittisten ajan luolien taiteen vastaavan näihin vaatimuksiin yksinkertaisen objektiivisellakin tasolla. Bataillen mukaan positiviteetille perustetut tieteet eivät ole kyenneet lähestymään hänen käsittelemiään esihistoriallisia kuvia muilla tavoin kuin tuottamalla vertauksia sellaisten kansojen sellaisiin tapoihin, joiden kulttuuri jo itsessään on länsimaisen tieteellisen puheen episteemeille täysin vierasta. On totta, että Bataillen tekstien monet osat eivät pakene tätä positiviteettia ja että sillä on niissä jopa hyvin tärkeä osansa. Erityisesti *Les larmes d’Éros’n* sivuilta poimittu paljon puhuva kooste hänen henkilökohtaisista vaateistaan, joiden mukaan hänen tuli vaientaa tulkintansa kuitenkin muistuttaa siitä missä määrin näiden tiettyjen esihistoriallisten kuvien, joiden alkuperän annettiin edustaa tuntematonta, oli tehtävä työnsä tämän (hegeliläisen) positiviteetin kaikkivaltiota vastaan. Bataillen Lévi-Strauss-artikkeleihin kirjoitetut etnografian ja antropologian puoltolauseet ovat myös matkalla samaan suuntaan, jossa kyse on vieraan struktuurin, sikäli kuin sitä voidaan sellaiseksi kutsua, avaamisesta sekä tässä työssä käytettävien vertausten ainaisessa riittämättömyydessä; mutta vertausten, joiden ansioksi on kuitenkin laskettava se, että ne kykenevät vastaamaan filosofian/tieteen kielen täsmällisyyttä paremmin odotuksiin konkreettisesta puheesta jolla kuvailla näitä kohtaamisia vierauden kanssa.<sup>819</sup> Esihistoriallisesta taiteesta, näyttävimmän Lascaux’n luolasta, Bataille esittää – vakuuttavalla tavalla ja kaikella sillä intohimoisuudella, jonka hänen näkemyksensä vaativat – löytäneensä vastauksen havittelemaansa vieraaseen puheeseen, jonka avulla tätä toiseutta

tuskin voitaisiin konkreettisemmin esittää: näitä esihistoriallisia kuvia tehneet ihmiset – Bataillen mukaan ”kuten me” –, jotka hädin tuskin ovat vielä ihmisiä monessakaan tieteen hyväksymässä mielessä, tuottavat kuvia, joiden täsmällisistä funktioista (tai edes kuvien rajoista, niiden identiteeteistä) meidän on mahdotonta tietää mitään, emmekä siten voi päätellä niitä tehneen *yksilöllisen* mielen toimintaa. Bataille päätyy siten, kuin kääntäen, kohden *universaaleja* yleistyksiä, joiden kautta näkee kuvissa pyrkimyksen *tuntemattomaan*, hämmästyksen tilaan.

Lascaux-tekstien ehkä tärkein teema onkin se, mitä Bataille kutsuu ihmetyksekseksi eläimyyden edessä; hän avaa tätä termillä *merveilleuse*, jonka suhdetta Bretonin samaa termiä hyväksi käyttäneisiin *sloganeihin* on ollut hyvin vaikeaa määritellä – joka tapauksessa tämä suhde on kiinteä. Myös suhde hegeliläiseen subjektiviteettiin (eli hegeliläiseen ihmisyyteen) on tärkeimpiä tämän käsitteenmuodostuksen komponenteista. Kuten toivon asiaa käsitelleissä luvuissa täsmällisesti esittäneeni, tarjosi ajatus eläimyyden kokemuksesta, jonka Bataille yhdisti ihmisyyden syntyvaiheisiin, hänelle mahdollisen pakopaikan sellaisesta käsitteestä, joka perusti ihmisyyden (siis subjektiviteetin mielen) *yksinomaan* työlle. Tämän Bataille onnistui toki tuottamaan vain uusintamalla Hegelin näkemykset työstä yhtenä ihmislajiin johtaneiden muodonmuutosten aikaansaajista ja samasta syystä Bataillen oli myös liityttävä sympateettisesta magiikasta ponnistaneisiin teorioihin – vaikka sitten kääntääkseen ne ympäri. Silti Bataillien teoria taiteensa myötä syntyneestä ihmislajista omasi myös ajatuksen siitä, kuinka tämä laji on tullut olevaksi, ja sikäli on myös erotettu muusta eläinkunnasta, vasta hetkellä jolla se kykenee kokemaan eläimyyttä eli kun se pysyy tietoisesti (objekteja käyttäen) tuhoamaan itseään määrittävän työn siemenet – *ihmisen määrittelee juuri kuuitelma kokemuksestaan eläimyydestä, siihen eläime ei näin oleteta pystyvän*. Ja tämä kokemus määrittää myös Bataillen ajatusta taiteesta. Tältä pohjalta voidaan viimein lausua, että *kun esihistoriatutkimusten myötä Bataille 1950-luvulla kiinnittää viimein toden teolla katseensa myös historianfilosofiaan ja historiografiaan, toteutuu se lopulta eräänlaisessa antropologisen psykologisoinnin rajatilassa. Siinä kaikki termit voidaan nähdä ainoastaan absoluuttisen fantasmaattisen kehyksen lävitse. Hieman piruillen voitaisiin sanoa, että jos Foucault'n arkeologian historiografisena päämääränä on bankkiutua eroon psykologisoinnin "transsendentaalisesta pidäkkeestä"<sup>820</sup>, joka hänestä näyttää alistavan historian funktiosubteiden ja kausaliiteettien sarjoille, niin Lascaux tarjoaa puolestaan Bataillelle paikan samanlaisia päämääriä havittelevaan politiikkaan, jonka luvalla transsendentalismia on todella mahdollista harjoittaa pidäkkeettä*.

Jos vieras puhe (1) ja eläimyyden kokemus (2) ovat teoreettisesti yhdistetyt Bataillen ajatuksissa *järjellisen maailman vaikenemiseen, katkokseen*, niin käsittelemättä on silti se puheen raja, jolle hänen on nähty pysähtyvän. Hiljaisuuden käsittäminen strategiana oli luvun ”Ruumiit vailla elimiä” aiheena. Käsitteelin luvun alla asiaa kaksijakoisin keinoin. Ensinnäkin otin esiin teorian sisältämän edellytyksen, jonka mukaan filosofisen puheen oli erottava runollisesta ja joka vuosisadan aikana oli saanut monet fenomenologiseen traditioon liittyneet puhumaan absurdilla, hieman tekopyhällä tavalla vastenmielisyydestään filosofiaa kohtaan tai filosofian lopusta – heidän näkö-

kulmansa tai oppialansa kun eivät sittenkään näyttäneet tarjoavan mahdollisuuksia pätevään kokemuksevaukseen, kuinka ollakaan... Bataillilla, kuten esimerkiksi *Les larmes d'Éros'n* muodosta nähdään, vaatimus filosofian lyöttäytymisestä yksin kuvallisuuden kanssa – sen omaksi vahingoksi – on jatkuvasti läsnä, mutta ehkä päämäärät kuitenkin samalla tasolla. Tulin pyrkineeksi myös saman luvun alla laajentamaan sitä diskurssia, johon olen nähnyt Bataillen montaaitekniiikoiksikin kutsuttujen keinojen liittyvän, tarkastellessani pintapuolisesti mm. Walter Benjaminin, Sergei Eisensteinin, André Bretonin ja Aby Warburgin näkemyksiä kuvien kohtaamisesta, kontrapunktisista suhteista. Samalla käsitelin näiden ajatuskulkujen kytkeytymistä hegeliläisen historiografian tai ns. *Kulturwissenschaftin* kritiikkiin sikäli kuin ne sitoutuivat oman aikansa taiteen tai tieteen kentille.<sup>821</sup> *Toivon osoittaneeni niillä sivuilla vakuuttavasti tätä tiettyä diskurssia kohdanneet ongelmat sekä kuvanneeni niiden esittämiä väliaikaisia ratkaisuja, jotka, ainakin Bataillen tapauksessa, saivat hänet vaientamaan tulkeintansa, mutta sellaisten pohdiskeluiden myötä, joihin liittyi elimellisenä osana myös ajatus hetkellisestä pysähtymisestä kuvien eteen ilman työteliästä, objektiivista pyrkimystä, jonka ainoastaan hämmennys eriparisten aspektien kohdatessa saattoi tuottaa – siten, että tämä pysähtyminen nähtiin päämääränä sinänsä.* Nykytutkimuksen puolesta esiin nostettuun ajatukseen Bataillen käänteisistä suhteista ikonologiaan tai hänen harjoittamastaan ikonologiakritiikistä on mielestäni ongelmallista tehdä näitä laajempia merkintöjä. Liian usein tulee unohdetuksi, kuten edellä jo totesin, että paljon kritisoidulla positiviteteilla on myös Bataillen teoksissa, ainakin myöhäistuotannossa, tärkeä roolinsa.

Hiljaisuuden politiikkaa, jos sellaisesta on lupa puhua, käsiteltiin silti samoin perustein myös Bataillen Manet-kirjaa käsittelevässä luvussa. Tältä osin luku ”Modernin epävarmuuden maalari” oli eräänlaista valmistautumista viimeisen käsitteilyluvun mahdollisuuksiin avata viuhka levälleen teeman osalta. Luvun alkuosassa toin esiin koko sen makrohistorialliseksi kutsumani narratiivin, jolla Bataille tuottaa monen muun aikansa taidehistorioitsijan linjauksia seuraten Manet'n tärkeäkin tärkeämmän vallankumouksellisen position kuljettaessaan kertomuksensa ensin ’Goyan vallankumouksellisen momentin’ kautta, jonka avulla saattoi viedä ajatukset myös taiteilijan modernia vapautta koskeneisiin keskusteluihin asti.<sup>822</sup> Samalla esitin myös, miten Bataille saattoi toisen makrohistoriallisen kertomuksensa (joka rajoittui historian tarkasteluun nimenomaan pyhän asettaman ongelman kautta, joskin hyvin laaja-alaisesti) avulla myöntää modernin taiteen perustaneille toimintatavoille samat valtuutukset kuin omille ”meditaatiometodeilleen” ja kuinka se tapahtui erityisesti kuvakäsityksen kautta, joka oli kytketty ajatukseen imaginäärisen sfäärin häilyvyydestä. *Tässä suhteessa Manet'n paikka oli erityisen valaiseva, sillä sen avulla Bataille saattoi käsitellä metodisesti tuotetun merkityspaljouden kautta saavutettua ”hiljaisuutta” modernin ajan, jopa sen perustaneena, strategisena tekijänä ja kuinka hän samalla pöhti tämän metodin asemaa diskurssissa, jossa paino oli annettu taiteilijuiden unelmaa kantavalle individualistiselle subjektiivisyydelle.* Bataillen teoksen aloittamalla linjoilla ovat tässä suhteessa jatkaneet myös monet uudemmat modernismin ”arkeologiaan” tai ”genealoggiaan” pyrkineet tutkijat. Erityisen huomattava ote löy-

tyy Thierry de Duvelta, joka on pyrkinyt analysoimaan teksteissään matkaa, jonka taidemaailma kulkee Manet’sta kohden Duchampin *Suibkukaivon* (1917) radikaalia elettä joka asetti peliin, ainakin hetkeksi, sekä taideteoksen aiheita koskevat vaatimukset että romanttisen taiteilijasubjektin aseman. De Duve on pohtinut kirjoissaan *Kant after Duchamp* ja *Look, 100 Years of Contemporary Art* sitä, miten kuvataiteen ympärillä pyörinyt keskustelu näyttää olleen jo yli puolta vuosisataa filosofista diskurssia aikaisemmin valmiina ns. kielelliseen käänteeseen, jonka filosofisen popularisaation merkit – ainakin ranskalaisen teorian puolesta – on usein tunnistettu vasta poststrukturalistisen hengen tulkeissa.<sup>823</sup>

Manet’n metodi on mielestäni Bataillen kirjan tärkein anti – eikä ainoastaan *Les larmes d’Éros’n* strategioiden ymmärtämisen kannalta – ja siksi tulin käsitelleeksi sitä myös suhteessa erääseen toiseen teoriaan. Bataille palautti tutkielmassaan analyysinsä moniin aikalaisarvioihin Manet’sta, joissa taiteilijan teosten asuttaman diskurssin voitiin nähdä muotoutuneen kaikessa moninaisuudessaan 1800-luvun jälkipuoliskolla. Ote palveli jo lähtökohtaisesti Manet’n asettamista mitä hajanaisimpien merkitysvirtausten keskiöön ja varmasti myös tilannetta turhan paljon painottaneella tavalla. Vääristymä ei ole olennainen. Olen halunnut vain kuvata, kuinka näiden merkintöjen varjolla Bataille saattoi kulkea vastavirtaan André Malraux’n niin kovin vaikutusvaltaiseksi noussutta tulkintaa kohtaan, jonka monet elementit, joista useat eivät niinkään helposti puolustettavissa, Bataille tuli kuitenkin omaksuneeksi täysin. Näistä aineksista hän saattoi asettaa Malraux-kritiikin, jonka kautta oli kykenevä kieltämään ”Manet’n metodin” suhteen impressionismiin – niin lähellä kuin Manet olisi tätä ryhmää saattanut ollakin. Bataillen tulkinta asetti impressionismin ja Manet’n pyrkimyksien väliin lähes täydellisen epäjatkuvuuden, jonka hän kuvaili Manet’n ”vieraudeksi”<sup>824</sup> suhteessa liikkeen ideologiaan. Manet’n taide oli ennemminkin ideologisessa mielessä käännetty Bataillen toimesta Claude Monet’n *impressionistisen silmän sokeaksi pisteeksi*, jonka perustalta havainnoivan subjektin omavaltainen vapaus tultiin kieltäneeksi. Samalla Bataille kielsi kirkkaan näkemisen suhteet totaalisen itsetietoiseksi kehittyneeseen taiteeseen, säilyttäen petteävyyden ja häilyvyyden modernin taiteen tärkeimpänä ominaisuutena, sen ilmentämänä representaatiosuhteena. Kun Bataille totesi että ”ehdotonta hiljaisuutta [--] ei ole mahdollista mainostaa”<sup>825</sup>, niin hän tarkoitti juuri sitä mitä sanoi. Lause ei siten ole itseään vastaan puhuva anekdootinomainen paradoksi, vaan ideologinen prinssiippi, joka tukee Lascaux-tekstien transsendentalismia. Lascaux ja Manet -kirjojen samanaikaisuus sekä Bataillen esihistoriateksteissään toisteleva hokema ”kuten me” muistuttaa myös teorian edellyttämästä välttämättömyydestä luoda moderni validiteetti esihistoriallisille näkemyksille ja pyrkimykselle ajatella Lascaux’ta modernin esiasteena – soveltaa historian alkua historian loppuun tavalla, joka tukisi täyttymättömyyden varaan perustettua ajatusta universaalihistoriasta. Hyökkäys impressionismin malraux’laista tulkintaa vastaan, joka tehtiin Manet’n 1860-luvun taiteellisten metodien puhtauden puolesta, tuli paikalle vastustaakseen näkemyksiä, joiden mukaan hiljaisuudesta oli

tullut keino (itsetietoisien) taiteen tuottamiseksi. Bataillen toiveissa oli, että taide, käytäntönä, olisi säilytetty toiveita täynnä olleena keinona kulkea hiljaisuutta vastaan, mutta merkityspaljouden kautta. Taidehistorian, tradition kantajana, oli mahdollista – niin kovin loogisesti – olla uskollinen näille periaatteille vain kaihtamalla vastauksia. Sellaisena kuin Bataille sen halusi.

\*

Tutkielmani pääväittämän muodostaa ajatus Bataillen käyttämistä kontrapunktisista merkityksenmuodostuksen strategioista. Niiden filosofinen pohja lepää vankasti dualistisella perustalla. Olen tahtonut myös tutkielmani aikana osoittaa, miten nämä strategiat – ja tämä filosofia näiden strategioiden oikeutuksena tai edellytyksenä – läpäisee kaikkia hänen taidekirjoituksiaan tai ainakin niiden päälinjoja. Ei ole silti syytä olettaa, että tämä strategia, jonka yhtenä oireena oli käyttäjänsä äänen vaientaminen, olisi ollut yksin määräämässä hänen ajattelunsa diskursiivisia paikkoja, tai edes, että se olisi ollut niissä vallitsevana tekijänä.

Juuri tässä ylitulkinnan vaara on suuri. Koska strategia asettuu Bataillen toimesta mitä moninaisimpiin kokonaisuuksiin, ei sen käytöstä voida johtaa kuin sitä määrännyt perustava dualismi. Silti on täysin aiheellista puhua yhdestä strategiasta, jonka sisältöjä on vallinnut eräs antihegeliläinen perinne ja jota se on myös tullut muokanneeksi. On tunnettu tosiasia, että kun ranskalainen traditio aina surrealismista Sartreen (ja Kojèven johdolla) tuli syyllistyneeksi Hegelin tulkitsemiseen marxilaisessa valossa, tuli seuraava sukupolvi, *Tel quel*-ryhmän filosofioiden osoittamalla tiellä, tehneeksi marxilaisuutta hegeliläisessä valossa. Bataillen epäselvä ja jopa häilyvä intellektuaalinen identiteetti joka luotiin seuraavien vuosikymmenten aikana – ja jonka keskeisimpiä kysymyksiä on suhde hegeliläisyyteen, dialektiikan keinoin rakennettuun ehjään ja loogiseen kokonaisnäkemykseen – lepää tällä pettäväällä maaperällä.

Kun olen pitkin tutkielmaani kutsunut Bataillen taidepolitiikkaa sekä hänen vaatimuksiaan kirjoitustensa tasoista formalistisiksi, niin olen tarkoittanut tätä: asiat jätetään selittämättä, katkonainen muoto on käsitettä tärkeämpi. On yhdentekevää, haluaako joku nykyajattelun valossa kutsua sitä filosofiaksi. Ainakin sillä on filosofia, meidän jälkijättöisistä näkökulmastamme käsin katsottuna. Bataillen position lohduttomuus, mitä tulee tähän nimenomaiseen kysymykseen, on siinä, että hän elää sillä rajalla missä modernismin, ja sen myötä modernististen filosofia- ja taidekäsitysten, toivotaan murtuvan. ”Runouden tuonpuolinen”, jonka hän valitsi *L'expérience intérieure*n aikana katkosten politiikkansa tunnuslauseeksi, ei tahtonut olla filosofiaa eikä runoutta. Kaikkein vähiten se tahtoi olla niiden synteesi. Se tahtoi jättää ne omilleen, identiteettejä koskeviksi erheiksi joita aika ei sovita.

Modernistinen ja avantgardistinen runouden tai kuvataiteen teoria ei silti koskaan ole kaukana. Moni oikaisisi edellä lausutut sanat kertomalla Bataillella olleen vain kirjallisia pyrkimyksiä, ei tieteellisiä. Silti kukaan ei voi kiistää, etteivät Bataillen tekstit ilmentäisi hyvin voimakkaita filosofisia ja historiografisia päämääriä. Juuri tähän kak-

sinaisuuteen tekstit – ja tavat niistä kirjoittaa – kerta toisensa jälkeen päätyvät.

Erityisesti *kuvan* ja *katkoksen* roolien tuli kiinnostaa meitä. Luvussa ”Ruumiit vailla elimiä” tarjosin esimerkkejä syistä ja tavoista, joilla niitä oli pyritty sisällyttämään 1900-luvun alkupuolen antihegeliläisiin yrityksiin taidehistorian tai historiografian alueella. On totta, että Warburgin, Benjaminin, Eisensteinin ja Bretonin pyrkimyksillä oli lopulta varsin erilaiset päämäärät. Intervallien ikonologia (Warburg), leniniläis-vallankumouksellinen kuvallinen törmäys (Eisenstein), historian aktualisaatio (Benjamin) tai runokuva (Breton) omaavat kaikki kovin erilaisen käsitteellisen ympäristön. Juuri se kuitenkin teki niiden käsittelystä mielekästä, sillä ne toteuttavat tästä huolimatta samaa ajatusta *praktisesta metodista, jolla hyökätään tieteellisen maailmankuvan riittämättömyyttä vastaan*, ja vieläpä niin että tämä metodi *tukeutuu kuvan ja katkoksen termeihin*, miten ikinä se nämä sijoittaakaan. Kaikissa niissä kuva on asetettuna katalysaattoriksi kuvalliselle tai runolliselle prosessille, jonka toivotaan katkovan siteensä ja sysäävän niihin tarrautuvan subjektin, Warburgin sanoin, *niukan signaalien systeemin ulkopuolelle*. Myös historiografiset intressit (näyttävimminkin Bataillen, Benjaminin ja Warburgin tapauksissa) oikeutetaan näiden kokonaisnäkemysten perusteella. Samalla ne tulevat asettautuneiksi myös mitä moninaisimpiin diskursiivisiin paikkoihin, jotka tuskin enää tunnustavat metodien ideologisia premissejä.

Tältä pohjalta olen voinut luoda myös keskustelunavauksen, jonka pohjalta on mahdollista asettaa kritiikki Bataille-tulkinnan valtalinjauksia kohtaan. Nämä linjaukset on usein muotoiltu Bataillen 1930-luvun filosofisen asenteen pohjalta. Jo aiemmin asettamani kritiikki ei silti koske niinkään analysoitujen kontrapunktisten merkitystenmuodostusten ja dualististen historiakäsitysten luonnetta kuin niiden ideologista asettamista. Tähän kritiikkiin olen pyrkinyt tutkielmani rakenteella tähtäämään: saatoin mielestäni päästä 1950-luvun historiografisiin elementteihin käsiksi vasta kun olin ensin esittänyt niitä käännöksiä, joissa Bataillen tekstien oli ollut suhteutettava itsensä uudelleen kahden edellisen vuosikymmenensä aikana. Epäilevästi voidaan lopulta toki kysyä, että miten *L'expérience intérieure*n katkoksen politiikka eroaa *Documents'n* kontrapunktisesta taitosta tai *Les larmes d'Éros'n* kieltämyksistä? Muodollisella tasolla tarkasteltuna ei varmasti paljonkaan (olen myös itse verrannut viimeistä teoksista *Silmän tarinaan*), ainakin jos ne käsitetään ratkaisevan dualistisen kehyksen lävitse, mutta strategisen ympäristönsä puolesta nämä erot ovat radikaaleja eikä niitä voi helposti ohittaa. Taidefilosofista kenttää koskevien analyysien kannalta olennainen ja suurin virhe, johon kirjallisuudessa voi törmätä jatkuvasti ja joka on suoraa seurausta 1930-luvun tekstien keskeisestä asemasta, koskee usein erityisesti Bataillen suhdetta surrealismiin ja ennen kaikkea hänen liikkeestä esittämänsä tulkintaa. On totta, että esimerkiksi Jeremy Bilesin väitteet siitä, miten Bataille erosi bretonilaisesta surrealismista selkeästi myös myöhemmin – koska Bataillella korostuvat nietzscheläisittäin muotoillut dionyysiset painotukset jotka viittaavat ns. epäpuhtaaseen pyhään kun taas Breton pyrki niitä kaihtamaan – on otettava huomioon, mutta sellaiset detaljit eivät silti anna mahdollisuuksia tulkita Bataillen myöhäisiä taidekirjoituksia sur-



realismin aatemaailmalle vihamielisinä.<sup>826</sup> Toinen vaikutusvaltainen erhe koskee Bataillen asennoitumista abstraktia taidetta kohtaan ja on suoraa seurausta Rosalind Kraussin tulkintojen saavuttamasta asemasta jonka myötä Bataillen ja abstraktin taiteen politiikan välille on onnistuttu luomaan silta, jollaista ei Bataillen myöhäiskirjoitusten perusteella voida mitenkään hyväksyä vailla siihen otettavaa kriittistä etäisyyttä. Kraussin henkilökohtaiseksi puolustukseksi tosin voidaan lukea se, että hänen tulkintojensa tärkein viitekohta ei olekaan Bataille-tutkimuksessa vaan hänen harjoittamassaan hyvin omaperäisessä ja palkitsevassa taidekritismissä, jonka tarkoituksiin Bataillen tekstien hyötykäyttö näyttää sopivan mitä mainioimmin.

\*

Olen edellä ahtanut Bataillen tekstit muutamien kokonaisuuksien alle ja pyrkinyt käsittelemään niiden kautta tekstien edellytyksiä järjestyä erilaisiin muotoihin sillä tavoin kuin ne ovat tehneet. Tämä jättää paljon sanomatta. Kuten olen todennut, on Bataillen työ monelta osin juuri mielekkyyden etsimistä. Se tarkoittaa: etsiskeilyä, hajanaisia polkuja, umpikujia... Tutkimukseni ei mitenkään pysty löytämään niitä kaikkia, tarjoamaan niille syitä tai pelkistämään niitä johonkin formaaliseen malliin, vaikka niin olisin yrittänyt esittääkin. Mutta ajatus tästä kyvyttömyydestä ei myöskään saa estää näkemästä niitä modernistisia ja muodollisia kehyksiä, joissa Bataillen varsin insetietoisessa moodissa suoritettujen etsiskelyt ovat kehittyneet. Niin tapahtuu yhä liian usein.

On jälkikirjoituksen aika.

Yksi tutkielmani tärkeimmistä linjauksista koskee haluani osoittaa yleistys, jonka mukaan lähes kolmen vuosikymmenen ajan Bataillen tarjoamat taideteorioihin upotetut näkökulmat säilyivät erottamattomina Kojèven tarjoamasta Hegel-tulkinnasta. Erottamattomina tietysti siinä mielessä, että niiden oli jatkuvasti suhteutettava itseään siihen. Ajatus historian lopusta vaivasi Bataillea syvästi. Sen kautta hän tuli myös muodostamaan syvällisimmän taideteoreettisen väitteensä, joka koski taiteen yhteyttä ”valheeseen elämyksestä” ja jota koskevat käsityksensä hän muotoili *Théorie de la religionin* sivuilla. Olennaisena osana Kojèven väitteitä jotka koskivat historian loppua, oli myös ajatus ihmisyyden asteittaisesta paluusta eläimellisyyteen – tai ihmisen ja eläimen välisen vastakkaisuuden sovittautumisesta. Sitä Bataille ei voinut hyväksyä.

Giorgio Agamben on teoksessaan *L'aperto: L'uomo e l'animale* (2002) käsitellyt lyhyesti, mutta syvällisesti tämän kysymyksen seurauksia Bataillen 1930-luvun ajattelussa. Hän on myös huomioinut, miten Kojève tuli myöhempinä vuosinaan tekemään myönnytyksiä Bataillen ajatuskulkujen suuntaan, jotka olivat seurausta heidän asiaa koskeneesta kiistastaan (ks. liite 1).<sup>827</sup> Jotta Bataillen käsityksiä taiteesta voidaan tulkita oikeassa valossa ja jotta niiden erinäisiä vaiheita voidaan seurata, on tärkeää ankkuroida ne hänen ajatukseensa ihmisen ja eläimen välisestä erosta, jota vähintäänkin poleemisessa mielessä taide yksin voi hänestä ilmentää. Aina *Documents*-kauden artikkeleista (*L'art primitif & L'exhibition Frobenius à la Salle Pleyel*) lähtien hän

näkee ihmisten ja eläinten kuvaamisen eron keskeisenä taideteoreettisena oletuksena. Samoin jotkin varhaisen kauden teksteistä (kuten gnostisismia käsitellyt *Le bas matérialisme et la gnose* tai *Métamorphose*) asettuivat eläimellisyyden apoteoosin puolelle.<sup>828</sup> Kuten Agamben kuitenkin huomaa, tultiin olennaiset äänenpainot synnyttämään vasta Kojèven Hegel-tulkinnan asetuttua Bataillen ajatusten ulottuville. Juuri sinä aikana, 1930-luvun lopulla, jolloin Bataille seuraa tiiviisti Kojèven luentoja ja jolloin niissä esitetyn historian loppua koskevan tulkinnan – jonka olennaisiin termeihin kuuluu ajatus eläimellisyyden paluusta, jolloin jäljellä on enää ”taidetta leikkiä tai rakkautta” – kieltäminen tulee niin tärkeäksi, kirjoittaa Bataille myös ankarimmat äänenpainonsa tuomitakseen taiteen sinänsä.<sup>829</sup> Eikä näin ole vain niiden kaksisuuntaisten eettisten oletusten valossa jotka aina kohtaamme hänen tuotannossaan niin voimakkaina, vaan hän asettelee nämä äänenpainot myös poliittisessa mielessä. Bataillen 1940-luvulla muotoilema teoria ”eläimyyden poeettisesta valheesta”, jota olemme edellä jo käsitelleet moneen otteeseen, syntyy erääksi takaportiksi hänen häilyvässä suhteessaan ajatukseen ”historian lopusta”. Teorian synnyssä näyttelevät tärkeää osaa paluu surrealistiseen kehukseen sekä Lascaux’n luolamaalausten löytämisen aiheuttamat keskustelunavaukset, jotka palasivat näkyvällä tavalla tukemaan Bataillen aiempia oletuksia asiasta. Kaikki nämä muotoilut tehtiin täysin hegeliläisin termein, sillä Bataille halusi niiden olevan ”korrekteja hegeliläisestä näkökulmasta”<sup>830</sup>, koska taiteen piti hänestä asettua tieteellistä maailmankuvaa vastaan, jotta sitä olisi voitu käyttää ennalta määrättyihin strategisiin tarkoituksiin. Samalla Bataillen julistama käsitys eläimellisyyden ja taiteen ykseydestä palautui vanhakantaiseen kehukseen, jossa eläin käsitettiin sulautuneeksi ”maailmaan kuin vesi veteen”<sup>831</sup> ja jonka mukaan eläin säilytti apaattisuutensa kuoleman edessä – vailla tietoisuutta maailman rajallisuudesta tai tuonpuolisesta. Joka tapauksessa eläimyyttä koskevasta unelmasta oli käsitteellisellä tasolla tehty Bataillen ”uskontoteoriassa” ihmisyyden ylijäämää, jota vastaan kulttuurit olivat kautta aikojen säätäneet sitä kunnioittavan normiston, joka oli perustunut ihmisyyden rakentamiselle yhteisöllisen lain, työn ja itsetietoisuuden kautta sekä niiden määrittämänä. Samalla kuvan olemus tuli animalisoiduksi. Bataillen ajattelu oli tullut päätökseen, jonka mukaan kulttuuri – tiede-, taide- tai muu yhteisö – joka ei kunnioittanut näitä eroja, sellainen joka oli lakannut myöntämästä eläimelle kuuluvaa suvereenia toiseutta tai oli hylännyt fetisistisen kiinnostuksensa kuvien itseriittoisuuteen, tuskin enää ansaitsi kulttuurin nimeä. Sikäli hän kieltäytyi enää kulkemasta humanismin rajavartioiden tuolle puolen, vaikka loikin silmäyksinään niistä viimeisiltä.

Bataille ei kuitenkaan olisi Bataille, jollei hänen ajattelunsa ehkä tunnusmerkittävimpiinkin piirteeseen löytyisi poikkeusta ja jollei sen muotoutumisesta, ehkä jopa kokonaisesta muutoksesta, olisi pyritty jättämään meille todisteita. Kuten niin monia muitakin tekstejään, tuli hän kirjoittamaan uusiksi myös teoriaansa eläimestä. Näin kävi, kun *Théorie de la religionin* (täytyy muistaa, että tätäkään teosta ei ollut julkaistu, mutta se oli sil-

ti kirjoitettuna valmiiksi ja sen väitteiden pohjalta oli pidetty seminaari-istuntoja vuonna 1948) jakso *L'animalité* sai uusintakirjoituksensa ja Bataille liitti sen papereihinsa, joita kutsutaan *Dossier de "Pur bonheuriksi"*. Näissä merkinnöissä kohdataan kaksi kohtaa, jotka antavat olettaa että hän yhä haki käsityksilleen uusia linjauksia. Ensinnäkin jakso, jossa hän oli kuvaillut eläimen ”maailmaan kuin veden veteen” sekä pohtinut eläimen apaattista katsetta kuoleman edessä<sup>832</sup> oli poistettu. Toinen muutos koski tekstinpätkeä, joka edelsi teoriaa runoudesta ja eläimestä. Sen alkuperäinen versio oli ollut otsikoituna ”Eläimen riippuvuus ja itsenäisyys”, jossa Bataille oli kuvaillut eläimen immanentin situaation, joka hänen mukaansa voitiin silti ”kohdata autonomisena maailmana jos ravitsemuksen periaate siirretään sivuun”<sup>833</sup>. Uudessa versiossa on otsikko kokenut pienen korjauksen kautta valtavan muutoksen, kun kohta on nimetty ”Eläimen riippuvaisuudeksi ja yksinäisyydeksi”. Sisällön tasolla muutos tiivistyy ällistytävästi ilmaisuun, jossa Bataille sanoo eläimen kaksinaisen suhteen maailmaan muodostuvan ennen kaikkea ”tahdosta kohti transsendenssia [*volonté de transcendance*]”, [--] ”vaikkakin [immanenssin ja transsendenssin] ristiriita on annettu vain inhimilliselle olemassaololle sikäli kuin transsendenssia voidaan kelvollisesti määrittellä ennen siihen liittyvän typeryyden [*l'inanité*] ilmentymistä”<sup>834</sup>. Siten ihmisen määrittelee tämä turhamaisuus jonka myötä hänen itse itselleen määrittelemä transsendenssi ei avaudu toisen diskurssille, jonka esimerkkinä puolestaan käytetään eläintä tai vierasta puhetta. ”[Sillä] tietoisuuteni objekteista ja objektittomuudesta [*non-objet*], josta olen puhunut, on minun tietoisuuttani sellaisena kuin ihmisyyys minut määrittelee (...)”<sup>835</sup>.

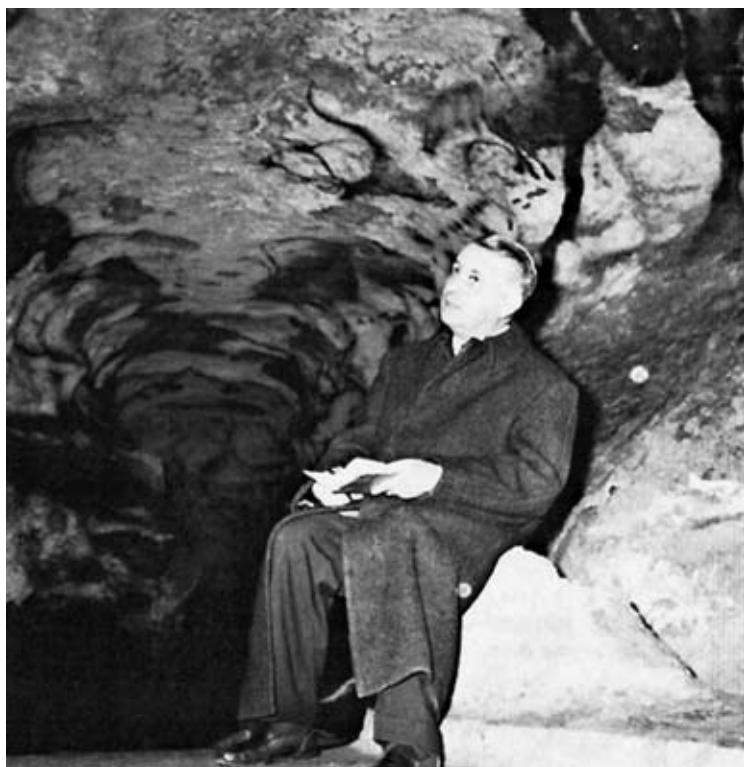
*Les larmes d'Éros'n* kuvaosan päättää mytologinen maalaus, jonka aiheesta kiistellään yhä (*Prokriksen kuolemaa* koskeva tulkinta on yleisin). Teos on Piero di Cosimon, joka Giorgio Vasarin kuuluisan kuvauksen mukaan eli ”ennemmin vilpipedon kuin ihmisen tavoin”<sup>836</sup>. Maalauksessa eläin ja taruolento itkevät ihmisen kuolemaa. Ehkä Bataille ajatteli hurjan emotionaalisesti latautuneen, unenomaisen kuvan olevan kauimpana siitä diskurssista, jonka parissa hän oli halunnut ”sekoittaa kortit”<sup>837</sup>. Bataillen ajatusten taustalla oli joka tapauksessa ”hellä, salainen ja kivulias”<sup>838</sup> unelma, että historiankirjoitus kohtaisi eläimen katseen.



Kuva 25. Piero di Cosimo. ”Morte di Procri”. 1500-10.



## LIITTEET



## LIITE 1: KIRJE ALEXANDRE KOJÉVELLE

*Kyseessä on kirjeen alkuosa, joka julkaistiin vuosina 1944 ja 1961 Le coupablen liitteenä. Le coupablen versiossa vastaanottaja on vaihdettu tuntemattomaksi, kirjekokoelman tekstissä lukee vastaanottajana ”Mon cher Kojenikov”. Lisäksi kirjekokoelman teksti on huomattavasti pidempi ja jatkuu ”tunnustetun negatiivisuuden” pohdiskelulla (CL, 131-136). Tässä julkaistavaa osaa Bataille näyttää kuitenkin pitäneen erityisen tärkeänä. Kirjettä ei koskaan lähetetty.*

(Kirje X:lle, Hegel-kurssin pitäjälle...)

Pariisi, 6. joulukuuta 1937

Rakas X.,

Opetus, jota olet minulle pitänyt, on auttanut minua ilmaisemaan itseäni suuremmalla täsmällisyydellä.

Myönnän (todennäköisenä oletuksena) että tästä hetkestä lähtien historia on päättynyt (lähes ratkaistu). Esitän asian silti toisella tavoin kuin sinä...

Joka tapauksessa minun kokemukseni, jota on pidetty yllä paljolla sitä koskevalta huolella, on ajanut minut ajattelemaan, että minulle ei ole enää mitään ”tehtävää”. (Minun oli vaikea hyväksyä tätä, ja kuten olet nähnyt, se on tapahtunut vain ollessani siihen pakotettu.)

Jos toiminta (”tekeminen”) on – kuten Hegel sanoo – negatiivisuutta, kysymys asettaa itsensä siten, että opittaisiin tietämään käykö niin, että ”negatiivisuus jolle ei ole enää mitään tehtävää” katoaa vai jääkö se tilaan, jossa sitä voidaan kutsua ”joutilaaksi negatiivisuudeksi”: henkilökohtaisesti en voi hyväksyä asiaa kuin siinä mielessä, että olen itse juuri tämä ”joutilas negatiivisuus” (en kykene määrittelemään sitä itselleni tämän tarkemmin). Myönnän että Hegel on ennakoinut tämän mahdollisuuden: kuitenkin hän ei sijoittanut sitä kuvailemansa prosessin *ulostuloksi*. Kuvittelen että elämäni – sen epäonnisuus, tai tarkemmin, avoin haava joka on elämäni – on yksin perustana Hegelin suljetun systeemin kumoamiselle.

Minua koskeva kysymys, jonka olet esittänyt, on olemassa tietääksemme olenko merkityksetön vai en. Olen esittänyt sen usein itselleni ja kielteinen vastaus vainoaa minua. Toisaalta itsestäni muodostama käsitykseni vaihtelee ja kun se saa minut unohtamaan – rinnastaessani elämäni merkittävämpien ihmisten elämiin – että elämäni saattaa olla keskinkertaista, olen tullut usein sanoneeksi itselleni, että olemassaolon huipulla ei välttämättä ole muuta kuin merkityksettömyyttä: kukaan ei itse asiassa kykenisi ”tunnustamaan” huippua joka olisi yö. Jotkin asiat – kuten kokemus harvinaislaatuisesta vaikeudesta tehdä itseäni ”tunnustetuksi” (sillä samalla yksinkertaisella tasolla, jolla toiset tulevat ”tunnustetuiksi”) – saavat minut tuomaan esiin, vakavissani mutta iloissani, oltuksen kutsumattomasta merkityksettömyydestä.

Asia ei saa minua levottomaksi, eikä siitä ole mahdollista olla ylpeä. Mutta minussa ei olisi mitään inhimillistä, jos hyväksyisin asian ennen kuin olen yrittänyt olla vajoamatta (hyväksymällä sen, minulla olisi paljon mahdollisuuksia tulla enemmän kuin koomisella tavalla merkityksettömäksi, katkeraksi ja kostonhimoiseksi: negatiivisuuteni täytyisi löytää itsensä jälleen).

Kaikki mitä olen nyt sanonut haastaa sinut ajattelemaan, että onnettomuus on tulossa ja siinä kaikki: löydän itseni edestäsi, eikä minulla ole muuta oikeutusta itselleni kuin se, joka huutavalla eläimellä on hänen jalkansa jäätyä kiinni ansaan.

Kysymys ei koske enää totuutta onnettomuudesta tai elämästä, vaan ainoastaan sitä, mitä ”joutilaasta negatiivisuudesta” tulee – sikäli kuin siitä tulee yhtään mitään. Asetun seuraamaan muotoja joita se synnyttää, ei niinkään minussa, vaan toisissa. Useimmiten voimaton negatiivisuus tulee esiin taideteoksen muodossa: tämä metamorfoosi, jonka seuraukset ovat todelliset, vastaa tavanomaisimmillaan huonosti tilanteeseen, joka on seurausta historian päättymisestä (tai ajatuksesta sen päättymisestä). Taideteos vastaa vältellen, tai, sikäli kuin sen antama vastaus pitkittää itseään, vastaa se silloin kaikkein huonoimmin vaatimuksiin joita päättymisellä on – välttelyn tultua mahdottomaksi (*totuuden hetken saavuttua*). Minut haltuunsa ottava – minua koskettava – negatiivisuus ei kieltäydy työnteosta kuin siitä hetkestä lähtien, jolloin se ei enää työskentele: se kuuluu ihmiselle, jolla ei ole enää mitään tehtävää, eikä sille joka katsoo paremmaksi puhua. Mutta se tosiasia – joka ei vaikuta kiistettävältä – että kun negatiivisuus hylkää toiminnan, niin se tulee esiin taide-teoksena, ei ole silti yhtään vähemmän merkityksillä ladattu suhteessa minussa piileviin mahdollisuuksiin. Se osoittaa, että negatiivisuus voidaan objektivoida. Tämä tosiseikka ei sitä paitsi ole vain taiteen omaisuutta: tragediaa ja kuvataidettakin suuremmassa määrin tekee uskonto negatiivisuudesta keskitetyn objektinsa. Mutta sen paremmin taiteessa kuin uskonnon emotionaalisissa elementeissä ei negatiivisuus ole ”tunnustettuna” *sellaisenaan*. Päinvastoin: se tuodaan systeemiin joka mitätöi sen ja jonka vuoksi yksin myöntö ”tunnustetaan”. On myös olemassa negatiivisuuden objektivaatioiden välinen ratkaiseva ero: negatiivisuus menneisyyden tuntemana ja *lopussa* asustavana. ”Joutilaan negatiivisuuden” ihminen ei löydä taideteoksesta varsinaista vastausta kysymykseen siitä kuka hän on, vaan voi tulla vain ”*tunnustetun* negatiivisuuden” ihmiseksi. Hän ymmärtää, että hänen tarpeensa toimia ei ollut enää työllistymisessä. Mutta tätä tarvetta ei voida huiputtaa rajattomasti taiteen tarjoamin syötein: jonakin päivänä se tullaan tunnistamaan sellaisena kuin mitä se on: sisällöstä tyhjennettynä negatiivisuutena. Tarjoutuu kiusaus hylätä jälleen tämä negatiivisuus syntinä – niin käytännöllinen ratkaisu, etteivät ihmiset odottaneet lopulliseen kriisiin asti ennen kuin valtuuttivat sen. Mutta kun tämä ratkaisuyritys on jo toteutettu, ovat myös sen seuraukset jo kulutetut loppuun: ”joutilaan negatiivisuuden” ihmiselle sillä ei ole enää juuri käyttöä: sikäli kuin hän on täällä häntä edeltäneiden seurauksena, ei synnintunnolla ole enää valtaa häneen. Hän kohtaa oman negatiivisuutensa kuin hän seisoi muurin edessä. Hän tietää, kun hän kohtaa levottomuuden, että se kertoo hänelle että mitään ei voida vastedes siirtää syrjään, kun kerran negatiivisuudelle ei ole enää ratkaisua. (OC5, 369-371 ”Le coupable”)



## LIITE 2: SISENNETTYJEN BATAILLE-LAINAUSTEN ALKUPERÄISTEKSTIT

I Runousviha

Elämä ja auringonkukka

”Il se promenait le matin du 11 décembre, sur le boulevard de Ménilmontant quand, arrivé à la hauteur du Père-Lachaise, *il se mit à fixer le soleil et recevant de ses rayons l'ordre impératif de s'arracher un doigt*, sans hésiter, sans ressentir aucune douleur, saisit entre ses dents son index gauche, sectionna successivement la peau, les tendons fléchisseurs et extenseurs, les ligaments articulaires au niveau de l'articulation phalango-phalangienne, tordit de sa main droite l'extrémité de son index gauche ainsi dilacéré et l'arracha complètement. Il tenta de fuir devant les agents, qui réussirent cependant à s'emparer de lui et le conduisirent à l'hôpital...”

Le jeune autimutilateur, outre son métier de dessinateur en broderie, exerçait dans ses loisirs celui de peintre. Sans grands renseignements sur les tendances représentées par sa peinture, nous savons cependant qu'il avait lu des essais de critique d'art de Mirbeau. Son inquiétude se portait d'autre part sur des sujets tels que la mystique hindoue ou la philosophie de Frédéric Nietzsche.

”Dans les jours qui précédèrent l'automutilation, il prit plusieurs verres de rhum ou de cognac. Il se demande encore s'il n'a pas été influencé par la biographie de Van Gogh dans laquelle il avait lu que le peintre pris d'un accès de folie, s'était coupé une oreille et l'avait envoyée à une fille dans une maison de prostitution.” (*La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh*)

Le soleil, humainement parlant (c'est-à-dire en tant qu'il se confond avec la notion de midi) est la conception la plus *élevée*. C'est aussi la chose plus abstraite, puisqu'il est impossible de le regarder fixement à cette heure-là. Pour achever de décrire la notion de soleil dans l'esprit de celui qui doit l'émasculer nécessairement par suite de l'incapacité des yeux, il faut dire que ce soleil-là a poétiquement le sens de la sérénité mathématique et de l'élévation d'esprit. Par contre si, en dépit de tout, on le fixe assez obstinément, cela suppose une certaine folie et la notion change de sens parce que, dans la lumière, ce n'est plus la production qui apparaît, mais le déchet, c'est-à-dire la combustion, assez bien exprimée, psychologiquement, par l'horreur qui se dégage d'une lampe à arc en incandescence. Pratiquement le soleil fixé s'identifie à l'éjaculation mentale, à l'écume aux lèvres et à la crise d'épilepsie. De même que le soleil précédent (celui qu'on ne regarde pas) est parfaitement beau, celui qu'on regarde peut être considéré comme horriblement laid. Mythologiquement, le soleil regardé s'identifie avec un homme qui égorge un taureau (Mithra), avec un vautour qui mange le foie (Prométhée); celui qui regarde avec le taureau égorgé ou avec le foie mangé. Le culte mithriaque du soleil aboutissant à une pratique religieuse très répandue: on se mettait nu dans une sorte de

fosse couverte d'un clayonnage de bois sur lequel un prêtre égorgait un taureau; ainsi on recevait tout à coup une belle douche de sang chaud, accompagnée d'un bruit de lutte du taureau et de meuglements: simple moyen de recueillir moralement les bienfaits du soleil aveuglant. Bien entendu le taureau lui-même est aussi pour sa part une image du soleil, mais seulement égorgé. Il en est de même du coq dont l'horrible cri, particulièrement solaire, est toujours voisin d'un cri d'égorgement. On peut ajouter que le soleil a encore été exprimé mythologiquement par un homme s'égorgeant lui-même et enfin par un être anthropomorphe *dépourvu de tête*. Tout ceci aboutit à dire que le summum de l'élévation se confond pratiquement avec une chute soudaine, d'une violence inouïe. Le mythe d'Icare est particulièrement expressif du point de vue ainsi précisé: il partage clairement le soleil en deux, celui qui luisait au moment de l'élévation d'Icare et celui qui a fondu la cire, déterminant la défection et la chute criarde quand Icare s'est approché trop près.

Cette distinction entre deux soleils d'après l'attitude humaine a une importance particulière du fait que, dans ce cas, les mouvements psychologiques décrits ne sont pas des mouvements détournés et atténués dans leur impulsion par des éléments secondaires. Mais ceci indique d'autre part qu'il serait *a priori* ridicule de chercher à déterminer des équivalences précises de tels mouvements dans une activité aussi complexe que la peinture. (*Soleil pourri*)

Avant tout autre condition, l'existence humaine exige la stabilité, la permanence des choses, et il en résulte une attitude ambiguë à l'égard de toutes les grandes et violentes dépenses de forces: ces dépenses, aussi bien lorsqu'elles sont le fait de la nature que son fait propre, représentent les plus grandes menaces possibles. Le sentiment d'admiration et d'extase qu'elles provoquent entraîne donc le souci de les admirer de loin. Le Soleil répond au principe de la façon la plus commode à un souci aussi prudent. In n'est que *rayonnement*, gigantesque perte de chaleur et de lumière, *flamme, explosion*; mais loin des hommes qui peuvent – à l'abri – jouir des paisibles fruits de ce grand cataclysme. À la terre appartient la solidité qui supporte les maisons de pierre et les pas (à sa surface tout au moins, car l'incandescence des laves se retrouve dans les profondeurs du sol). (*Van Gogh Prométhée*)

Ce double lien unissant le soleil-astre, les soleils-fleurs et Van Gogh est d'ailleurs réductible à un thème psychologique normal dans lequel l'astre s'oppose à la fleur flétrie comme le terme idéal au terme réel du moi. C'est ce qui apparaît assez régulièrement, semble-t-il, dans les différentes variantes du thème. (*La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh*)

Les rapports entre ce peintre (s'identifiant successivement à des fragiles chandelles, à des tournesols tantôt flétris) et un idéal dont le soleil est la forme la plus fulgurante apparaîtraient ainsi analogues à ceux que les hommes entretenaient autrefois avec les dieux, du moins tant que ceux-ci les frappaient encore de stupeur; la mutilation interviendrait normalement dans ces rapports ainsi qu'un sacrifice: elle représenterait

l'intention de ressembler parfaitement à un terme idéal caractérisé assez généralement, dans la mythologie, comme dieu solaire, par le déchirement et l'arrachement de ses propres parties. (*La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh*)

Une réaction tout aussi inexplicable, tout aussi immuable, donne à la fille et à la rose une valeur très différente. celle de la beauté idéale. Il existe, en effet, une multitude de belles fleurs, la beauté des fleurs étant même moins rare que celle des filles et caractéristique de cet organe de la plante. Sans doute il est impossible de rendre compte à l'aide d'une formule abstraite des éléments qui peuvent donner cette qualité à la fleur. Toutefois, il n'est pas sans intérêt d'observer que si l'on dit que les fleurs sont belles, c'est qu'elles paraissent conformes à ce qui doit être, c'est-à-dire qu'elles représentent, pour ce qu'elles sont, l'idéal humain. (*Le langage des fleurs*)

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. (*Informe*)

Toutefois, il est possible de dire que la peinture académique correspondait à peu près à une élévation sans excès. Dans la peinture actuelle au contraire la recherche d'une rupture de l'élévation portée à son comble, et d'un éclat à prétention aveuglante a une part dans l'élaboration, ou dans la décomposition des formes, mais cela n'est sensible, à la rigueur, que dans la peinture de Picasso. (*Soleil pourri*)

La jeune fille raconte qu'après avoir été tourmentée à coups de fouet, elle chercha à émouvoir par ses larmes et par ses adjurations un homme à la fois si avenant et si méchant: et comme elle invoquait tout ce qu'il peut y avoir encore au monde de saint et touchant, Sade, tout à coup déchaîné et n'écoutant plus rien, se mit à pousser des cris épouvantables et parfaitement écœurants... (*Le "Jeu lugubre"*)

Mais puisqu'une œuvre quelconque s'adresse, tout aussi bien qu'à des goûts d'amateurs avertis, aux émotions les plus malheureuses ou les plus dissimulées d'un homme, il pourrait facilement être entendu, sans que l'on insiste autrement sur ce point, qu'une tout autre raison que la faculté de se perdre dans le jeu des transpositions les plus inouïes ou les plus merveilleuses, a poussé à peindre ou à écrire... (*L'esprit moderne et le jeu des transpositions*)

## Myytti, yhteisö ja Arkkitehtuuri

## 1) Arkkitehtoninen metafora ja dualistinen materialismi

Puis vous imitez vos très vieux pères, qui vous dominant dans le passé. Ils bâtissaient les cathédrales sous le ciel de Dieu, afin d'ouvrir à ceux qui vont au nom du Seigneur une lumineuse voie, vers Celui qui vécut parmi nous. Et vous bâtirez l'Église divine dans votre cœur afin que brille toujours en vous la lumière qui mène à Dieu. Vous serez les fils heureux de Notre-Dame et je ne saurai voir de jeunesse plus splendide. (*Notre-Dame de Reims*)

L'architecture est l'expression de l'être même des sociétés, de la même façon que la physiologie humaine est l'expression de l'être des individus. Toutefois, c'est surtout à des physiologies de personnages officiels (prélats, magistrats, amiraux) que cette comparaison doit être rapportée. En effet, seul l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites. Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles: c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Église ou l'État s'adressent et imposent silence aux multitudes. Il est évident, en effet, que les monuments inspirent la sagesse sociale et souvent même une véritable crainte. La prise de la Bastille est symbolique de cette état de choses: il est difficile d'expliquer ce mouvement de foule, autrement que par l'animosité du peuple contre les monuments qui sont ses véritables maîtres. (*Architecture*)

Aussi bien, chaque fois que la *composition architecturale* se retrouve ailleurs que dans les monuments, que ce soit dans la physiologie, le costume, la musique ou la peinture, peut-on inférer un goût prédominant de l'autorité humaine ou divine. Les grandes compositions de certains peintres expriment la volonté de contraindre l'esprit à un idéal officiel. La disparition de la construction académique en peinture est, au contraire, la voie ouverte à l'expression (par là même à l'exaltation) des processus psychologiques les plus incompatibles avec la stabilité sociale. C'est ce qui explique en grand partie les vives réactions provoquées depuis plus d'un demi-siècle par la transformation progressive de la peinture, jusque-là caractérisée par une sorte de squelette architecturale dissimulé. (*Architecture*)

Il est évident d'ailleurs, que l'ordonnance mathématique imposée à la pierre n'est autre que l'achèvement d'une évolution des formes terrestres, dont le sens est donné, dans l'ordre biologique, par le passage de la forme simiesque à la forme humaine, celle-ci présentant déjà tous les éléments de l'architecture. Les hommes ne représentent apparemment dans le processus morphologique, qu'une étape intermédiaire entre les singes et les grands édifices. Les formes sont devenues de plus en plus statique, de plus en plus dominantes. Aussi bien, l'ordre humain est-il dès l'origine solidaire de l'ordre architectural, qui n'en

est que le développement. Que si l'on s'en prend à l'architecture, dont les productions monumentales sont actuellement les véritables maîtres sur toute la terre, groupant à leur ombre des multitudes serviles, imposant l'admiration et l'étonnement, l'ordre et la contrainte, on s'en prend en quelque sorte à l'homme. Toute une activité terrestre actuellement, et sans doute la plus brillante dans l'ordre intellectuel, tend d'ailleurs dans un tel sens, dénonçant l'insuffisance de la prédominance humaine: ainsi, pour étrange que cela puisse sembler quand il s'agit d'une créature aussi élégante que l'être humain, une voie s'ouvre – indiquée par les peintres – vers la monstruosité bestiale; comme s'il n'était pas d'autre chance d'échapper à la chiourme architecturale. (*Architecture*)

Si l'on envisage un objet particulier, il est facile de distinguer la matière de la forme et une distinction analogue peut être faite en ce qui concerne les êtres organiques, la forme prenant cette fois la valeur de l'unité de l'être et de son existence individuelle. Mais si l'on envisage l'ensemble des choses, les distinctions de cet ordre transposées deviennent arbitraires et même inintelligibles. Il se forme ainsi deux entités verbales, qui s'expliquent uniquement par leur valeur constructive dans l'ordre social, Dieu abstrait (ou simplement idée) et matière abstraite, le gardien-chef et les murs de la prison. Les variantes de cet échafaudage métaphysique n'ont pas plus d'intérêt que les différents styles d'architecture. On s'est agité pour savoir si la prison procédait du gardien ou le gardien de la prison: bien que cette agitation ait eu historiquement une importance primordiale, elle risque aujourd'hui de provoquer un étonnement tardif, ne serait-ce qu'en raison de la disproportion entre les conséquences du débat et son insignifiance radicale. (*Le bas matérialisme et la gnose*)

Pratiquement, il est possible de donner comme un *leitmotiv* de la gnose la conception de la matière comme un principe *actif* ayant son existence éternelle autonome, qui est celle des ténèbres (qui ne seraient pas l'absence de lumière mais les archontes monstrueux révélés par cette absence), celle du mal (qui ne serait pas l'absence du bien, mais une action créatrice). Cette conception était parfaitement incompatible avec le principe même de l'esprit hellénique, profondément moniste et dont la tendance dominante donnait la matière et le mal comme des dégradations de principes supérieures. (*Le bas matérialisme et la gnose*)

Sans aborder ici la question des fondements métaphysiques d'une dialectique quelconque, il est permis d'affirmer que la détermination d'un développement dialectique de faits aussi *concrets* que les formes visibles serait littéralement bouleversante: 'Rien qui éveille plus l'esprit humain, qui ravisse plus les sens, qui épouvante plus, qui provoque chez les créatures une admiration ou une terreur plus grande...' (*Les écarts de la nature*)

[–] le processus révolutionnaire s'exprime par des 'mesures qui, économiquement, paraissent insuffisantes et insoutenables, mais qui, au cours du mouvement, se dépassent elles-mêmes et sont indispensables comme moyen de bouleverser le mode de production tout entier. (*La critique des fondements de la dialectique hégélienne*)

[--] les photographies qui se trouvent réunies dans cet article (et que le hasard a rassemblées plus encore qu'un volonte qui ne serait pas strictement aveugle) donnent probablement la mesure de l'impuissance actuelle. Ce qui a toujours heurté l'égalité d'âme et la platitude humaine, les quelques formes qui permettent de disposer, assez gratuitement il est vrai, de la terreur causée par la mort ou la pourriture, le sang qui coule, les squelettes, les insectes qui nous mangent, qui oserait prendre sur lui d'en disposer autrement que d'une façon parfaitement rhétorique? (*L'esprit moderne et le jeu des transpositions*)

## 2) Toiminnan vaatimus ja taiteilijan desolaatio

### 1. Kysymyksenasettelu, 1930-l.

Sous leur forme majeure, la littérature et le théâtre [--] provoquent l'angoisse et l'horreur par des représentations symboliques de la perte tragique (déchéance ou mort); sous leur forme mineure, ils provoquent le rire par des représentations dont la structure est analogue mais qui excluent certains éléments de séduction. Le terme de poésie, qui s'applique aux formes les moins dégradées, les moins intellectualisées, de l'expression d'un état de perte, peut être considéré comme synonyme de dépense: il signifie, en effet, de la façon la plus précise, création au moyen de la perte. Son sens est donc voisin de celui de *sacrifice*. Il est vrai que le nom de poésie ne peut être appliqué d'une façon appropriée qu'à un résidu extrêmement rare de ce qu'il sert à désigner vulgairement et que, faute de réduction préalable, les pires confusions peuvent s'introduire; or il est impossible dans un premier exposé rapide de parler des limites infiniment variables entre des formations subsidiaires et l'élément résiduel de la poésie. Il est plus facile d'indiquer que pour les rares êtres humains qui disposent de cet élément, la dépense poétique cesse d'être symbolique dans ses conséquences: ainsi, dans une certaine mesure, la fonction de représentation engage la vie même de celui qui l'assume. Elle le voue aux formes d'activité le plus décevantes, à la misère, au désespoir, à la poursuite d'ombres inconsistantes qui ne peuvent rien donner que le vertige ou la rage. Il est fréquent de ne pouvoir disposer des mots que pour sa propre perte, d'être contraint à choisir entre un sort qui fait d'un homme un réprouvé, aussi profondément séparé de la société que les déjections le sont de la vie apparente, et une renonciation dont le prix est une activité médiocre, subordonnée à des besoins vulgaires et superficiels. (*La notion de dépense*)

Le fonction que s'attribue l'art est plus équivoque. Il ne semble pas toujours que l'écrivain ou l'artiste aient accepté de renoncer à l'existence, et leur abdication est plus difficile à déceler que celle de l'homme de la science. Ce que l'art ou la littérature expriment n'a pas l'aspect d'oiseau décervelé des lois savantes; les troubles figures qu'ils composent, à l'encontre de la réalité méthodiquement représentée, n'apparaissent même que revêtues de séduction choquante. Mais que signifient ces fantômes peints, ces fantômes écrits suscités pour rendre le monde où nous nous éveillons un peu moins indigne d'être hanté par nos existences désœuvrées? Tout est *faux* dans les images de la fantaisie. Et tout

est faux d'un mensonge qui ne connaît plus l'hésitation ni la honte. Les deux éléments essentiels de la vie se trouvent ainsi dissociés avec rigueur. La vérité que poursuit la science n'est vraie qu'à la condition d'être dépourvue de sens et rien n'a de sens qu'à la condition d'être fiction. (*L'apprenti sorcier*)

Les serviteurs de l'art peuvent accepter pour ceux qu'ils créent l'existence fugitive des ombres: ils n'en sont pas moins tenus d'entrer eux-mêmes vivants dans le royaume du vrai, de l'argent, de la gloire et du rang social. Il leur est donc impossible d'avoir autre chose qu'une vie boiteuse. Ils pensent souvent qu'ils sont possédés par ce qu'ils figurent, mais ce qui n'a pas l'existence vraie ne possède rien; ils ne sont vraiment possédés que par leur carrière. Le romantisme substitue aux dieux qui possèdent du dehors la destinée malheureuse du poète mais il est loin d'échapper par là à la boiterie: il n'a pu que faire du malheur une forme nouvelle de carrière et il a rendu les mensonges de ceux qu'il ne tuait pas plus pénibles. (*L'apprenti sorcier*)

L'hypocrisie liée à la carrière et, d'une façon plus générale, au *moi* de l'artiste ou de l'écrivain, engage à mettre les fictions au service de quelque réalité plus solide. S'il est vrai que l'art et la littérature ne forment pas un monde se suffisant à lui-même, ils peuvent se subordonner au monde réel, contribue à la gloire de l'Église ou de l'État ou, si ce monde est divisé, à l'action et à la propagande religieuse ou politique. Mais, dans ce cas, il n'y a plus qu'ornement ou service d'autrui. Si les institutions que l'on sert étaient elles-mêmes agitées par le mouvement contradictoire de la destinée, l'art rencontrerait la possibilité de servir l'existence profonde et l'exprimer; s'il s'agit d'organisations dont les intérêts se lient à des circonstances, à des communautés particulières, l'art introduit entre l'existence profonde et l'action partisane une confusion qui choque parfois même les partisans. (*L'apprenti sorcier*)

Le plus souvent, la destinée humaine ne peut être vécue que dans la fiction. Or l'homme de la fiction souffre de ne pas accomplir lui-même la destinée qu'il décrit; il souffre de n'échapper à la fiction que dans sa carrière. Il tente alors de faire entrer les fantômes qui le hantent dans le monde réel. Mais dès qu'ils appartiennent au monde que l'action rend vrai, dès que l'auteur les lie à quelque vérité particulière, ils perdent le privilège qu'ils avaient d'accomplir l'existence humaine jusqu'au bout: ils ne sont plus que les reflets ennuyeux d'un monde fragmentaire. (*L'apprenti sorcier*)

## 2. Kysymyksen käyttö, 1940-l.

Faire le Mal pour le Mal c'est très exactement faire tout exprès le contraire de ce que l'on continue d'affirmer comme le Bien. C'est vouloir ce qu'on ne veut pas – puisque l'on continue d'abhorrer les puissances mauvaises – et ne pas vouloir ce qu'on veut – puisque le Bien se définit toujours comme l'objet et la fin de la volonté profonde. Telle est justement l'attitude de Baudelaire. Il y a entre ses actes et ceux du coupable vulgaire

la différence qui sépare les messes noires de l'athéisme. L'athée ne se soucie pas de Dieu, parce qu'il a une fois pour toutes décidé qu'il n'existe pas. Mais le prêtre des messes noires hait Dieu parce qu'Il est aimable, le bafoue parce qu'Il est respectable; il met sa volonté à nier l'ordre établi, mais, en même temps, il conserve cet ordre et l'affirme plus que jamais. Cessât-il un instant de l'affirmer, sa conscience redeviendrait d'accord avec elle-même, le Mal d'un seul coup se transformerait en Bien, et, dépassant tous les ordres qui n'émaneraient pas de lui-même, il émergerait dans le néant, sans Dieu, sans excuses, avec une responsabilité totale. [Or le déchirement qui définit la 'conscience dans le Mal', s'exprime clairement dans le texte que nous citons plus haut sur la double postulation: "Il y a dans toute homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan." Il faut entendre, en effet, que ces deux postulations ne sont indépendantes – deux forces contraires et autonomes appliquées simultanément au même point – mais que l'une est fonction de l'autre.] Pour que la liberté soit vertigineuse, elle doit choisir, dans le monde théocratique, d'avoir infiniment tort. Ainsi est-elle *unique* dans cette univers tout entier engagé dans le Bien; mais il faut qu'elle adhère entièrement au Bien, qu'elle le maintienne et le renforce, pour pouvoir se jeter dans le Mal. Et celui qui se damne acquiert une solitude qui est comme l'image affaiblie de la grande solitude de l'homme vraiment libre. [Il est seul, en effet, tout autant qu'il le veut, pas plus. Le monde reste en ordre, les fins demeurent absolues et intangibles, la hiérarchie n'est pas bouleversée: qu'il se repente, qu'il cesse de vouloir le Mal et tout soudain il sera rétabli dans sa dignité.] En un certain sens il crée: il fait apparaître, dans un univers où chaque élément se sacrifie pour concourir à la grandeur de l'ensemble, la singularité, c'est-à-dire la rébellion d'un fragment, d'un détail. Par là, quelque chose s'est produit qui n'existait pas auparavant, que rien ne peut effacer et qui n'était aucunement préparé par l'économie rigoureuse du monde: il s'agit d'un œuvre de luxe, gratuite et imprévisible. Notons ici le rapport du mal et de la poésie: lorsque, par-dessus le marché, la poésie prend le mal pour objet, les deux espèces de création à responsabilité limitée se rejoignent et se fondent, nous possédons, pour le coup, une fleur du Mal, c'est à-dire la faute, est acceptation et reconnaissance du Bien; elle lui rend hommage et, en se baptisant elle-même mauvaise, elle avoue qu'elle est relative et dérivée, que, sans le Bien, elle n'existerait pas. (*La littérature et le mal*; hakasulkeissa kohdat, jotka Bataille on jättänyt Sartren teoksesta lainaamatta)

Pour nous autres, c'est assez de voir l'arbre ou la maison. Tout absorbés à les contempler, nous nous oublions nous-mêmes. Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir; il regarde pour se voir regarder; c'est sa conscience de l'arbre, de la maison qu'il contemple et les choses ne lui apparaissent qu'au travers d'elle, plus pâles, plus petites, moins touchantes, comme s'il les apercevait à travers une lorgnette. Elle ne s'indiquent point les unes les autres, comme la flèche montre la route, comme le signet montre la page, et l'esprit de Baudelaire ne se perd jamais dans leur dédale –] les objets ne valent jamais pour eux-mêmes et n'ont d'autre mission que de lui donner l'occasion de se contempler pendant qu'il les voit. (*La littérature et le mal*; hakasulkeissa kohdat, jotka Bataille on jättänyt Sartren teoksesta lainaamatta.)



Je ne parlerai pas d'un enchevêtrement de pensée qui amène Sartre à représenter 'les choses' de la vision poétique de Baudelaire comme 'moins touchantes' que la flèche d'un poteau indicateur ou le signet d'un livre (il s'agit ici de catégories, l'une des objets qui s'adressent à la sensibilité, la seconde de ceux qui s'adressent à la connaissance pratique). Mais ce ne sont pas la flèche et la route que Sartre envisage comme transcendants (j'ai dû couper la phrase citée pour m'en servir), ce sont les objets de la contemplation poétique. J'admets que cela est conforme au vocabulaire qu'il a choisi, mais dans ce cas l'insuffisance du vocabulaire ne permet pas de suivre une opposition profonde. Baudelaire désirerait "trouver, nous dit-on, en chaque réalité une insatisfaction figée, un appel vers autre chose, une transcendance objective. La transcendance ainsi représentée n'est plus la simple transcendance de la flèche, la simple "détermination du présent par le futur", mais celle "d'objets qui consentent à se perdre pour en indiquer d'autres". C'est précise-t-on, "le terme entrevu, touché presque, et pourtant hors d'atteinte, d'un mouvement..." (*La littérature et le mal*)

Baudelaire "n'a jamais dépassé le stade de l'enfance". [-] Mais si "l'enfant grandit, dépasse les parents de la tête, et regarde par-dessus leur épaule", il lui est loisible de voir que "derrière eux, il n'y a rien". Les devoirs, les rites, les obligations précises et limitées ont disparu d'un coup. Injustifié, injustifiable, il fait brusquement, l'expérience de sa terrible liberté. Tout est à commencer: il émerge soudain dans la solitude et le néant. C'est ce dont Baudelaire ne veut à aucun prix.' (*La littérature et le mal*)

Il est vrai que le sens de ce mouvement 'orienté' est déterminé par le futur, mais le futur en tant que sens n'est pas comme dans la flèche la route accessible et désignée: en vérité ce futur sens n'est là que pour se dérober. Ou plutôt, ce n'est pas le futur, c'est le spectre du futur. Et, dit Sartre lui-même, 'son caractère spectral et irrémediable nous met sur la voie: le sens (le sens de ces objets spiritualisé par l'absence où ils se dissolvent), c'est le passé. (*La littérature et le mal*)

[-] l'opération de la flèche [-] n'a pour le sujet d'autre sens que le futur, que la route à laquelle elle conduit [-]. Le sens de l'objet dans la participation poétique n'est pas non plus déterminé par le passé. Seul un objet de mémoire, également privé d'utilité et de poésie, serait la pure donnée du passé. Dans l'opération poétique, le sens des objets de mémoire est déterminé par l'envahissement *actuel* du sujet: nous ne saurions négliger l'indication donnée par l'étymologie, selon laquelle la poésie est création. La fusion de l'objet et du sujet veut le dépassement de chacune des parties au contacts de l'autre. La possibilité de pures répétitions seule empêche d'apercevoir le primat du présent. Même il faut aller jusqu'à dire que la poésie n'est jamais le regret du passé. Le regret qui ne ment pas n'est pas poétique; il cesse d'être véritable à mesure qu'il le devient, puisque alors dans l'objet regretté le passé a moins d'intérêt qu'en elle-même, l'expression le regret. (*La littérature et le mal*)

Le refus de Charles Baudelaire est le refus le plus profond [--] Le Mal, que le poète fait [--] est bien le Mal, puisque la volonté, qui ne peut vouloir que le Bien, n'y a pas la moindre part. D'ailleurs il n'importe guère, à la fin, que ce soit le Mal: le contraire de la volonté étant la fascination, la fascination étant la ruine de la volonté, condamner moralement la conduite fascinée est peut-être, pour un temps, le seul moyen de la libérer pleinement de la volonté. [--] L'homme ne peut s'aimer jusqu'au bout s'il ne se condamne. (*La littérature et le mal*)

Le malheur veut que, de l'impossible, condamné à l'être, il soit difficile de parler. Sartre dit de Baudelaire (c'est le leitmotiv de son exposé) que le mal était en lui de vouloir être la chose qu'il était pour autrui: il abandonnait ainsi la prérogative de l'existence qui est de demeurer suspendue. Mais l'homme évite-t-il, en général, que la conscience qu'il est, devenant réflexion des choses, ne devienne elle-même une chose comme une autre? Il me semble que non et que la poésie est le mode selon lequel il lui est loisible, communément (dans l'ignorance où il est demeuré des moyens que Sartre lui propose), d'échapper au destin qui le réduit au reflet des choses. Il est vrai que la poésie, voulant l'identité des choses réfléchies et de la conscience, qui les réfléchit, veut l'impossible. Mais le seul moyen de n'être pas réduit au reflet des choses n'est-il pas, en effet, de vouloir l'impossible? (*La littérature et le mal*)

### 3) Heterologia ja hurma: teoria kokemuksesta

1. Ébauche d'une introduction à L'expérience intérieure, 2. Le Supplice, 3. Antécédants du Supplice (ou la comédie), 4. Post-Scriptum au Supplice (ou la nouvelle théologie mystique), 5. Manibus date lilia plenis (*L'expérience intérieure*)

L'action est tout entière dans la dépendance du projet. Et, ce qui est lourd, la pensée discursive est elle-même engagée dans le monde d'existence du projet. La pensée discursive est le fait d'un être engagé dans l'action, elle a lieu en lui à partir de ses projets, sur le plan de réflexion des projets. Le projet n'est pas seulement le mode d'existence impliqué par l'action, nécessaire à l'action, c'est une façon d'être dans le temps paradoxale: *c'est la remise de l'existence à plus tard.* (*L'expérience intérieure*)

- qu'avoir son principe et sa fin dans l'absence de salut, dans la renonciation à tout espoir,
- qu'affirmer de l'expérience intérieure qu'elle est l'autorité (mais toute autorité s'expie),
- qu'être contestation d'elle-même et non-savoir (*L'expérience intérieure*)

Il est dans l'entendement une tache aveugle: qui rappelle la structure de l'œil. Dans l'entendement comme dans l'œil on ne peut que difficilement le déceler. Mais alors que la tache aveugle de l'œil est sans conséquence, la nature de l'entendement veut que la tache aveugle ait en lui plus de sens que l'entendement même. Dans la mesure où l'entendement

est auxiliaire de l'action, la tache y est aussi négligeable qu'elle est dans l'œil. Mais dans la mesure où l'on envisage dans l'entendement l'homme lui-même, je veux dire une exploration du possible de l'être, la tache absorbe l'attention: ce n'est plus la tache qui se perd dans la connaissance, mais la connaissance en elle. L'existence de cette façon ferme le cercle, mais elle ne l'a pu sans inclure la nuit d'où elle ne sort que pour y rentrer. Comme elle allait de l'inconnu au connu, il lui faut s'inverser au sommet et revenir à l'inconnu. (*L'expérience intérieure*)

Bien qu'il y paraisse peu, je n'ai rien voulu faire entendre de moins dans les phrases suivantes, écrites il y a trois ans:

“Je fixe un point devant moi et je me représente ce point comme le lieu géométrique de toute existence et de toute unité, de toute séparation et de toute angoisse, de tout désir inassouvi et de toute mort possibles.”

“J'adhère à ce point et un profond amour de ce qui est en ce point me brûle jusqu'à refuser d'être en vie pour autre chose que ce qui est là, pour ce point qui, étant ensemble vie et mort d'un être aimé, a un éclat de cataracte.”

“Et en même temps il est nécessaire de dénuder ce qui est là de ses représentations extérieures, jusqu'à ce que ce ne soit plus qu'intériorité pure, chute purement intérieure dans un vide: ce point absorbant sans fin cette chute dans ce qui est en lui néant, c'est-à-dire 'passé' et, dans ce même mouvement, prostituant sans fin son apparition furtive, mais fulgurante, à l'amour.” (*L'expérience intérieure*)

Le jeune est séduisant Chinois dont j'ai parlé, livré au travail du bourreau, je l'aimais d'un amour où l'instinct sadique n'avait pas de part: il me communiquait sa douleur ou plutôt l'excès de sa douleur et c'était ce que justement je cherchais, non pour en jouir, mais pour ruiner en moi ce qui s'oppose à la ruine. (*L'expérience intérieure*)

Je viens de regarder les deux photographies de supplice que je possède. Ces images me sont devenues presque familières: l'un d'elles est cependant si terrible que je n'ai pas pu éviter de blêmir.

J'ai dû m'arrêter d'écrire. J'ai été, comme je le fais souvent, m'asseoir devant la fenêtre ouverte: à peine assis, je me suis senti entraîné dans une sorte de mouvement extatique. Cette fois, je ne pouvais plus douter, comme je l'avais fait douloureusement la veille, qu'un tel état ne soit plus désirable que la volupté érotique. Je ne vois rien: *cela* n'est ni visible ni sensible de quelque façon qu'on l'imagine, ni intelligible. *Cela* rend douloureux et lourd de ne pas mourir. Si je me représente tout ce que j'ai aimé avec angoisse, il faudrait supposer les réalités furtives auxquelles mon amour s'attachait comme autant de nuées derrière lesquelles se dissimulait *ce qui est là*. Les images de ravissement trahissent. *Ce qui est là* est davantage à la mesure de l'effroi, l'effroi le fait venir. Il a fallu un aussi violent fracas pour que *cela* soit là.

De nouveau: j'ai été interrompu: cette fois, tout à coup, en me rappelant *ce qui est là*, j'ai dû sangloter. Je me relève la tête vidée – à force d'aimer, d'être *ravi*. Je vais dire com-

ment j'ai accédé à une extase aussi intense. Sur le mur de la réalité, j'ai projeté des images d'explosion et de déchirement. (*L'amitié*)

Pour aller au but de l'homme, il est nécessaire, en un certain point, de ne plus subir, mais de forcer le sort. Le contraire, la nonchalance poétique, l'attitude passive, le dégoût d'une réaction virile, qui décide: c'est la déchéance littéraire (le beau pessimisme). La damnation de Rimbaud qui dut tourner le dos au possible qu'il atteignait, pour retrouver une force de décision intacte en lui. L'accès à l'extrême a pour condition la haine non de la poésie mais de la féminité poétique (absence de décision, le poète est femme, l'invention, les mots, le violent). J'oppose à la poésie l'expérience du possible. Il s'agit moins de contemplation que de déchirement. C'est pourtant d'expérience mystique' dont je parle (Rimbaud s'y exerça, mais sans la ténacité qu'il mit plus tard à tenter fortune. À son expérience, il donna l'issue poétique; en général, il ignora la simplicité qui affirme – vellités sans lendemain dans des lettres –, il choisit l'éclusion féminine, l'esthétique, l'expression incertaine, involontaire). (*L'expérience intérieure*)

Un sentiment d'impuissance: du désordre apparent de mes idées, j'ai la clé, mais je n'ai pas le temps d'ouvrir. Détresse fermée, solitaire, l'ambition que j'ai formée si grande que... je voudrais, moi aussi, me coucher, pleurer, m'endormir. Je reste là, quelques instants de plus, voulant forcer le sort, *et brisé*. (*L'expérience intérieure*)

Une philosophie est une somme cohérente ou n'est pas, mais elle exprime l'individu, non l'indissoluble humanité. Elle doit maintenir en conséquence une ouverture aux développements qui suivront, dans la pensée humaine... où ceux qui pensent, en tant qu'ils rejettent leur altérité, ce qu'ils ne sont pas, sont déjà noyés dans l'universel l'oubli. Une philosophie n'est jamais une maison mais un chantier. Mais son inachèvement n'est pas celui de la science. La science élabore une multitude de parties achevées et son ensemble seul présente des vides. Tandis que dans l'effort de cohésion, l'inachèvement n'est pas limité aux lacunes de la pensée, c'est sur tous les points, sur chaque point, l'impossibilité de l'état dernier. (*Théorie de la religion*)

En vérité, jamais nous ne pouvons qu'arbitrairement nous figurer les choses sans la conscience, puisque *nous, se figurer*, impliquent la conscience, notre conscience, adhérant d'une manière indélébile à leur présence. Nous pouvons sans doute nous dire que cette adhésion est fragile, en ce que nous cesserons d'être là, même, un jour, définitivement. Mais jamais l'apparition d'une chose n'est concevable sinon dans une conscience substituée à la mienne, si la mienne est disparu. (*Théorie de la religion*)

C'est là une vérité grossière, mais la vie animale, à mi-chemin de *notre* conscience, nous propose une énigme plus gênante. A nous représenter l'univers sans l'homme, l'univers où le regard de l'animal serait seul à s'ouvrir devant les choses, l'animal n'étant ni une chose, ni un homme, nous ne pouvons que susciter une vision où nous ne voyons *rien*,

puisque l'objet de cette vision est un glissement allant des choses qui n'ont pas de sens si elles sont seules, au monde plein de sens impliqué par l'homme donnant à chaque chose le sien. C'est pourquoi nous ne pouvons décrire un tel objet d'une manière précise. Ou plutôt, la manière correcte d'en parler ne peut être *ouvertement* que poétique, en ce que la poésie ne décrit rien qui ne glisse à l'inconnaissable. (*Théorie de la religion*)

Dans la mesure où nous pouvons parler fictivement du passé comme d'un présent, nous parlons à la fin d'animaux préhistoriques, aussi bien que de plantes, de roches et d'eaux, *comme de choses*, mais décrire un paysage lié à ses conditions n'est qu'une sottise, à moins d'être un saut poétique. Il n'y eut pas de paysage en un monde où les yeux qui s'ouvraient n'appréhendraient pas ce qu'ils regardaient, où vraiment, à notre mesure, les yeux ne voyaient pas. Et si, maintenant, dans le désordre de mon esprit, *bêtement* contemplant cette absence de vision, je me prends à dire: "Il n'y avait ni vision, ni rien – rien qu'une ivresse vide à laquelle la terreur, la souffrance et la mort, qui la limitaient, donnaient une sorte d'épaisseur...", je ne fais qu'abuser d'un pouvoir poétique, substituant au rien de l'ignorance une fulguration indistincte. (*Théorie de la religion*)

Je le sais: l'esprit ne saurait se passer d'une fulguration des mots qui lui fait une auréole fascinante: c'est sa richesse, sa gloire, et c'est un signe de souveraineté. Mais cette poésie n'est qu'un voie par laquelle un homme va d'un monde dont le sens est plein à la dislocation finale des sens, de tout sens, qui s'avère vite inévitable. Il n'y a qu'une différence entre l'absurdité des choses envisagées sans le regard de l'homme et celle des choses entre lesquelles l'animal est présent, c'est que la première nous nous propose d'abord l'apparente réduction des sciences exactes, tandis que la seconde nous abandonne à la tentation gluante de la poésie, car l'animal n'étant simplement chose, n'est pas pour nous fermé et impénétrable. L'animal ouvre devant moi une profondeur qui m'attire et qui m'est familière. Cette profondeur, en un sens, je la connais: c'est la mienne. Elle est aussi ce qui m'est le plus lointainement dérobé, ce qui mérite ce nom de profondeur qui veut dire avec précision *ce qui m'échappe*. Mais cette aussi la poésie... Dans la mesure où je puis voir *aussi* dans l'animal une chose (si je le mange – à ma manière, ce n'est pas celle d'un autre animal – ou si je l'asservis ou le traite en objet de science), son absurdité n'est pas moins courte (si l'on veut, moins proche) que celle des pierres ou de l'air, mais il n'est pas toujours, et jamais il n'est tout à fait, réductible à cette sorte de réalité inférieure que nous attribuons aux choses. Je ne sais quoi de doux, de secret et de douloureux prolonge dans ces ténèbres animales l'intimité de la lueur qui veille en nous. (*Théorie de la religion*)

Tout ce qu'à la fin je puis maintenir est qu'une telle vue, qui me plonge dans la nuit et m'éblouit, m'approche du moment où, je ne douterai plus, la distincte clarté de la conscience m'éloignera le plus, finalement, de cette vérité inconnaissable qui, de moi-même au monde, m'apparaît pour se dérober. (*Théorie de la religion*)

Dans le silence nuageux du cœur et la mélancolie d'un jour gris, dans cette déserte étendue d'oubli qui ne présente à ma fatigue qu'un lit de maladie, bientôt de mort, cette main qu'en signe de détresse j'avais laissé tomber à mon côté, pendant avec les draps, un rayon de soleil qui se glisse à moi me demande doucement de la reprendre, de l'élever devant mes yeux. Et comme si s'éveillaient en moi, étourdies, folles, sortant d'un coup du long brouillard où elles s'étaient crues mortes, des vies comme une foule et se bousculant à l'instant de miracle d'un fête, ma main tient une fleur et la porte à mes lèvres. (*L'expérience intérieure*)

#### 4) Taloustieteen etusija ja yhteisötoimien yhteisö

La différence profonde du surréalisme avec l'existentialisme de Jean-Paul Sartre tient à ce caractère d'*existence* de la liberté. Si je ne l'asservis pas, la liberté *existera*: c'est la poésie; les mots, n'ayant plus à servir à quelque désignation utile, se déchainent et ce déchainement est l'image de l'*existence libre*, qui n'est jamais donnée que dans l'instant. Cette saisie de l'instant – où la volonté en même temps se dessaisit – a certes une valeur décisive. (*Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme*)

Sa révolte laisse le révolté devant un dilemme qui le déprime: si elle est pure, intraitable, il renonce à l'exercice de tout pouvoir, il poussera l'impuissance au point de se nourrir des facilités du langage incontinent; si elle pactise avec une recherche du pouvoir, elle lie par là même partie avec l'esprit de soumission. D'où l'opposition du littéraire et du politique, l'un révolté à cœur ouvert et l'autre réaliste. (*Le temps de la révolte*)

[II] tend à substituer au discours des moyens d'expression étrangers au discours. Mais il se limite dans ces conditions au petit nombre d'hommes disposant de moyens d'expression assez riches, qui puissent se passer du discours misérable. Il les prive en même temps d'un recours au formalisme verbal, qui, semble-t-il, aurait seul la force de les lier. Il est difficile de mesurer humainement l'impuissance de qui renonce au langage discursif. Le surréalisme est la *mutité* [-] une instance impersonnelle. (*Le surréalisme*)

La poésie est d'abord un mode d'expression naturel de la tragédie, de l'érotisme, du comique (même avant tout de l'héroïsme): elle exprime dans l'ordre des mots les grands gaspillages d'énergie; elle est le pouvoir qu'ont les mots d'évoquer l'effusion, la dépense immodérée de ses propres forces: elle ajoute ainsi à l'effusion déterminée (comique, tragique...) non seulement les flots et le rythme des vers, mais la faculté particulière au désordre des images d'anéantir l'ensemble de signes qu'est la sphère de l'activité.

Si l'on supprime le *thème*, si l'on admet dans le même temps le peu d'intérêt du *rythme*, une hécatombe des mots sans dieux ni raison d'être est pour l'homme un moyen majeur d'affirmer, par une effusion *dénuée de sens*, une souveraineté sur laquelle, apparemment, *rien ne mord*. (*Méthode de méditation*)

La science rapportant les objets de pensée aux moments souverains n'est en fait qu'une *économie générale*, envisageant le sens de ces objets les uns par rapport aux autres, finalement par rapport à la perte de sens. La question de cette *économie générale* se situe sur le plan de l'*économie politique*, mais la science désignée sous ce nom n'est qu'une *économie restreinte* (aux valeurs marchandes). Il s'agit du problème essentiel à la science traitant de l'usage des richesses. L'*économie générale* met en évidence en premier lieu que des excédents d'énergie se produisent qui, par définition ne peuvent être utilisés. L'énergie excédante ne peut être que perdue sans le moindre but, en conséquence sans aucun sens. C'est cette perte inutile, insensée, qu'est la souveraineté. [-] La science qui l'envisage, loin d'être du domaine des rêves, est la seule *économie* rationnelle entière, changeant le paradoxe des 'bouteilles' de Keynes en un principe fondamental. (*Méthode de méditation*)

En vérité la seule différence profonde entre son système et celui des théologiens, c'est que la négation des êtres isolés, que nulle théologie, sinon selon l'apparence, n'accomplit moins cruellement, ne réserve au-dessus d'elle rien d'existant, qui console, pas même une immanence du monde. [-] d'accélérer ce mouvement [-] il ne s'agit plus de savoir. (*Le bonheur, l'érotisme et la littérature*)

'*Intimement*, j'appartiens, moi, au monde souverain des dieux et des mythes, au monde de la générosité violente et sans calcul, comme ma femme appartient à mes désirs. Je te retire, victime, du monde où tu étais et ne pouvais qu'être réduite à l'état d'une chose, ayant un sens extérieur à ta nature intime. Je te rappelle à l'*intimité* du monde divin [-].'  
(*Théorie de la religion*)

## II Historia ja taide

### Luola ja labyrintti

#### 1. Teoria

Une 'encyclopédie' est d'abord la somme des connaissances élaborées considérée indépendamment d'un ensemble. Cette somme est jusqu'à un certain point (seulement jusqu'à ce point) comparable à la somme des individus. La somme des individus est différent de leur ensemble. Cette ensemble est la société: si nous considérons cette somme, elle ajoute une vue renouvelée où se fait jour une réalité bien à part. (*Qu'est-ce que l'histoire universelle?*)

De même, aux connaissances particulières, en principe additionnées dans la mémoire – mais en fait, parce que le contenu de la mémoire est limité, dans la matière imprimée des livres –, s'ajoute la vue d'ensemble que chacun de nous se fait de ce savoir de l'homme en général, qui constitue notre spécificité humaine. Chacun de nous distingue ce savoir général de ces connaissances particulières qui, pour nous, se présentent comme des

moyens. Ce qui caractérise une connaissance particulière est *en principe* sa valeur pratique. (*Qu'est-ce que l'histoire universelle?*)

La fin est en moi l'être que je suis, le sujet, mais je puis me regarder provisoirement comme un acquéreur qui s'enrichit d'objets divers et, comme tel, je puis acquérir telles connaissances touchant Shakespeare. (*Qu'est-ce que l'histoire universelle?*)

Ces connaissances ne prennent finalement de sens que dans leur rapport à mon être intérieur, mais je puis indéfiniment les mettre, à certains égards, sur le même plan que celle d'une route qui mènera mon corps, envisagé comme un objet, dans telle région. Dans l'expérience de fait, un objet n'apparaît presque jamais parfaitement détaché du sujet par rapport auquel il prend un sens, et de même, le sujet est toujours plus ou moins assimilé par nous à un objet entre les divers objets qui occupent le champ de sa conscience. Mais nous pouvons faire, si nous sommes attentifs, une distinction fondamentale entre la sphère des objets et celle du sujet. La sphère du sujet ne doit d'ailleurs en aucune mesure être confondue avec celle de l'individu isolé. Le sujet en moi est sans cesse *en communication* avec d'autres sujets. (*Qu'est-ce que l'histoire universelle?*)

La distinction que nous faisons des objets a finalement cette valeur qu'elle met en relief en nous – et dans les autres – ce qui n'est par réductible à l'objet, dont les objets ne sont que les moyens, et qui se pose nécessairement comme fin. En aucun cas les objets ne peuvent être envisagés comme des fins, à moins que par erreur, nous leur prêtions l'existence d'un sujet. (*Qu'est-ce que l'histoire universelle?*)

J'ai parlé avec insistance de la vue d'ensemble nécessaire. C'est en somme dans la succession sèche des faits que les arbres dissimulent le mieux la forêt. (*Qu'est-ce que l'histoire universelle?*)

Et si même de cette succession l'horreur naît, elle tient au sentiment d'excès qu'elle nous donne: les auteurs, semble-t-il, n'ont pas voulu nous la donner. Je dirais volontiers d'elle que nous étions tenus d'en retrouver le jeu vertigineux, disons la frénésie. C'est à mes yeux le plus précieux, ce qui contribue le plus vivement au spectacle de la forêt, qui seul représente l'homme en son ensemble. Mais sans la tendance qui voulut éviter la sécheresse des faits, atteindre dans la peinture des civilisations la substance de l'histoire, nous ne pourrions non plus nous rapprocher d'une histoire universelle qui réponde au souci de ne pas *nous perdre* dans le détail. (*Qu'est-ce que l'histoire universelle?*)

## 2. Käytäntö

Le sacré, si l'on veut regarder avec assez d'attention, pourrait être simplement réductible au déchaînement de la passion. Et il est évident que le déchaînement de la passion est la chose la plus contraire à la raison. C'est précisément cette chose que Platon disait qui



devait être mise sous le gouvernement de la raison, de telle sorte que si, à un moment quelconque, le gouvernement de la raison était dépassé par ce déchaînement, le mal commençait. (*Le mal dans le platonisme et le sadisme*)

[--] il me paraît nécessaire d'insister à cette occasion sur le lien de l'art et de l'économie. [--] une œuvre d'art est un travail. Dans ce travail entre sans doute la qualité, mais la qualité n'est elle-même après tout qu'une certaine quantité de main-d'œuvre plus difficile à se procurer que la main-d'œuvre commune. Or qu'est-ce que la richesse? Elle est toujours réductible au travail. En fait l'œuvre d'art est de la richesse dépensée sans utilité. [--] Le sentiment de la richesse est lié au fait d'être émerveillé. (*Dossier de Lascaux*)

Sans doute [--] ce sentiment s'accordait-il au désir des chasses miraculeuses [--] mais ce qui compte essentiellement pour nous est de reconnaître là ce qui domine la vie de notre espèce, ce qui a dès l'abord dominé la vie de notre espèce et qui fonde la communication des individus entre eux. Dès qu'elle exista cette espèce eut la nostalgie de ce monde merveilleux que crée l'œuvre d'art, que seule crée l'œuvre d'art. (*Dossier de Lascaux*)

Cette claire révélation d'un déchéance de tout le monde religieux vivant (accusée dans ces formes synthétiques qui abandonnent l'étroitesse d'un tradition) n'était pas donnée dans la mesure où les manifestations archaïques du sentiment religieux nous apparaissaient indépendamment de leur signification, comme des hiéroglyphes dont seul le déchiffrement formel eût été possible. [--] Souveraineté désigne le mouvement de violence libre et intérieurement déchirante qui anime la totalité, se résout en larmes, en extase et en éclats de rire et révèle l'impossible dans le rire, l'extase ou les larmes. Mais l'impossible ainsi révélé n'est plus une position glissante, c'est la souveraine conscience de soi qui, précisément, ne se détourne plus de soi. (*Théorie de la religion*)

La position d'une attitude religieuse qui résulterait de la conscience claire, et qui exclurait sinon la forme extatique de la religion, du moins sa forme mystique, diffère profondément des tentatives de fusion qui préoccupent des esprits soucieux des remédier à la faiblesse des positions religieuses donnée dans le monde présent. (*Théorie de la religion*)

Ces œuvres, en aucune mesure, à aucun moment, ne furent des objets d'art: rien ne s'éloigne davantage, dans la production de tous les âges, de ce qui mérite le nom de chose. Leur sens se donnait dans l'apparition, non dans la chose durable, qui demeurerait après l'apparition. [--] Peu lui importait les images anciennes, seul comptait l'animal, qui allait surgir avec une évidence sensible, qui répondait à l'intensité du désir. (*Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art*)

## Modernin epävarmuuden maalari

## 1. Vallattomat suvereenit

Goya n'est pas seulement l'un des plus grands peintres qui aient vécu, et il n'annonce pas seulement, le premier, ce que nous appelons la peinture moderne, mais tout le déchirement du monde actuel. Son histoire n'appartient qu'en second lieu à celle de l'art: c'est même un moment décisif – Goya est sensiblement le contemporain de Sade – dans l'histoire de l'individualité. Les esprits isolés qui se sont imposés jusqu'à son temps entraînent du moins dans une continuité de la conscience sociale. Le plus révoltés ne s'inscrivaient pas dans l'humanité vivante en étrangers: la subversion, l'accord avec l'impossible, n'avaient pas porté la désintégration de l'individu jusqu'à la rupture morale. Ou cela fit en silence, et le silence n'était pas communicable. (*Goya*)

La peinture moderne, encore qu'elle n'y engage pas de croyance, atteint par l'*absence* – en ce regard blanc et perdu que, sans mot dire, elle ouvre aux jeux de la lumière – ce que dans un monde encombré de solennité, de respect, l'*excès* de Goya atteignit. Manet était *absent* de cette gravité que Goya changeait en excès – la portant à l'intolérable. Parfois, le monde de Goya est sacré, mais il surgit de profondeurs primitives; alors il nie par la violence les solennelles *conventions* du présent. La netteté moderne – l'abolition des sentiments convenus, le silence – est faite de son côté d'un *violence* intérieure, qui est son essence. A cette netteté, Goya dans ses ténèbres parvint par une égalité avec le pire. Ce par là qu'il fut le premier des modernes, encore que seule la modernité de Manet eût expressément ouvert la voie. (*Manet*)

L'artisan était anonyme... C'est le désir d'être reconnu de *ses semblables* – non plus, comme l'artisan, de ceux qu'il sert – qui permet à l'artiste d'échapper à la maladie qu'est un *moi* enflé de vide. Mais si la foule, si le public ne se compose pas de semblables? Si la foule est fermée à ce que l'artiste lui propose? Serait-il condamné à l'orgueil romantique? (*Manet*)

Ce qu'aujourd'hui nous discernons dans ces images majestueuses n'est plus à nos yeux l'expression d'une majesté définie, liée à des structures politiques ou mythologiques, mais d'une majesté étrangère à toute signification politique. Cette majesté devenue simple enfin est celle de chaque homme authentiquement libre, c'est le jeu immense des formes possibles. Mais dans cette parenté des peintures de tous les temps, la place de l'œuvre de Goya est à part [--] Goya, participant au système qu'il savait, plaçait délibérément dans l'art la suprême valeur: dans l'art et dans le silence où il grinçait des dents. (*Manet*)

“... l'état actuel de la peinture est le résultat d'une liberté anarchique, qui glorifie l'individu, quelque faible qu'il soit...” [--] “Tel [--] qui entre aujourd'hui dans la classe des singes, même des plus habiles, n'est et ne sera jamais qu'un peintre médiocre; autrefois, il eût fait un excellent ouvrier.” [--] “C'est pourquoi il eût mieux valu dans l'intérêt de

leur salut, et même de leur bonheur, que tièdes eussent été soumis à la fêrule d'une foi vigoureuse [--]" (*Manet*, Baudelaire-lainauksia)

Manet ne cria pas, ne voulut pas s'enfler: il chercha dans un véritable marasme: rien ni personne ne pouvait l'aider. Dans cette recherche, seul un tourment *impersonnel* le guida.

Ce tourment n'était pas celui du peintre isolément: même les rieurs sans le comprendre, *attendaient* ces figures qui les révélaient mais qui plus tard empliraient ce vide qui s'ouvrait en eux. Manet, qui répondit à cette forme paradoxale de l'attente, fut le contraire de celui que possède une idée fixe, une image *personnelle* obsédante, qu'à tout prix et chaque fois il doit trouver sous des aspects nouveaux. Les réponses qu'il a cherchées ne pouvaient s'adresser à lui personnellement. Seule l'exaltait la grâce d'entrer dans un monde de formes nouvelles qui le délivrât, et *les autres* avec lui, des contraintes, de l'ennui, des mensonges que le temps révélait dans des formules mortes. (*Manet*)

## 2. Manet'n metodi

Je le répète: ce qui compte, dans les toiles de Manet, n'est pas le sujet, ce qui compte est la vibration de la lumière. Mais ceci n'a pas la simplicité donnée dans la formule de Malraux, ou dans le parti pris de l'impressionisme. L'intention d'un glissement où se perd le sens immédiat n'est pas la négligence du sujet, mais autre chose: il en va de même dans le sacrifice, qui altère, qui détruit la victime, qui la tue, *sans la négliger*. Après tout, le sujet des toiles de Manet est moins détruit que dépassé; il est moins annulé au profit de la peinture nue qu'il n'est *transfiguré* dans la nudité de cette peinture. Manet inscrit un monde de recherches tendues dans la singularité des sujets. Manet est à l'origine de l'impressionisme? C'est possible. Mais il se tint dans une profondeur étrangère à l'impressionisme. Personne ne chargea davantage le sujet: sinon de sens, de ce qui, n'étant que *l'au-delà* du sens, est plus que lui. (*Manet*)

Mais s'il est vrai que le secret initial de Manet transparaisse dans cette *Olympia* que double une Vénus de la Renaissance, un secret plus profond s'avoue peut-être, que les branches de l'éventail dissimulait, mais pour en mieux livrer la profondeur [--] les branches de l'éventail qui n'en laisse entrevoir que les yeux. (*Manet*)

Le charme de Manet n'est-il pas fait d'indécision, d'hésitation? [--] Fragile, hésitant et toujours tendu – tendu excessivement, dans le doute: c'est la seule image, bien contraire à l'indifférence, que je puisse garder de Manet. [--] Un principe d'indifférence signifie la décision de ne rien exprimer dans la peinture dont l'équivalent discursif serait possible. (*Manet*)



## KUVALUETTELO

Kuva 1. Joan Miró. *Musique, Seine, Michel, Bataille et moi*. 1927. Öljymaalaukset kankaalle, 79.5x100.5. Kunstmuseum de Winterthour.

Kuva 2. Salvador Dalí. *Jeu lugubre*. 1929. Öljymaalaukset/kollaasi pahville, 44.4x30.3. Yksityiskokoelma.

Kuva 3. Vincent van Gogh. *La chaise de Vincent avec sa pipe*. 1888. Öljymaalaukset kankaalle, 93x73.5. National Gallery, London.

Kuva 4. Vincent van Gogh. *Le fauteuil de Paul Gauguin*. 1888. Öljymaalaukset kankaalle, 90.5x72.5. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

Kuva 5. Bataillen omakätinen muokaus Dalín maalauksesta (kuva 2) tulkintoineen. OC1, 210 ”Le ’Jeu lugubre’”, alk. *Documents 7*.

Kuva 6. Kuvakooste *Documents 1*, 42-43.

Kuva 7. Jacques-André Boiffard. *Papier collant et mouches*. 1930. Valokuva. *Documents’n 8*, 48.

Kuva 8. *Kuva kapusiinimunkkien hantakappelista, Santa Maria della Consegione dei Capuccinista, Roomasta*. n. 1890. Valokuva. *Documents nro 8*, 53. Alkuperäislähde: Alinari Archive, Firenze.

Kuva 9. Marcel Duchamp. *Mile of String*. Installaatio näyttelyssä *First Papers of Surrealism*, joka järjestettiin Madison Avenue Galleryssa, New Yorkissa 14.8.-7.11. 1942.

Kuva 10. Kalliomaalaus Lascaux’n (Montignac) ”Kaivosta”. n. 15300 eaa.

Kuva 11. Abbé Breuilin piirustus Montésquieu-Avantes’ssa Arièges’ssa sijaitsevan Trois Frères’n luolan ”Jumalana” tai ”Velhona” tunnetusta hybridihahmosta (n. 13000 eaa.). L, 136 (kuva alk. Breuil 1952, 176).

Kuva 12. Abbé Breuilin piirustus Trois Frères’n luolan seinäpinnan yksityiskohdasta (n. 13000 eaa.). L, 135 (kuva alk. Breuil 1952, 176-177).

Kuva 13. Édouard Manet. *Olympia*. 1867. Etsaus. 8,8x17,5. Yksityinen kokoelma.

Kuva 14. Francisco de Goya y Lucientes. *El Tres de Mayo*. 1814. Öljymaalaukankaalle. 268x347. Museo del Prado, Madrid.

Kuva 15. Édouard Manet. *L'Exécution de Maximilien*. 1867. Öljymaalaukankaalle. 252x305. Städtische Kunsthalle, Mannheim.

Kuva 16. Édouard Manet. *Olympia*. 1865. Öljymaalaukankaalle 130,5x190. Musée d'Orsay, Paris.

Kuva 17. Tizian (Tiziano Vecellio). *Venere di Urbino*. 1538. Öljymaalaukankaalle 119x165. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Kuva 18. Édouard Manet. *Berthe Morisot à l'éventail*. 1872. Öljymaalaukankaalle. 60x45. Musée d'Orsay, Paris.

Kuva 19. Valokuva kiinalaisesta lingchí-kidutuksesta vuodelta 1904. TE, 204.

Kuva 20. Valokuva kiinalaisesta lingchí-kidutuksesta vuodelta 1904 [2]. TE, 205.

Kuva 21. Hans Baldung Grien. *Der Tod und das Mädchen*. n. 1518-1520. Öljymaalaukankaalle. 31x19. Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Kuva 22. Aby Warburg. *Der Bilderatlas Mnemosyne, tafel 77*. Warburg 2003, 129.

Kuva 23. Aby Warburg. *Der Bilderatlas Mnemosyne, tafel 37*. Warburg 2003, 65.

Kuva 24. Valokuva kiinalaisesta lingchí-kidutuksesta vuodelta 1904 [3]. TE, 205.

Kuva 25. Piero di Cosimo. *Morte di Procri*. 1500-10. Öljymaalaukankaalle. 65.4x185.2. National Gallery, London.

Kuva sivulla 206. Georges Bataille Lascaux'n luolassa. n. 1955. Valokuva. Editions d'art Albert Skira.

## KIRJALLISUUSVIITTEET

### JOHDANTO

#### Luku 1: Tutkimusaihe

- 1 Barthes 1993, 161.
- 2 Ibid.
- 3 Kaitaro 2001 & Vihanta 1992.
- 4 Kraussin essee löytyy julkaistuna myös teoksesta *L'amour fou: photography and surrealism*. Krauss 1985.
- 5 Ks. näyttelyluettelo Ades & Baker (ed.) 2006.
- 6 Ks. esim. runokokoelma *Kuolevainen*. Mäki 2008.
- 7 Hirvi-Ijäs 2007, 225-227. *Bataille monument* pystytettiin Kasselin *Documentaan* vuonna 2002.
- 8 Foucault'n ja Derridan artikkelit Bataillesta nauttivat 1960-luvun tulkinnoista suurinta auktoriteettiasemaa ja ovat olleet merkitsevässä osassa myöhemminkin. Ks. Foucault 1963 & Derrida 2001.

#### Luku 2: Tutkimuskysymys ja näkökulma

- 9 Oma taustani on ennen taidehistorian opintoja sosiologian ja antropologian opinnoissa, joissa strukturalismin jälkeensä jättäneet kysymykset ovat olleet mitä relevantimmassa asemassa. Aiempi teoreettinen osaamiseni on painottunut pääasiassa poststrukturalististen, erityisesti lacanilaista perinnettä jatkaneiden kirjoitusten suuntaan.

### KRONOLOGIA

- 10 OC1, 89-90 "Sacrifices".
- 11 Surya 2001, 4-13. Georges'n ja Martialin erimielisyydet koskevat erityisesti tietoja, jotka Georges oli antanut itsestään *L'express* lehteen Madeleine Chapsalin tekemässä haastattelussa vuonna 1961 (Ks. BnF 15853, 19-21).
- 12 Surya 2001, 14-15. Bataillen kouluvuosista on mahdotonta saada tarkempia tietoja, sillä Rheims'n koulun arkistot tuhoutuivat kaupungin pommituksissa vuonna 1915. Ibid., 498n8.
- 13 OC5, 210 "Méthode de méditation".
- 14 Surya 2001, 9.
- 15 Ibid., 15.
- 16 Ibid., 16-17.
- 17 OC3, 61 "Le petit".

- 18 Surya 2001, 17-18.
- 19 Ibid., 22-23.
- 20 OC3, 60 ”Le petit”.
- 21 OC7, 524n ”La limite de l’utile”.
- 22 Surya 2001, 23-24 & 318.
- 23 Ibid., 23.
- 24 Ibid., 27-30.
- 25 Ibid., 31-33, lainaus Delteil’lta teoksessa *ibid*, 32, jossa viitattu 29.10.1919 päivättyyn kirjeeseen.
- 26 Ibid., 34-35, luettelo kielistä *ibid*, 503n3.
- 27 Ibid., 36-38, Lainaus: Bataille teoksessa *Ibid*, 38, jossa ei annettuna tarkempaa viitemerkintää. Ks. omasta lausunnosta myös 214-233 ”Conférences 1951-53”; NO, 159-178.
- 28 OC3, 61 ”Le petit”.
- 29 Surya 2001, 39.
- 30 Ibid., 43. Ks. tapahtumasta myös *Silmän tarinasta*. OC1, 52-56 ”Histoire de l’œil”.
- 31 CL, 47.
- 32 Ks. Surya 2001, 45-50.
- 33 Ibid., 52.
- 34 Ibid., 55-56.
- 35 Ibid., 54.
- 36 OC8, 563.
- 37 Ks. Surya 2001, 56-63.
- 38 Ibid., 55-56.
- 39 Ks. *ibid.*, 51.
- 40 Ks. *ibid.*, 67.
- 41 Ibid., 63.
- 42 Ks. kohtaamisesta Bataillen omin sanoin OC8, 169-177 ”Le surréalisme au jour le jour”. *Fatrasies* on keskiaikainen nonsense-runouden laji.
- 43 Ks. Surya 2001, 71-81.
- 44 Ks. *ibid.*, 71-280, *passim*.
- 45 Ks. *ibid.*, 85-87.
- 46 Ks. *ibid.*, 93-99.
- 47 Ks. tarkemmin OC1, 107-151, ”Charles Florange”, ”Les monnaies des grandes Mogols au Cabinet des Médailles”, ”Jean Babelon”, ”Notes sur la numismatique des Koushans et des Koushan-shahs sassanides”, ”Marcel Jungfleisch”, ”La collection Le Hardelay du Cabinet des Médailles”, ”Catalogue of the coins in the Indian Museum”. Lisäksi artikkeli 1700-luvun ranskalaistaiteilijoita esittelevässä kokoelmassa : ”Raoux”. Ks. OC1, 617-640.
- 48 Ks. Surya 2001, 96-99.
- 49 Ibid., 99.
- 50 Ks. *Documents*’n politiikasta Hollier 1995.



- 51 Ks. Surya 2001, 147.
- 52 Ks. esim. teoksesta Ades & Baker (ed.) 2006.
- 53 Kyseessä Bretonin hyökkäyksessä Bataillelleen kohtaan tehty viittaus Marxin ilmaisuun siitä, kuinka jokaisella aikakaudella tulee olemaan omat ”hius-, varpaankynsi, ja ulostefilosofinsa”. Ks. Breton 1969, 185n. Marxin ilmaisu on teoksesta *Demokratoksen ja Epikuroksen luonnonfilosofian ero*.
- 54 Ks. OC2, 54-72; NO, 45-59.
- 55 Surya 2001, 152.
- 56 Ks. OC2, 13-50; NO, 29-43.
- 57 Surya 2001, 146 & 518n7.
- 58 Ks. esim. Hollier 1995.
- 59 Ks. Surya 2001, 159-170.
- 60 Surya 2001, 154-155.
- 61 *Potlatch* on yhteisnimitys rituaalisille ja kilvoitteleville tuhlaamisen tavoille, joita Mauss havainnoi Luoteis-Amerikan intiaaneilta. Ks. tarkemmin Mauss 1999.
- 62 Ks. aiheesta Surya 2001, 176-182; OC1, 302-320 ”La notion de dépense” & 339-371 ”La structure psychologique du fascisme”; NO, 76-128.
- 63 Surya 2001, 196-201.
- 64 Ks. esim. *ibid.*, 187-190.
- 65 *Ibid.*, 205.
- 66 Edellisistä ks. *ibid.*, 203-227. Lacanin ja Sylvian tytär Judith – hänkin tuleva psykoanalytikko – sai kasteessa sukunimen Bataille. Selitys on varsin yksinkertainen: oli parasta olla herättämättä miehitysajan Ranskassa Sylvian juutalaiseen syntyperään kohdistuvaa huomiota. Lisäksi Lacan ei ollut vielä eronnut edellisestä vaimostaan Marie-Louisesta. *Ibid.*, 553n7.
- 67 Ks. *ibid.*, 218-227.
- 68 Ks. *ibid.*, 231-253.
- 69 Bataillen tekstejä tulkittaessa on otettava huomioon kuvataiteilijoiden surrealismin hallitsemassa taidekontekstissa saavuttama arvo, jonka mukaan heitä käsiteltiin intellektuelleina kirjailijaystäviensä rinnalla (joskin on huomattava, että maailmansotien välisen ajan surrealismin ydinryhmään kuului vain harvoja kuvataiteilijoita, niin reunamilta kuitenkin esim. Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Salvador Dalí, André Masson). Varsin kuvaavaa asian kannalta on, että Bataillen elämäkerturi Michel Surya uhraa teoksessaan kokonaisen luvun pohdinnalleen siitä, millainen merkitys Massonin – jota ei voine kutsua aktiiviseksi kirjoittajaksi – ystävyydellä sekä näkemyksillä maailmasta oli mm. Bataillen yhteisöllisyyttä koskevien ajatusten kehittymiseen 1930-luvun puolivälin paikkeilla (*ibid.*, 231-234). Tämän kaltaiset pohdiskelut filosofien maalaustaiteilijoilta saamista teoreettisista vaikutteista eivät liene kovin tavallisia muissa konteksteissa. Massonia pidettiin surrealistiryhmän ympärillä harvinaisen oppineena antiikin mytologian tuntijana.
- 70 Ks. *ibid.*, 261-270.

- 71 Laure oli Peignot'n toinen etunimi, jolla hän piti tapanaan allekirjoittaa tekstinsä. Colette Peignot'n viimeiset vaiheet ja Bataille, ks. Surya 2001, 254-260.
- 72 Hussey 2000, 65. Bataillen henkilökohtaisesta kirjastosta löytyy häneen ilmeisen paljon vaikuttanut Vivekanandan teos *Raya yoga ou conquête de la nature intérieure*. Ibid.
- 73 Surya 2001, 281.
- 74 Ibid., 312-317.
- 75 Ensipainoksessa on julkaisuvuodeksi merkitty 1937, joka kuitenkin tietona virheelinen. OC3, 491n.
- 76 Surya 2001, 344-345.
- 77 Ibid., 347.
- 78 Ibid., 553n8.
- 79 Ibid., 347.
- 80 Ibid., 350.
- 81 Ks. OC6, 315-359 ”Discussion sur le péché”.
- 82 Julkaistu kokoelman OC osassa 4.
- 83 Surya 2001, 354.
- 84 Bataille teoksessa *ibid.*, 369.
- 85 Ibid., 368-369. Koostetut *Critique*-artikkelit kahdessa paksussa niteessä: OC11 & 12.
- 86 Ks. OC11, 563n. Perustajiin kuuluivat Pierre Prévost, Jean Cassou, Blanchot ja Bataille.
- 87 OC3, 101 ”L'impossible”.
- 88 Sarja kattaa teokset, jotka julkaistu OC sarjan osissa 5 ja 6. Ks. Bataillen ajatuksista teoskokonaisuudesta ja ajatusten erinäisistä vaiheista Stuart Kendallin johdannosta teoksen US alkusivuilla.
- 89 BnF 15853, 500.
- 90 Surya 2001, 400-402.
- 91 Ks. sairaudesta *ibid.*, 474-478.
- 92 Kyseessä on teoksen alkuperäisen julkaisun alaotsakkeen suora käänös. OC9, 428n.
- 93 Surya 2001, 450-451 & 572n2.
- 94 Ks. lehdestä *ibid.*, 483-485 & 579n6; CL, 474-510.
- 95 *Critique 195-196*.

## Osa 1: RUNOUSVIHA

### I ELÄMÄ JA AURINGONKUKKA

- 96 NO, 60 ; OC1, 258-259 “La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh”. Suom. Tiina Arppe. Tekstissä lainattujen kohtien ja tietojen alkuperäislähde Claude H., Borel, A. & Robin G. “Une automutilation révélatrice d'un état

- schizomaniaque” *Annales médico-psychologiques* 1924, I, 331-339. Borel oli henkilökohtaisesti vihjannut Bataillelle tässä kuvaillusta tapauksesta epäillen tapauksen kiinnostavan jälkimmäistä (NO, 73; OC1, 258n).
- 97 NO, 61; OC, 259 “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh”.
- 98 NO, 60-75; OC1, 258-270”La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh”. Ks. alkulähteestä kaksi viitettä aiempänä.
- 99 OC1, 500 “Van Gogh Prométhée”.
- 100 NO, 60-64 & passim.; OC1, erit. 258-263 “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh”.
- 101 OC1, 498 “Van Gogh Prométhée”. Kapiteelit Bataillen muotoilun mukaan.
- 102 NO, 62; OC1, 260 “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh”. Muotoilu Bataillen tekstistä, jossa lainaus annettu ilman lähdeviitettä. Alk. “avait un peu de tournesol”.
- 103 NO, 62 ; OC1, 261 ”La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh”.
- 104 Bataille itse antoi *Documents’issa* ehkä upeimman viittauksensa auringon ja ’päättömän antropomorfismin’ ikonografisiin yhteyksiin artikkelissaan *Le bas materialisme et la gnose* (OC1, 220-226), jossa käsitteli gnostilaisia mitaleita. Aurinkovertaus on toki länsimaisellekin filosofialle kaikkea muuta kuin tuntematon: auringon introdusoi traditioon mitä perustavimmalla tavalla jo Platon, joka *Valtiossaan* esittää oman kuuluisan ”aurinkovertauksensa” (ks. Platon 2007, 240-244).
- 105 OC1, 231-232 “Soleil pourri”. Picassolle omistettu numero on *Documents no. 3 (1930)*.
- 106 Ks. OC5, 127-130 “L’expérience intérieure”.
- 107 OC1, 498 ”Van Gogh Prométhée”.
- 108 NO, 62-64; OC1, 260-262 ”La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh”.
- 109 NO, 64; OC1, 262”La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh”. Suom. Tiina Arppe. On teeman kannalta myös huomattavaa, että Gaston F.:n uhritoimi sattuu Père-Lachaisella, jossa sijaitsee kuuluisuuksistaan tunnettu hautausmaa. Bataille ei kiinnitä asiaan huomiota sen enempää kuin että lausuu faktan julki.
- 110 NO, 62; OC1, 261 “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh”. Suom. Tiina Arppe.
- 111 NO, 64; OC1, 263 “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh”. Suom. Tiina Arppe.
- 112 Breton 1969, 178-187.
- 113 OC1, 175 “Le langage des fleurs”.
- 114 Ibid., 174.
- 115 Ibid.
- 116 Ibid., 175-176.

- 117 OC1, 230 ”Les écarts de la nature”.
- 118 Ibid. Kursivointi lisätty.
- 119 OC1, 176 ”Le langage des fleurs”.
- 120 Ibid.
- 121 Ibid.
- 122 Vastaavasti Bataille toteaa artikkelissa *Le gros orteil*, että isovarvas on ruumiin kaikkein inhimillisin osa, koska se sijoittuu maan pinnan ja aurinkoon tähyävien ihmisaivojen, alhaisen ja korkean, välittäjäksi. Ks. tarkemmin OC1, 200-204.
- 123 Didi-Huberman 1995, 273.
- 124 OC1, 217 ”Informe”.
- 125 Ks. Girard 2004.
- 126 OC1, 159-163 ”Le cheval académique”; OC1, 220-226 ”Le bas matérialisme et la gnose”. Muiden kirjoittamista teksteistä mainittakoon ainakin Carl Einsteinin tekstit nykytaiteesta ja etnologiasta (ks. erit. teksti André Massonista *Documents’n* numerosta 2) sekä Michel Leiris’n teksti Antoine Caronista (*Documents no.7*). Ks. gnostilaisia mitaleita käsittelevästä artikkelista lisää seuraavasta luvusta.
- 127 Ks. esim. OC11, 24-28 ”Les peintures politiques de Picasso”.
- 128 OC1, 232 ”Soleil pourri”.
- 129 Lainaus tekstistä OC1, 248 ”L’art primitif”.
- 130 Lainaus tekstistä *ibid.*, 249.
- 131 *Ibid.*, 247-251.
- 132 Lainaus tekstistä *ibid.*, 249. Bataillen kursivoinnit.
- 133 *Ibid.*, erit. 248-252.
- 134 *Ibid.*, 249-251. Bataille kuittaa toisaalla Luquet’n muotoileman dikotomian huomauttaen, että jaon soveltaminen esim. veistotaiteeseen on sangen ongelmallista ja päättää argumenttinsa kommenttiin siitä, ettei tämän kaltaisilla fundamentaalisilla jaoilla ole paljoakaan käyttöä silloin jos ne eivät poikkeuksetta päde kaikkiin tapauksiin (*ibid.*). Nietzscheä tarkkaan opiskellut Bataille tuskin saattoi Luquet’ta kritisoidessaan olla ainakin jossain mielessä palauttamatta mieleensä *Iloisen tieteen* ”Alkusoittoon” Nietzschen kirjoittamaa runonpätkeää ”Realistinen maalari”: ”Jäljennän luontoa! – Vaan luonnon arvoitusta / ei kuva liene kuunaan *ratkaissut?* / On ääretön myös siru, siitä irronnut! – / Näin mietittyään maalaa viisas oppinut / sen minkä *osaa*, mihin tuntee *kiinnostusta!*” (Nietzsche 2009, 25).
- 135 Bataille määrittelee *alteraation* : ”[-] *alteraatio* ilmaisee sekä ruumiiden mätänemisen kanssa analogista dekompositiota että matkaa täysin heterogeeniseen tilaan, jollaista protestanttinen professori Rudolf Otto kutsuu ’täysin toiseksi’, tarkoittaen samaa kuin pyhä, joka voisi realisoitua esimerkiksi aaveessa.” (OC1, 251n) Bataille viittaa merkinnällään Otton teoksen *The Idea of the Holy* (1917; Oxford 1923) sivulle 25 (ks. Kendall & Kendall teoksessa CH, 193n3).
- 136 OC1, 252 ”L’art primitif”.
- 137 *Ibid.*, 251.
- 138 *Ibid.*

- 139 Ibid. Bataille on ainakin omien sanojensa mukaan ensimmäinen esihistoriallisesta taiteesta kirjoittava, joka esittää tämän huomion. 1950-luvulla hän kehittää paljolti tältä pohjalta teorioitaan esihistoriallisesta taiteesta, jolloin hän kirjoittaa ja luennoi aiheesta jokseenkin paljon. Vuonna 1930 hän tyytyy vain huomauttamaan artikkelinsa lopussa, että ”uskon että tämän eron [eläinten ja ihmisten kuvaustapojen välillä] analyysi tulee johtamaan tyydyttäviin tuloksiin” (ibid., 254). Ks. luku ”Luola ja labyrintti”, jossa lisäkäsittelyä aiheesta.
- 140 OC2, 116-117 ”L'exposition Frobenius à la salle Pleyel”. Artikkeliki käsittelee Salle Pleyelissä vuonna 1930 pidettyä näyttelyä.
- On muistettava, että Bataille puhuu heterologiasta ja skatologiasta toivottavina tieteenaloina *Documents*-kaudelta peräisin olevassa postuumisti julkaistussa artikkelissaan *Markiisi de Saden käyttöarvo*, toivoen siis ihmisjätteen tiedettä. Ks. tarkemmin NO, 44-59; OC2, 54-72 ”La valeur d'usage de D.A.F. de Sade”.
- 141 OC1, 184 ”Figure humaine”.
- 142 OC1, 253 ”L'art primitif”. Kursivointi lisätty. Kohta jatkuu: ”[-] sikäli kuin siihen sisältyy *libidinaalisten* viettien vapautumista, ovat nämä vietit sadistisia.”
- Vaikka ihmisen kuvan deformaatio ymmärrettäisiin kaikkein ahtaimmassa merkityksessään, niin löytyy *Documents'n* sivuilta siitä esimerkkejä yllin kyllin. Tunnetuimpia ovat Jacques-André Boiffardin ottamat ihmisruumiin elimien suurennoskuvat, joista on kirjoitettu paljonkin. Tulkinta noudattelee usein linjauksia, joiden mukaan kuvien ”hommana” on silpoa ihmisruumis; ne luovat näille elimille (yksityiskohdille) oman ykseytensä, joka lisäksi vahvistetaan tekstissä, luoden näin ihmisruumiista organismina epäyhtenäisen kuvan (Ks, esim Didi-Huberman 1995, erit. 33-149).
- 143 OC1, 273 ”L'esprit moderne et le jeu des transpositions”.
- 144 Hollier 1995, 138-141 & 145-146.
- 145 Hollier 1995, 135-141. *Documents'n* numerossa 4 Michel Leiris kirjoittaa artikkelissaan Alberto Giacomettista: ”Vain harvoin löytää taideobjektien (maalaus- tai veistotaiteen) maailmasta mahdollisuuksia vastata tämän todellisen fetisismin vaatimuksiin” (ks. asian käsittelystä myös Hollier 1995, 147).
- 146 Ks. Hollier 1995, 140-141 & Heidegger 1998, 57.
- 147 Hollier 1995, 140-141.
- 148 Pari vuosikymmentä myöhemmin *Théorie de la religionissa* Bataille ei enää suhtaudu aivan yhtä suoraviivaisesti asiaan, vaikka sama kysymys yhä mietityttääkin. Hän kirjoittaa teoksen alaviitteessä: ”Ainoa keino vapauttaa valmistettu objekti työkalun serviilisydestä on taide, ymmärrettynä todellisena päämääränä. Mutta taide itsessään ei aina estä kaunistamaansa objektia tulemasta käytetyksi tavalla tai toisella: talolla, pöydällä tai vaatteella on hyötykäyttökelpoisuutensa siinä kuin vasarallakin. Harvoja todella ovat ne objektit, joilla olisi hyötyyn tähtäävän toiminnan kiertokulussa mitään palvelemattomuuden hyvettä.” (OC8, 298n).
- Huomioida kannattaa 1930-luvun tiimoilta myös ”Heterologia”-pohdiskelun yhteydessä kirjoitetut muistiinpanot, joissa Bataille pohtii asioita, jotka kulttuu-

- rimme on perustanut tabuina ja soveltaa niistä luomaansa mallia erilaisiin kanssakäymisen muotoihin. Ks. asiasta OC2, 167-204 ”Dossier ’hétérologie’”, taiteesta erit. 183-186. Huomioi kuitenkin, ettei Bataille koskaan julkaissut mallinsa pohjalta yhtäkään artikkelia.
- 149 Hollier 1995, 148.
- 150 Ibid.
- 151 OC1, 211n ”Le ’Jeu lugubre’”.
- 152 Ibid., 210.
- 153 Käännän Allan Stoeklin englanninkielistä käännöstä mukaillen Bataillen tulkinnassaan käyttämän termin *figuration* ”representaatioksi”, joka palvelee mielestäni tarkoitusta paremmin kuin suora käännös ”figuraatio”. Syynä ovat figuraation nykykeskusteluissa osakseen saamat konnotaatiot.
- 154 Psykoanalyttisen perinteen, rikoslakikäsitteiden ja rangaistushakuisuutta koskevien kysymysten suhteista Bataillen ja Lacanin ajattelussa, ks. Carolyn Deanin maininnan arvoinen artikkeli *Law and Sacrifice: Bataille, Lacan, and the Critique of the Subject*.
- 155 OC1, 210 ”Le ’Jeu lugubre’”.
- 156 Ibid., 214 & 212n.
- 157 Ibid., 214-216.
- 158 Ibid., 215. Dalí oli melko tuore jäsen surrealistiryhmän eturivissä. Kyseessä olevan *Documents’n* numeron valmistuessa Breton kirjoitti *Surrealismen toisen manifestin* (ks. asiasta teoksen tiimoilta Bois & Krauss 1997, 107). Bataille kertoo artikkelissaan, että Dalí kielsi kuvan julkaisemisen nimenomaan kyseessä olevan tekstin yhteydessä. *Documents* oli aiemmin julkaissut kuvia Dalín teoksista ja kommentoinut niitä (kuvia julkaistu *Documents’n* numerossa 4; tiedoista ks. OC1, 215 ”Le ’Jeu lugubre’”).
- 159 Ibid., 214.
- 160 Ibid.; ks. Bataillen käsittelyä aiheesta myös OC9, 239-258 ”La littérature et le mal”.
- 161 OC1, 214-215. Bataille mainitsee alaviitteessä, että todistajanlausunnosta mainitut seikat perustuvat Sade-tutkimuksen suuren auktoriteetin Maurice Heinen suulliseen tiedonantoon ja ovat annetut artikkelissa hänen luvallaan (ibid., 214n). Lisättäköön myös, että Dalín teoksen omisti Noailles’n varakreivi, jonka vaimo oli sukua suoraan alenevassa polvessa Markiisi de Saden vaimolle ja joka tämän vuoksi omisti myös mm. *Sodoman 120 päivän* alkuperäiskäsikirjoituksen jonka parissa Heine työskenteli (Bacon 2005, 372). Bataillen teoksesta tekemä omakätinen hahmotelma (Kuva 5), joka julkaistiin *Documents’sa* johtuen siitä, että Dalí oli kieltänyt alkuperäisen kuvan esittämisen, oli luultavasti tehty juuri Noailles’n varakreivin luona. Noailles näyttäisi samoina vuosina rahoittaneen myös Bataillen toimia (ks. BnF 15853, 220, jossa 26.12.1929 päivätty kirje).
- 162 OC1, 215 ”Le ’Jeu lugubre’”.
- 163 OC1, 205 ”Abattoir”.
- 164 OC1, 239 ”Musée”. Giljotiinin keksiminen ja museolaitoksen perustaminen (Bataillen lähdeteksen mukaan) ajoittuvat vain joitakin päiviä Saden mielipuolisen huudon jälkeisiksi...

- 165 BnF 15853, 452-453. Lehden nimi oli Bataillen valitsema. Hollier näkee Bataillen viittaavan nimellä opintojensa päättötyöhön, jossa Bataille oli kirjoittanut *L'ordre de la Chevalerie*stä, että sillä on arvoa ainoastaan dokumenttina – vailla pienintäkään kirjallista arvoa tai pienintäkään omaperäisyyttä. Ks. tarkemmin Hollier 1995, 134.; OC1, 99 ”L'ordre de la Chevalerie”.
- 166 OC1, 274 ”L'esprit moderne et le jeu des transpositions”.

## II MYYTTI, YHTEISÖ JA ARKKITEHTUURI

### 1. Arkkitehtoninen metafora ja dualistinen materialismi

- 167 OC3, 61 ”Le petit”.
- 168 Bataillen kertomus tapahtumista, ks. OC3, 60 ”Le petit”. Tarinan mukaan elokuun 1914 uskoontulo osuu ajallisesti isän Rheims’in hylkäämisen kanssa yksin. Ks. myös tapahtumista Suryan mukaan 2001, 3-51.
- 169 Teksti julkaistu 1918, kirjoitettu osin tai kokonaisuudessaan edellisenä vuonna, ks. CL, 7n1. Ajoituksissa vaihteluita lähteestä riippuen.
- 170 Ks. CL 3-55; Surya 2001, 16-33; OC1, 611-616 ”Notre-Dame de Rheims”.
- 171 OC1, 611 ”Notre-Dame de Rheims”.
- 172 Ks. *ibid*; Hollierin käsittely aiheesta kohdassa Hollier 1992, 14-22. *Silmän tarina*, OC1, 9-78 & uud. versio 569-609. Keskiajan merkityksestä Bataillelle ks. esim. Holsinger 2006, 26-56.
- 173 Hollier 1992, 15. Bataille ei koskaan sanonut sanaakaan julkisesti *Notre-Dame de Rheims*’sta ja tekstin löytyminen 1970-luvun alussa oli hänen opiskelukaverinsa André Massonin – ei siis sama kuin kuuluisa surrealistimaalari, josta myöhemmin tuli yksi Bataillen läheisimmistä ystäväistä – onnekkain alluusion tulos (*ibid.*, 14).
- 174 Jos Bataillen tekstille haluaa etsiä esikuvia hänen omasta historiastaan, niin voi hyvin katsoa hänen esi-isänsä Martial Bataillen suuntaan, joka vuoden 1848 poliittisen kuohunnan aikana julkaisi pamfletin *Quelques mots du peuple français au gouvernement nouveau*. Kyseinen julkaisu käyttää hyvin samankaltaista fanaattista tyyliä kuin Georges’n 70 vuotta myöhemmin kirjoitettu teksti. Varhainen Martialin pamfletti on vahvoilla uskonnollisilla painotuksilla maustettu poliittinen teksti, jonka kirjoittaja osoittaa olevansa perillä uusista sosialistisista tuulahduksista (Ks. BnF 15853, 11-18).
- 175 Ks. Hollier 1992, 14-56.
- 176 OC1, 615-616 ”Notre-Dame de Rheims”.
- 177 Hegel 1975, 638-640.
- 178 Hollier 1992, 36. Joskin on totta, että Hegel tekee periaatteessa eron ”välineellisen arkkitehtuurin”, jota edustaa primitiivinen maja, ja ”itsenäisen eli symbolisen arkkitehtuurin” välille, on myös ymmärrettävä, että Hollierin tulkinnassa nämä lopulta asetetaan samalle tasolle, jossa ne kumpikin asettuvat ”heterogeenisyyttä” vastaan Hegelin estetiikan perustuksena. Tärkeää ei siis niinkään ole tässä kiinnittää

- huomiota Hegel-tulkintojen syvyyteen ja täsmällisyyteen kuin niiden funktioon Hollierin tekemässä tulkinnassa Bataillesta (ks. erit. *ibid.* 10).
- 179 Annettakoon tekstien tarjoama suora, erästä yksittäistapausta käsittelevä esimerkki joka selventää myös edellisen Hollier-lainauksen ilmaisua ”monumentti ja pyramidi ovat siellä missä ovat täyttääkseen tilan [-]”. Bataillen *Acéphale*-aikainen teksti *L’Obélisque* käsittelee juuri obeliskin ”vastaavaa merkitystä faaraan suvereniteetille kuin mikä tulee ilmi pyramidissa suhteessa hänen kuiviin jäännöksiinsä” (OC1, 503-504). Teksti pohtii erityisesti Pariisin *Place de la Concorde*lla olevan Obeliskin ja sen sijainnin merkitystä: monumentti sijaitsee samalla aukiolla, jolla giljotiini vuodatti verta vallankumouksen aikana (*ibid.*, 501-513). Yksi *Acéphale*-salaseuran tunnetuista menoista oli Ludvig XVI:n mestauksen muistojuhla sen tapahtumapaikalla. (ks. Surya 2001, 240-241) Pääasiallisena tarkoituksena oli epäilemättä ihmiskunnan fantasmoiden verisen historian, sen jonka porvarillinen yhteiskunta Bataillen mukaan pyrki erityisesti sulkemaan pois ”näkyvien asioidensa” joukosta, palauttaminen tiedostamattoman hämäristä modernin ihmisen katukuvaan (ks. asian aikaisemmasta käsittelystä Bataillella esim. *Documents*-tekstistä *Abattoir*. OC1, 205).
- 180 Klossowski 1963, 747.
- 181 OC1, 227 ”Espace”.
- 182 *Ibid.*
- 183 OC1, 171 ”Architecture”.
- 184 *Notre-Dame de Reims’ssä* Bataille oli kirjoittanut selventääkseen katedraalin kokemaa hävitystä: ”Toden kertoakseni on sanottava, että luurangon hymy irvisti ennen niin elävään kiveen revenneistä halkeamista, kuin ihmiskasvoilta”. OC1, 614.
- 185 OC1, 171-172 ”Architecture”.
- 186 *Ibid.*, 172.
- 187 OC1, 180 ”Matérialisme”.
- 188 Ks. OC1, 220-226 ”Le bas matérialisme et la gnose”. Bataille käsittelee myöhempi-näkin kausinaan tätä dualististen filosofoiden jakautumista kahteen ryhmään, idealistiseen ja aktiiviseen (eli siihen jota esim. manikealaiset ja gnostilaiset kulttuurit edustivat). Näin mm. käsitellessään Simone Pètrement’n teosta *Le dualisme dans l’histoire de la philosophie et des religions*. Bataillen arvostelu kirjasta julkaistiin vuonna 1946 otsikolla *Du rapport entre le divin et le mal* (OC11, 198-207).
- 189 OC1, 220-226 ”Le bas matérialisme et la gnose”.
- 190 Didi-Huberman 1995, 273.
- 191 Hollier 1995, 148
- 192 OC1, 225 ”Le bas matérialisme et la gnose”.
- 193 *Ibid.*, 220.
- 194 Ks. OC1, 252, ”L’art primitif”. Bataille kertoo tekstissään abyssinialaislapsista, jotka saamistaan rangaistuksista huolimatta palaavat yhä uudelleen tekemään graffiteja kirkon kivijalkaan.
- 195 Didi-Huberman näkee nimenomaan des-antropomorfisen dialektiikan *Documents’n* ideologian kantavana juonteena. Didi-Huberman 1995, *passim*. Ks. myös ed. luku.



- 196 OC1, 220-226 ”Le bas matérialisme et la gnose”.
- 197 Ibid.
- 198 OC1, 204 ”Le gros orteil”.
- 199 Surrealismien ideologiasta laaja analyttinen esitys, ks. esim. Alquie 1965. Bataille-tutkijan näkemys kohteensa suhteesta surrealistiseen dogmiin, ks. esim Biles 2007, erit. 72-94.
- 200 Ks. OC1, 200-204 ”Le gros orteil”.
- 201 OC1, 223 ”Le bas matérialisme et la gnose”.
- 202 Luento pidettiin 7.1.1930. *Document'ssa* julkaistiin Eisensteinin luennon pohjalta myös Robert Desnos'n artikkeli *La ligne générale* (no.7) sekä lyhyt tekstinpätkä pariisilaisen poliisin keskeyttämän *Panssarilain* *Potemkinin* näytöksen tiimoilta (no.4).
- 203 *Intellektuaalisen montaa*sin teoriasta Eisensteinin omin sanoin, ks. Eisenstein 1999. Asiasta lisää myös luvussa ”Ruumiit vailla elimiä: potilaskertomus”.
- 204 OC1, 228-230 ”Les écarts de la nature”. Lopettava lainaus on peräisin Pierre Boaistuauun teoksesta *Histoires prodigienses* (1561).
- 205 OC1, 229-230 ”Les écarts de la nature”.
- 206 Didi-Huberman 1995, 296.
- 207 OC1, 277-291 ”La critique des fondements de la dialectique hégélienne”. Engelsin näkemyksestä ks. esim. Engels 1974.
- 208 OC1, 288-291 ”La critique des fondements de la dialectique hégélienne”. Freudin ajatus isänmurhasta samaistetaan artikkelissa Hegelin ”herra-orja-dialektiikkaan”. Ks. lisää Bataillen suhteista mainittuun dialektiikkaan luvusta ”Luola ja labyrinthi” ja laajemmin teoksesta Heinämäki 2008.
- 209 Ibid., 278.
- 210 Ibid., 289. Kursivointi lisätty. Lause todistaa siitä arvosta jonka Bataille antoi sellaiselle ajattelulle, joka halusi nähdä maailman ehdottomien vastakohtaisuuksien kenttänä. Samalla se selittää hänen jatkuvaa turvautumistaan toisinaan nykynäkökulmasta jopa infantiileihin dramatisoinnin tai provokaation muotoihin. Etenkin amerikkalaisessa tutkimuksessa on viime aikoina kirjoitettu paljon *Documents*-tekstien harjoittamasta ns. ”kolmannen termin” strategiasta, jolla keinoin on selvästi haluttu enemmän tai vähemmän peitellä ajattelun ehdottomuutta. Bataille tosin itse käyttää kyseistä ilmaisua (”kolmas termi”) ainakin artikkelissa *La Vénus de Lespugue* (Ks. OC9, 350 ”Dossier de Lascaux”).
- 211 Ibid., 289.
- 212 Ibid., 289-290n. Käännös Bataillen ja Queneau'n lainauksen mukaan. *Manifestissa* kohta ilmaisee itsensä hieman toisin, etenkin jos otetaan huomioon sitä edeltävät lauseet: ”Proletariaatti käyttää poliittista herruuttaan ottaakseen vähitellen pois porvaristolta pääoman, keskittääkseen kaikki tuotannonvälineet valtion, so. hallitsevaksi luokaksi järjestyneen proletariaatin haltuun ja lisätäkseen mahdollisimman nopeasti tuotantovoimien määrää. / Luonnollisesti tämä voi aluksi tapahtua vain käymällä despoottisesti käsiksi omistusoikeuteen ja porvarillisiin tuotantosuhteisiin, siis toimenpitein, jotka näyttävät taloudellisesti riittämättömiltä ja kestäättö-

miltä, mutta jotka liikkeen edelleen kehittyessä vaihtuvat täydellisempiin muotoihin ja ovat välttämättömiä keinoja koko tuotantotavan mullistamiseen.” Marx & Engels 1970, 44.

213 Ks. asian käsittelystä Spiteri 2009, 11-16.

214 OC1, 272 ”L’esprit moderne et le jeu des transpositions”.

215 Ibid.

216 Ks. OC12, 558-580.

## 2. Toiminnan vaatimus ja taiteilijan desolaatio

### Osa 1: Kysymyksenasettelu, 1930-luku

217 Ks. teoriasta erit. Mauss 1999. Bataille esittelee Maussin teorian teksteissään myös kohdassa OC7, 66-79 ”La part maudite, I. la consommation”.

218 NO, 81; OC1, 307-308 ”La notion de dépense”. Suom. Tiina Arppe. Jaksoa edeltää lyhyt taiteenlajien ominaisuuksien erottelu, jossa Bataille myös tekee jaon ”todellisen ja symbolisen tuhlauksen” välille.

219 Ks. luku ”Elämä ja auringonkukka”.

220 Ks. OC1, 302-320 ”La notion de dépense”; NO, 76-94.

221 Ks. esim. Blanchot 2004a, 32-33.

222 Ks. NO, 143-158; OC1, 523-537 ”L’apprenti sorcier”. Asiaa pohdittu laajalti ja huomionarvoisesti teoksessa Blanchot 2004a, erit. 51-89.

223 OC1, 530-531 ”L’apprenti sorcier”; NO, 150-151.

224 Ks. luku ”Elämä ja auringonkukka”.

225 Ks. NO, 150-151; OC1, 530-531 ”L’apprenti sorcier”.

226 Ytimekäs aikalaisanalyysi, jossa käsitellään aihetta André Bretonin levittämän esteetiikan kannalta, ks. de Beauvoir 2009, 388-412.

227 NO, 145-146; OC1, 526 ”L’apprenti sorcier”. Suom. Tiina Arppe. Sanan ”perätöntä” kursivointi Bataillen, muut kursivoinnit lisätty.

228 NO, 146; OC1, 526 ”L’apprenti sorcier”. Suom. Tiina Arppe.

229 Ks. erit. OC1, 402-412 ”Front Populaire dans la rue” & Surya 2001, 218-227.

230 NO, 149; OC1, 529 ”L’apprenti sorcier”. Suom. Tiina Arppe. ”Toiminnan ihmisestä” ks. erit. NO, 147-148; OC1, 527-528 ”L’apprenti sorcier”.

231 NO, 146-147; OC1, 527 ”L’apprenti sorcier”. Suom. Tiina Arppe.

232 NO, 147; OC1, 527 ”L’apprenti sorcier”. Suom. Tiina Arppe. Kursivointi lisätty.

233 Se merkitys, jonka Bataille antoi tälle jossakin määrin varsin abstraktilta tuntuvalla ongelmalla 1930-luvun pohdintoissaan, ei totisesti ole pieni. Asia voidaan todeta esim. julkaisemattomaksi jääneistä papereista joissa hän kehitteli ”heterologista” teoriaansa, jonka pohjalla oli ajatus siitä, miten yhteisöt aina tunnustavat tietyt heterogeeniset ainesosat osaksi yhteisöään määräämällä nämä tabuiksi, ja siten eräänlaiseen episteemiseen rajatilaan (ks. taiteesta erityisesti sivuilta OC2, 183-188 ”Dossier ’hétérologie’’”).

## Osa 2: Kysymyksen käyttö, 1940-luku

- 234 Sartren ajatus vapaasta valinnasta käy hyvin ilmi lauseesta: ”Vapaa valinta, jolla ihminen tekee itsensä, identifioituu absoluuttisella tavalla siihen, jota kutsutaan hänen kohtalokseen” (Sartre 1980, 245). Lause päättää *Baudelaire*-kirjan.
- 235 Ks. esim. OC9, 202 ”La littérature et le mal”.
- 236 Korjauksin varustettu uusintajulkaisu esseekokoelmassa *La littérature et le mal* (1957).
- 237 Ei ole tietenkään kovin vaikeaa tulkita asiaa Sartren kirjaan implisiittisesti sisäänkirjoitetuksi jo ainoastaan hänne yleisesti julistamansa ”prosaistisen” taidepolitiikan luonteesta johtuen. Bataille ei kuitenkaan tulkitse näin ja sanoo täysin suoraan, että Sartre ”on sanomatta asiasta yhtään mitään” (OC9, 190 ”La littérature et le mal”). Monet muutkin Baudelaire-tutkijat ovat esittäneet samankaltaista kritiikkiä Sartren teosta kohtaan: mm. Francis Scarfe toteaa mielestäni melko perustellusti, että Sartre käsittelee kirjassaan Baudelairea kuin ranskalaisrunoilija olisi elänyt ”vakuumissa”. (Scarfe teoksessa Baudelaire 1986, 10-11).
- 238 Sartre kohdan OC9, 189-190 ”La littérature et le mal” mukaan; Sartre 1980, 87-90. Kursivointi Sartren.
- 239 Sartre kohdan OC9, 193 ”La littérature et le mal” mukaan; Sartre 1980, 26.
- 240 Sartre kohdan OC9, 194 ”La littérature et le mal” mukaan; Sartre 1980, 27.
- 241 Sartre puhuu kirjassaan useaan otteeseen juuri Baudelairen ”selvänäköisyydestä” tms.
- 242 Sartre kohdan OC9, 190 ”La littérature et le mal” mukaan; Sartre 1980, 88-89.
- 243 OC9, 194-195 ”La littérature et le mal”; kohdan lopettava lainaus teoksen Sartre 1980 sivulta 44. Käännös edellä Bataillen lainauksen mukaan. Sartren lause, jota Bataille valikoi, kuuluu alunperin: ”Sellainen on baudelairiaaninen äärettömyys: olematta annettu, se määrittää minua tänään, eikä kuitenkaan ole olemassa ennen huomista, se on aavistettu, uneksittu, melkein kosketettu ja kuitenkin saavuttamaton, eräänlainen suunnattu liike”.
- 244 OC9, 195 ”La littérature et le mal”; ks. asiasta myös esim. Sartre 1980, 24-27.
- 245 Sartre teoksen OC9, 207 ”La littérature et le mal” mukaan. Ks. asian käsittelystä myös OC9, 191 ”La littérature et le mal”.
- 246 Sartre kohdan OC9, 190 ”La littérature et le mal” mukaan. Lainatussa kohdassa Bataillen keräämiä lauseita useammasta teoksen Sartre 1980 sivulta 63-64.
- 247 Sartre OC9, 194 ”La littérature et le mal” mukaan.
- 248 OC5, 59 ”L'expérience intérieure”.
- 249 OC9, 194-195 ”La littérature et le mal”; ks. Sartre 1980, 44. Lainauksen päättävät kauniit lauseet ovat täysin mahdollottomia kääntää edes välttävästi suomen kielelle. Bataille leikkii niissä Sartren käyttämän ”suuntaviitta [flèche]”-esimerkin konnotoitumisella sanaan *sens*, joka merkitsee niin ”mieltä”, ”suuntaa”, ”aistia” kuin ”merkitystäkin”. Ks. alkukieliset muotoilut liiteosiosta.
- 250 Termi viittaa edellä mainittuun ”mystiseen partisipaatioon”, sen synonyyminä.

251 Poiesis (kr.), luoda.

252 OC9, 196 ”La littérature et le mal”. Termi *regret* on käännetty *nostalgiaksi*. Näin siinäkin huolimatta, että suora käänнос ”katumus” liittyisi suoremmin syyllisyyden ja pahan teemoihin. Nähdäkseni Bataillen ilmaisun painotus on pyritty kohdentamaan keskusteluun baudelairelaisesta kaihosta ”kadotettuun paratiisiin”.

Pian lainatun kohdan jälkeen Bataille lainaa Nietzscheä: ”’Runoilijat valehtelevat liikaa’ sanoo Zarathustra, joka kuitenkin lisää että: ’Zarathustra itse on runoilija’” (OC9, 196 ”La littérature et le mal”; Nietzsche 2008, 136).

253 OC9, 207-208 ”La littérature et le mal”.

254 Ibid., 189.

255 Ibid., 191.

256 Ibid., 198.

257 OC5, 174 ”L’expérience intérieure”.

258 Ibid., 174. Bataille lainaa Nietzscheä: ”-’Mutta mitä sinä tahdot? Puhui!’ -’Yhden naamion lisää! Toisen naamion!’” (OC6, 214 ”Mémorandum”).

259 Ks. esim. OC9, 199 ”La littérature et le mal”.

260 OC9, 198 ”La littérature et le mal”.

261 Ks. *ibid.*, 202-209.

262 Ibid., 196-197.

### 3. Heterologia ja hurma: teoria kokemuksesta

263 Ks. tarkemmin kokoelmasta CS, tai projektin suhteesta durkheimiläisyyteen esim. Arppe 2000.

264 Sokraattisen koulun lähtökohdista ks. koulun perustanut luento: OC6, 279-291 ”Collège socratique”.

265 OC5, 18 ”L’expérience intérieure”.

266 Ibid, 59.

267 Ibid.

268 Ibid., 60.

269 OC5, 241 ”Le coupable”.

270 OC5, 47 ”L’expérience intérieure”.

271 Ibid., 120.

272 Ibid.

273 Ks. aiheesta Blanchot 2004a, 38 & 41.

274 Blanchot 2004a, 37. Suom. Janne Kurki ja Panu Minkkinen.

275 Asia selittää varmasti paljolti myös uhriteorian keskeisyyttä Bataillen ajattelulle. Uhriteoria omin sanoin tiivistettynä, ks. esim. OC7, 281-318 ”Théorie de la religion” (ks. asiasta myös seuraava luku). Jean-Luc Nancyn huomattavan kriittinen edelleenpohdinta asiasta, ks. Nancy 1990. Syvästä subjektiivisuudesta ks. OC8, 279-282 ”La souveraineté”.

276 Blanchot 2004a, 37. Suom. Janne Kurki ja Panu Minkkinen. Jälkimmäinen kurssi-

- voinneista lisätty.
- 277 *Ei-tiedon* käsitteestä ks. esim. Bataillen luennot aiheesta, OC8, 190-234 ”Conférences 1951-53” ja suomeksi NO, 159-178 ”Ei-tieto, nauru ja kyyneleet”.
- 278 Blanchot 2004a, 40. Suom. Janne Kurki ja Panu Minkkinen.
- 279 Ks. myös Kojèven tulkinnasta ja Bataillen ambivalentista suhteesta siihen vielä lisää erit. luvuissa ”Luola ja labyrintti” sekä ”Johtopäätökset”.
- 280 Viittaus Hegelin ajatukseen kehämäisestä tiedosta, sen vaateesta.
- 281 OC5, 129 ”L’expérience intérieure”.
- 282 Ibid., 141-142. Numerointi lisätty.
- 283 Ibid., 140. Bataille näyttää viittaavan ilmaisulla ”josta olen jo puhunut” erityisesti syyskuun 1939 ja maaliskuun 1940 väliin ajoittuvaan tekstiin *L’amitié*, joka tultiin julkaisemaan *L’expérience intérieure*n ilmestymistä seuraavana vuonna teoksessa *Le coupable* (ks. myös huomiot jäljempänä tekstissä). Kirjan osassa *Le complice* Bataille kuvailee kontemploimaansa kuvaa ja kiinnittää tuolloin huomionsa erityisesti pyövelin toimiin: ”Olen vainottu kuvassani työskentelevän kiinalaispyövelin toimesta, hänen leikatessaan uhrin jalkaa poikki polven korkeudelta: uhri paaluun sidottuna, silmät ympärikäänntyneinä, pää heitettynä taaksepäin, irvistävän suun jättäessä hampaat näkyville. // Terä kulkeutuu sisään polven lihaan: kuka hyväksyisi, että näin suuri kauhu ilmaisee uskollisesti ’sitä mikä on’, sen luontoa riisuttuna paljaaksi?” (OC5, 275-276 ”Le coupable”).
- 284 Ks. esim. Noys 2000, 18-37.
- 285 NO, 207-208 ”Ystävyys” (suom. Tiina Arppe); OC6, 298-299 ”L’amitié”. Bataille palaa samaan kokemukseen teoksessa *L’expérience intérieure*, OC5, 142.
- 286 Bataillen kritiikki fenomenologiaa kohtaan *L’expérience intérieure*n sivuilla, ks. OC5, 18-20.
- 287 Jumalan käsitteen välttämättömyydestä Bataillen teksteissä ks. Klossowski 2007, 65-70.
- 288 Blanchot 2004, 37. ks. lainaus aikaisemmin tässä luvussa.
- 289 OC5, 141 ”L’expérience intérieure”.
- 290 OC7, 287 ”Théorie de la religion”.
- 291 Ibid., 287-288.
- 292 Ibid., 287.
- 293 Ibid., 288.
- 294 Heidegger 2010, 59-60.
- 295 OC12, 519 ”Max Ernst, philosophe”.
- 296 OC5, 156-181 ”L’expérience intérieure”.
- 297 OC7, 293 ”Théorie de la religion”.
- 298 Kiinnostus ”eläimen katsetta” kohtaan löytää yhtymäkohtansa myös Blanchot’n samanaikaisesti työstetyistä kirjoituksista, jotka käsittelevät Rainer Maria Rilken runoutta ja joissa analysoidaan ilmaisua Rilken ajattelun kannalta. Rilke kirjoittaa: ”Tuhansin silmin katsoo eläimet // avoimeen. Meillä on vain silmät // kuin nurin-päin...” Blanchot selvittää omalta kannaltaan: ”Selvästikin Rilke törmää tässä aja-

- tukseen oman itsensä ympärille sulkeutuneesta tietoisuudesta, jota kuvat vainoavat. Eläin on siellä minne se katsoo: sen katse ei heijasta sitä itseään eikä asiaa, vaan avautuu kohti asiaa.” Blanchot 2001, 113.
- 299 Ilmaisu viittaa Bataillen teoksen aloittavaan lainaukseen, jonka alkulähde on Alexandre Kojèven Hegel-luentoihinsa kirjoittamassa johdannossa: ”Halu muuntaa itsensä itselleen paljastaman Olemisen (todellisessa) tiedossa ”objektista” paljastetuna ’subjektille’ objektista eroavan ja sille ’vastakohtaisen’ subjektin toimesta. Juuri ’hänen’ Halussaan, Halullaan, tai vielä paremmin, Halunaan ihminen muotoutuu ja paljastuu – itselleen ja toisille – Minänä, sellaisena Minänä, joka on olennaisesti eroava ja radikaalisti vastakkainen ei-Minälle. (Ihmisen) Minä on minä Halulle – tai Halun minä. // Siksi ihmisenä Oleminen, itsestään tietoisena oleminen, pitää sisällään ja edellyttää Halua. Edelleen, ihmisen todellisuutta ei voida perustaa eikä säilyttää kuin biologisen todellisuuden, eläimen elämän, sisältä käsin. Mutta vaikka eläimen Halu on Itsetietoisuuden kannalta välttämätöntä, ei se silti ole sen kannalta riittävää. Tämä halu yksin ei onnistu perustamaan kuin Tunteuksen itsestä. OC7, 283, ”Théorie de la religion”; alk. Kojève 1980, 3-4.
- 300 OC7, 293, ”Théorie de la religion”.
- 301 Wittgenstein: ”Minkä ylipäänsä voi sanoa, sen voi sanoa selvästi, ja mistä ei voi puhua, siitä on vaiettava”. (Wittgenstein 1997, 3). Teesiin viitattu samanlaisin kriittisin painotuksin Bataille-tulkinnan yhteydessä jo tekstissä Blanchot 2004a sivulla 89.
- 302 Ks. käsitteiden käytöstä Bataillella erityisesti teoksen *Sur Nietzsche* sivuilta.
- 303 OC1, 278 ”La critique des fondements de la dialectique hégélienne”.
- 304 Blanchot 2004, 40. Suom. Janne Kurki ja Panu Minkkinen.
- 305 OC7, 293-294 ”Théorie de la religion”.
- 306 OC6, 299 ”L’amitié”; NO, 208.
- 307 OC7, 294 ”Théorie de la religion”.
- 308 Ibid.
- 309 OC5, 422n ”L’expérience intérieure”.
- 310 OC11, 91 ”De l’âge de Pierre à Jacques Prévert” (1946).
- 311 Heinämäki 2008, 127-214.
- 312 Blanchot 2004, 40-41. Suom. Janne Kurki & Panu Minkkinen.
- 313 Ks. tarkemmin esim. Rimbaud 2004.
- 314 OC5, 53 ”L’expérience intérieure”.
- 315 Mm. OC5, 110 ”L’expérience intérieure”.
- 316 OC1, 87-96. *Sacrifices’n* kirjoittaminen ajoittuu ilmeisesti vuoteen 1934, mutta julkaisu on kaksi vuotta myöhäisempi. Tekstin uudelleenkirjoitus löytyy kohdasta OC5, 83-92, ”L’expérience intérieure”.
- 317 Ibid., 87-90.
- 318 Edelliset väitteet, ks. Rubin Suleiman 1995, erit. 42.
- 319 OC5, 53 ”L’expérience intérieure”.
- 320 Ibid., 25.
- 321 Ibid., 26.

- 322 Breton 1970.
- 323 OC5, 26 "L'expérience intérieure"
- 324 Osan nimi on suora lainaus Vergiliuksen *Aeneïksen* kuudennesta kirjasta. Myös Dante viittaa kohtaan *Jumalaisen näytelmän* "Kiirastulen" luvussa XXX: "Manibus o date lilia plenis!" (Dante 2000, 409).
- 325 Platon 2007, 347-381.
- 326 OC5, 181 "L'expérience intérieure".
- 327 OC5, 193 "Méthode de méditation".
- 328 OC6, 199 "Sur Nietzsche". "L'expérience intérieuressa olen pyrkinyt kuvailemaan juuri tätä liikettä, joka on kadottanut mahdollisuutensa pysähtyä ja joka siksi alistuu helposti kriitikolle, joka uskoo voivansa pysäyttää sen ulkopuolelta, sillä kriitikko itse ei ole *osana* tässä liikkeessä. Huimaava putoaminen ja *epäjatkuvuus* [différence], jonka liike aiheuttaa hengelle, eivät voi tulla kuin niiden käsittämiksi, jotka tulevat itsekin kokeneiksi ne: siksi voidaan Sartren tavoin sanoa, että johdatan lukijoitani ensin kohti Jumalaa ja sitten kohti kuilua! [-] Siksi ajatuksieni kritisoiminen on niin vaikeaa. Vastaukseni [-] ovat annetut jo ennalta [-]". Ibid.
- 329 Barthes 1989, 159. Bataille: "Heterologia kääntää täydellisesti ylösalaisin filosofisen prosessin, joka lakkaa olemasta haltuunoton väline ja siirtyy palvelemaan erittämistä [-]" OC2, 62 "La valeur d'usage de D.A.F. de Sade"; NO, 52 "Markiisi de Saden käyttöarvo".

#### 4. Taloustieteen etusija ja yhteisöttömien yhteisö

- 330 OC11, 31. "À propos d'assouppissements". Täsmälleen ottaen Bataille kutsuu itseään artikkelissa "surrealismin vanhaksi *sisäpuoliseksi* viholliseksi".
- 331 Sartre 1976, ks. vastakohtaisuudesta surrealismin kanssa erit. 160-170 & 257-266n. Sartren huomautuksesta, jonka mukaan Bataille olisi lausunut Merleau-Pontyille tarpeesta "liittoutua kommunismia vastaan" ja sen seurauksista ks. ibid, 258 ja Bataillen vastauksista Sartren huomioihin ks. erit. OC8, 561-592 "Conférences 1951-53, notes".
- 332 OC11, 24 "Les peintures politiques de Picasso".
- 333 Lukuisien pienempien tekstien lisäksi Bataille julkaisee vuosina 1947 ja 1950 pidemmät ja selvemmin kaunokirjallista muotoa havittelevat työt *La haine de la poésie* (joka saa vuoden 1962 uudelleenjulkaisussa nimen *L'impossible*) ja *L'Abbé C.* Lisäksi vuonna 1944 julkaistiin runokokoelma *L'archangélique*.
- 334 OC11, 550 "L'œuvre de Goya et la lutte des classes".
- 335 Ks. OC2, 51-109 "Dossier de la polémique avec André Breton".
- 336 Ks. Richardson 2006, 3-5.
- 337 Bataillen ehkä voimakkain kritiikki aiheetta kohtaan ks. OC11, 375-378 "Le surréalisme et Dieu".
- 338 Ks. esim. OC11, 259-260 "Le surréalisme en 1947".
- 339 Ks. suunnitelmasta esim. teoksen AM sivulta 1, jossa Michael Richardson selventää asiaa.

- 340 Runouden asemasta pyhän muotojen hierarkiassa ks. esim. OC5, 476-478, jossa julkaistuna *L'expérience intérieure*en myöhemmässä vaiheessa tehtyjä tarkennuksia.
- 341 Esim. OC11, 259-261 ”Le surréalisme en 1947” tai OC11, 39 ”André Masson”, erit. sivulta 39: ”Ja lopulta taidetta kosiskellaan sitoutumaan: maalaustaide, joka pysyttelee turvapaikassa jota kutsutaan ’taiteeksi taiteen vuoksi’, ei kykene kuitenkaan enää ilmaisemaan kuin taidetta itseään”. Ongelma, joka koskee taiteen kykyä vaikuttaa, muotoillaan painokkaasti myös André Bretonin teoksen *Ode à Charles Fourier* kritiikissä, ks. OC11, 273-276, ”Conrad – Breton”.
- 342 Ks. OC11, 375-378 ”Surréalisme et Dieu”.
- 343 Sartre 1976, 263n.
- 344 Automaattikirjoitus eli Bretonin oman ilmaisun mukaan ”psykykinen automatismi”. Asiasta mm. Breton 1970, passim. Bataille ilmaisi useaan otteeseen juuri kyseisen ajatuksen keskeisyyden omassa surrealismikäsitöksessään, ks. esim. OC11, s.71 ”Le surréalisme et sa différence avec l’existentialisme”, s. 313 ”Le surréalisme” tai s. 260 ”Le surréalisme en 1947”.
- 345 Ks. Sartre 1976, 257-266n.
- 346 OC11, 87-88. Artikkelin nimi sisältää hauskan ja tuttavallisen sanaleikin. Jacques Prévert’n veljen nimi oli Pierre [l’âge de pierre, kivikausi]. Pierre Prévert oli esiintynyt mm. *Documents’sa* 1930-luvun vaihteessa julkaistuissa kuvissa.
- 347 OC11, 88 ”De l’âge de pierre à Jacques Prévert”.
- 348 Näkemys olisi verrattavissa Thierry de Duven ajatukseen siitä, että modernina aikana taiteesta olisi asiallista puhua *erisnimenä*. Ks. de Duve 1996b, erit. 52-83. De Duve perustelee termivalintaansa sanomalla, ettei erisnimillä ole konnotatiivista merkitystä, vaan pelkkä referentti. Ibid. 54.
- 349 Bataillen käyttämä ilmaisu on *donner à voir*, ”antaa nähtäväksi”, joka ääntyy samoin kuin ”donner avoir” (antaa omistaa). Ilmaisu oli hyvin suosittu surrealistien keskuudessa ja se on mm. yhden Paul Éluardin runokokoelman nimi.
- 350 Ibid., 105.
- 351 Ibid.
- 352 OC11, 99 ”De l’âge de pierre à Jacques Prévert”.
- 353 Sartre 1976, passim.
- 354 OC11, 89 ”De l’âge de pierre à Jacques Prévert”.
- 355 Tämä oli Bataillen 1930-luvun alussa käyttämä ilmaisu, jolla hän pyrki pilkkaamaan surrealistien näkemyksiä runouden ihmemaista. Silloinen kritiikki pätee muodollisesti yhä 1940-luvun ajattelussa, joskin kritiikin kohteet ovat vaihtuneet. (Ks. OC2, 93-111 ”La ’vieille taupe’ et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste*”). Tuolloin julkaisemattomaksi jäänyt artikkeli sisältää myös Bataillen puolelta harvinaisen kriittisen äänenpainon Nietzschen tekstejä kohtaan. Kotka on myös yksi Zarathustran eläimistä. (Ks. Nietzsche 2008a, passim.)
- 356 OC11, 274 ”Conrad – Breton”.
- 357 Huijaus tai petos, johon runous lankeaa suhteessa diskurssiin, ks. esim. kohdasta OC12, 310 ”Hors des limites”.



- 358 OC11, 90 "De l'âge de Pierre à Jacques Prévert"
- 359 Ibid., 93.
- 360 OC3, 222 "L'impossible".
- 361 OC11, 81 "Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme".
- 362 Ibid.
- 363 OC11, 236 "L'absence de mythe". Bataille kirjoitti myös kritiikin ko. näyttelyn tiimoilta, ks. OC11, 259-261 "Le surréalisme en 1947".
- 364 OC11, 274 "Conrad – Breton".
- 365 OC11, 131 "À prendre ou à laisser".
- 366 OC11, 73 "Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme".
- 367 OC11, 91 "De l'âge de pierre à Jacques Prévert"
- 368 Sartre 1976, [274].
- 369 Ibid.
- 370 Ibid., 53.
- 371 Ibid., [274]. Sartren ilmaisua on tarkennettava, että se tarkoittaa kuitenkin tietyille *intressiryhmille* tietyssä kontekstissa suunnattua puhetta. Sartre jatkaa, "[että näille *a priori* poliittisesti määritellyille ryhmille puhuminen ei] tarkoita sitä, etteikö [kirjailija] heidän kauttaan pyrkisi puhumaan kaikille ihmisille, mutta hän pyrkii puhumaan *näiden kautta*." (Sartre 1976, 77). Täsmälleen tämän kaltainen sartrelainen käännytystyö sai Bataillen "näkemään punaista" (ks. esim. OC12, 169 "Le temps de la révolte").
- 372 Sartre 1976, 101.
- 373 Ks. erit. kirjeen alkuosa OC12, 16-22 "Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain". Charin esittämä kysymys oli: "Tiedotamme teitä kysymyksestä, jonka aikakautemme kouristukset nostavat etualalle: Onko sovittamattomuuksia olemassa? Näin siitä huolimatta että tänä päivänä näyttäisi turhalta esittää tällaista kysymystä, kun dialektiikan resurssit, jos niitä arvioidaan saavutetuista tuloksista, pystyvät antamaan riittävän vastauksen kaikkeen. Riittävä ei kuitenkaan tarkoita totuudenmukaista ja ehdotamme että modernia kysymystä sovittamattomuuksista tutkiskeltaisiin huolellisesti, modernia, sillä se vaikuttaa olemassaolon olosuhteisiin meidän Aikanamme, joka, kuten nähdään, on sekä epävarma että innokas. On sanottu, että tietyt ihmisen tietoisuuden funktiot, tietyt vastakohtaiset aktiviteetit, voidaan yhdistää ja säilyttää yhden yksilön toimesta häiritsemättä sitä käytännöllistä ja tervehenkistä totuutta, jonka ihmisyhteisöt pyrkivät saavuttamaan. Näin saattaa olla, mutta varmaa se ei ole. Poliitikka, ekonomiikka, sosiaaliset seikat, ja millä moraalisisilla standardeilla... // Sen mielessä pitäen, että valituksia ja laillistettuja syytöksiä nostetaan, että taisteluihin osallistutaan ja mellakoita esiintyy, etkö sinäkin ajattele, että nyky maailma on jälleenlöytävä hyvin ajoittaisen harmonian; sen polttava moninaisuus – se tulee osin olemaan tämän velkaa sille totuudelle, että sovittamattomuuksien ongelma (melko painava ongelma, jopa ensisijainen, vaikkakin tahdonalaisesti loihdittu häivyksiin) on saattanut tulla ratkaistuksi tai vähintäänkin vakavasti esitettyksi? // Jokaisessa olevassa on, totta puhuen, kaksi osaa Arielia, yksi

- taipuvainen osa Calibania ja, sitä vastaavasti, paketillinen muodotonta tuntematonta, joka tulee timantiksi jos Ariel pysyy lujana. Jos Ariel vetäytyy, kärpästen sairalloisuus. Niille, jotka haluavat vastata meille, jätämme huolen kysymyksemme kiinteästä perustasta tai sen puutteesta ja täten myös sen näkökulman suunnasta. // Kömpelö ja epäselvä kysymyksenasettelu, tulee joku syyttämään. Mutta teiltä, vastustajat ja samanmieliset, kysymyksemme ja vastauksemme odottavat valon pilkahdusta.”
- 374 OC12, 17 ”Lettre à René Char sur les incompatibilités de l’écrivain”.
- 375 Ibid.
- 376 Esim. OC11, 13 ”La littérature est-elle utile?”.
- 377 OC12, 18 ”Lettre à René Char sur les incompatibilités de l’écrivain”.
- 378 Ks. myös käsitellyn artikkelin lisäksi esim. OC10, 246-258 ”L’erotisme”. Käsitelyksen juuria voidaan etsiä esim. teoksesta Nietzsche 2006.
- 379 OC12, 28 ”Lettre à René Char sur les incompatibilités de l’écrivain”.
- 380 Sartre 1976, 75-78.
- 381 OC12, 24 ”Lettre à René Char sur les incompatibilités de l’écrivain”.
- 382 Sartre kohdassa ibid. Käännös Bataillen lainauksen mukaan.
- 383 Ibid.
- 384 Ibid.
- 385 Sartre Kafkasta mm. kohdassa Sartre 1976, 255-256.
- 386 OC9, 271-272 ”La littérature et le mal”. Kysymyksen käyttö antaa kaikuja eksistentiaalismin suuntaan myös viittaamalla Simone de Beauvoirin teokseen *Onko Sade poltettava?*
- 387 OC9, 172.
- 388 OC9, 271-286 ”La littérature et le mal”. Jälleen kerran apua Bataillen Kafka-artikkelin tulkintaan kannattaa hakea Blanchot’n kirjoituksista. Lähes samanaikainen teksti, jossa käsitellään täsmälleen samoja teemoja löytyy kirjoituskokoelmasta *Kirjallinen avaruus* (Blanchot 2001, 50-70). Huom. myös, että *La littérature et le mal*issa 1957 julkaistu teksti on uudelleen kirjoitettu versio vuoden 1950 artikkelista *Franz Kafka devant la critique communiste*.
- 389 Artikkelin löytyy niteen OC11 sivuilta 434-460. Lapsekkaasta julmuudesta ks. esim. artikkeli ”L’art, exercice de cruauté” (OC11, 480-486) tai hieno Emily Brontëä käsittelevä myöhäisteksti (1957) kokoelmasta *La littérature et le mal*. ”Puhdas onnellisuus” oli Bataillen myöhäisvuosinaan esiin nostama termi, jonka nimistä kirjaa hän myös 1950-luvun puolivälissä suunnitteli lisäosaksi *La somme athéologique* -teossarjaansa (Kendall, S. teoksessa Bataille 2001, xliv). Kirjaprojektiin liittyneitä tekstejä julkaistuna kohdassa OC12, 478-490 ”Le pur bonheur” sekä 527-547 ”Dossier du ”Pur bonheur”.
- 390 Ks. OC11, 459 ”Le bonheur, l’erotisme et la littérature” & *L’erotisme* (OC10, 174-175). Ks. myös alkuperäinen yhteys: Blanchot 2004b, 21-22, jonka muotoiluja Bataille lainaa molemmissa yllä olevissa kohdissa joihin viitattu.
- 391 OC9, 198 ”La littérature et le mal”.

- 392 OC11, 406-409 ”Le gouvernement du monde: André Breton – Malcolm de Chazal – Albert Camus”.
- 393 OC12, 158 ”Le temps de la révolte”.
- 394 OC11, 314 ”Le surréalisme”.
- 395 Ks. termistä esim. Krauss 2010.
- 396 OC5, 17 ”L’expérience intérieure”.
- 397 OC5, 220 ”Méthode de méditation”.
- 398 Ks. Richman 2005, 48. Laajemmin teoksesta Bischof 1984.
- 399 OC5, 215-216n ”Méthode de meditation”. John Maynard Keynes oli ehdottanut, että valtio voisi paremman ratkaisun puutteessa kätkeä rahalla täytettyjä pulloja hiilikaivoksiin ja peittää ne roskalla, jotta ihmiset saisivat työtä niitä kaivaessaan. Ks. Keynes 1961, 129.
- 400 OC11, 285 ”De l’existentialisme au primat de l’économie”. Termi ”autenttinen” on tässä kohdin korvaamassa termiä ”pyhä”, koska Bataille pyrkii seuraamaan kritiikissään tietyissä yhteyksissä esitettyä heideggerilaista käsitteistöä. Bataille huomauttaa asiasta itse. Ibid.
- 401 *Il y a* on lähes mahdoton kääntää suomen kielelle. Seuraan Susanna Lindbergin käännöstä ”oleminen”. Ks. Lindberg teoksessa Blanchot 2001, 9. ”*Olemisessäkin*” on ongelmansa. Käännös ei esimerkiksi pysty tavoittamaan Levinasin käsitteen uskonnollisia implikaatioita kovinkaan hyvin.
- 402 Levinas teoksessa OC11, 292 ”De l’existentialisme au primat de l’économie”; lainaus alk. Levinas 2002, 94.
- 403 OC11, 292 ”De l’existentialisme au primat de l’économie”.
- 404 Ibid., 299.
- 405 Ibid.
- 406 Ibid., 295.
- 407 Ibid.; lainaus alk. Levinas 2002, 92.
- 408 OC11, 295 ”De l’existentialisme au primat de l’économie”.
- 409 Ibid.
- 410 Ibid. Vrt. Bataillen näkemysten suhdetta myös Sartren ajatuksiin, joiden mukaan ”kirjoittaminen on siis mailman paljastamista, mutta samalla maailma sen välityksellä annetaan tehtävänä, joka lukijan tulee pyyteettömästi ottaa vastaan”. Sartre 1976, 61.
- 411 OC11, 289 ”De l’existentialisme au primat de l’économie”.
- 412 Ibid.
- 413 Ibid.
- 414 Ibid., 299. Kursivointi lisätty.
- 415 Ibid., 289.
- 416 OC11, 460 ”Le bonheur, l’érotisme et la littérature”.
- 417 Ibid., 459.
- 418 OC9, 235 ”La littérature et le mal”. Ilmaisua on lainaus Blaken teoksesta *Taivaan ja helvetin avioliitto*, jossa Blake sanoo että liian suurta ihmiskatseelle ovat ”leijonien

karjunta, susien ulvonta ja hyökyvän meren raivo, jotka ovat ikuisuuden osasia”. Käännös muotoiltu Bataillen käännöksen mukaan. ”Loogisen selityksen uni taas viittaa erääseen Goyan grafiikanlehteen, jonka alla on kuuluisa teksti ”Järjen uni tuottaa hirviöitä”, johon mm. Bataillen teos *Théorie de la religion* päättyy ja jota hän muutenkin tuli lainanneeksi useaan otteeseen.

419 Ibid.

420 OC7, 307-308 ”Théorie de la religion”.

421 Bataillen näkemys apatian käsitteestä Sadella, ks. OC10, 169-172 ”L'érotisme”. Bataillen tulkinta on vahvasti Blanchot'n tulkinnan läpäisemä, ks. Blanchot 2004b, 7-41.

422 Ks. esim. Blanchot 2004a, 16-50.

423 Nämä painotukset ovat Nietzscheä koskien voimakkaimmillaan *La souveraineté*n viimeisen osan teksteissä (ks. OC8, 397-455). Blaken merkityksestä ks. kokoelmasta *La littérature et le mal*, jossa Blakea käsittelevä essee, joka julkaistu alk. 1948. Bataille: ”Jos minun olisi pakko nimetä englantilaisesta kirjallisuudesta nimet, joilla on eniten mieltäni liikuttavin arvo, niin nimeäisin ilman epäröintiä John Fordin, Emily Brontën, William Blaken.” (OC9, 221).

424 OC6, 33 ”Sur Nietzsche”

425 Ks. esim. artikkelista ”L'art, exercice de cruauté” (1949), OC11, 480-486, erit. 486.

426 OC7, 308 ”Théorie de la religion”.

427 OC9, 196 ”La littérature et le mal”.

428 Ibid., 227. Vrt. Heidegger: ”Teoksessa on tekeillä totuus, ei siis vain tosi” (Heidegger 1998, 57) Enitharmon on yksi William Blaken hahmoista.

429 OC9, 223-234 ”La littérature et le mal”.

430 OC9, 377-416 ”Dossier William Blake”, jossa kerättynä Bataillen käännöksiä ja keskeneneräisiksi jääneitä Blakea koskevia tekstejä.

## Osa 2: HISTORIA JA TAIDE

### I LUOLA JA LABYRINTTI

#### Osa 1: Teoria

431 Darwin 1988, 638.

432 CL, 82-83.

Universaalihistorian traditio on vanha ja sen kantana mainitaan usein *Pentateukki*. Yleensä sillä tarkoitetaan ihmiskunnan historiaa, joka esitetään koherenttina kokonaisuutena ts. pyrkimystä siihen. Universaalihistorioiden huippukohta lasketaan usein keskiajalle, jolloin traditiota rakentavia teoksia ilmestyi sekä kristillisessä että islamilaisessa maailmassa. Keskiäikaisille teoksille on ominaista avoimesti myyttisen ja ahtaammassa mielessä käsitettynä historiallisen aineiston vapaa sekoittaminen. 1800-luku nosti universaalihistorian uudelleen kiinnostuksen koh-

- teeksi. Merkkipaalua tässä kehityksessä näytteli Hegelin historianfilosofian saavuttama vankka suosio niin historia- kuin muissakin tieteissä – Hegelin puhuessa silloin ”maailmanhistoriasta” (Ks. esim. Hegel 1978). 1930-luvulta lähtien Ranskassa huomattavasti noussut kiinnostus Hegeliä kohtaan aiheutti sen, että universaali-historiaa koskeva unelma saapui keskeiseen osaan myös populaarimpaa näkökulmaa maailmanhistoriaan tuoneissa julkaisuissa. Bataillen 1950-luvulla uusiutunut kiinnostus aihetta kohtaan sai varmasti pontta myös näistä tuoreista tuulista ranskalaisessa julkaisumaailmassa, jota hän *Critique*-lehden johtohahmona ja virassa toimivana kirjastonhoitajana oli tarkasti velvoitettukin seuraamaan. Ks. analyysia jälkimmäisestä Dubreuil 2002.
- 433 Queneau jopa niin ahkerasti, että hänen luentosarjasta tekemät muistiinpanot julkaistiin seuraavalla vuosikymmenellä Kojèven nimellä (joskin Kojèven tarkastamina). Näistä kooste teoksessa Kojève 1980.
- 434 Ks. erit. Kojève 1980, 3-30 & Kojève 2007, 20-57.
- 435 OC1, 277-290 ”La critique des fondements de la dialectique hégélienne”.
- 436 Myytin naturalisoitumisen Kojève ilmaisee kuuluisalla tavallaan, johon tiivistyy oikeastaan koko tulkinnan idea. Kojèven ajatus oli, että kyseisen dialektiikan suuri kumouksellisuus on juuri siinä, että Hegel on ensimmäinen joka tuli esittäneeksi, että dialektiikka ei ole ”tiedostamisen metodi vaan Olemisen sekä sen ilmenemisen ja realisaation rakenne” (Kojève 1980, 259).
- 437 Kojève 2007, 44-45. Käännöstä muokattu.
- 438 Surya 2002, 462-465; Kendall teoksessa CH, 208-209n.
- 439 Heinämäki 2008, 27-28; suhteesta Hegeliin ibid. 67-123.
- 440 OC9, 485n.
- 441 Ks. OC8, 245-302 ”La souveraineté”.
- 442 Ks. myös esim. Dubreuil 2002, erit. 49. Huomattava on myös Suryan huomio siitä, että Bataillen teosten tulkinnassa on jatkuvasti otettava huomioon hänen kierkegaardilaiset pseudonyymileikkinsä sekä niin ikään teosten julkaisemattomuuden – kafkamaisen loppuunsaattamattomuuden, johon Bataille fantastisella tavalla *La souveraineté*n viimeisissä lauseissa avoimesti viittaa (OC8, 456) – ja julkaistujen teosten välinen suhde. Ks. Surya 2002, 88-92. Bataille todella näyttää niin kaunokuin tietokirjallisissakin töissään leikkineen Kafkan tapaan teosten viimeistelemättömyyden muodostamalla esteettisillä arvoilla (esim. OC8, 456 ”La souveraineté” & OC4 *Œuvres littéraires posthumes*, jossa näin ehkä erityisen muistettavalla tavalla teoksen *Ma mère* -loppukohtauksessa, 268-276).
- 443 OC12, 414-436. Bataille mainitsee ensisijaisesti René Grousset’n ja Émile G. Léonardin johdolla toimitetun teoksen *Histoire universelle, I: Des Origines à l’Islam*, mutta lisää viitteessä kritiikkinsä kohteeksi myös Maurice Crouzet’n johdolla toimitetun *Histoire générale des civilisations’n*, johon tekstissään viittaakin useasti. OC12, 414. Gallimard’n *Encyclopédie de la Pléiade* -julkaisusarjan, jossa ensimmäinen mainituista teoksista julkaistiin, kustannustoimittajana toimi Raymond Queneau, joka oli myös monesti Bataillen välikätenä Gallimardin suuntaan (ks. esim. BnF 15854, 342 & 346).

- 444 OC12, 420-421 ”Qu’est-ce-que l’histoire universelle?”
- 445 Dubreuil 2002, 36.
- 446 Esim. Leroi-Gourhanin klassikkotyö ”esihistoriallisesta uskonnosta”, ks. Leroi-Gourhan 1964. Mm. Surya on esittänyt erityisen painokkaita väitteitä Bataillen vastaisuudesta historiatieteitä kohtaan, joille ei nähdäkseni ole minkäänlaista katetta. Valitettavasti Surya tulkitsee jopa Bataillen koko ajatusta universaalihistoriasta tässä valossa. Ks. esim. Surya 2002, 462-465.
- 447 Skira teoksessa OC9, 420n.
- 448 Viittaus oikeushistoriaan selittyy Bataillen yhdessä Pierre Klossowskin kanssa toimittamilla ”Siniparta”-myytin takana olevan Gilles de Rais’n tapauksen oikeudenkäyntipöytäkirjoilla, joihin Bataille kirjoitti myös pitkäkhön johdannon. Ks. OC10, 271-572 ”Le procès de Gilles de Rais”.
- 449 Guerlac 1996.
- 450 Guerlac viittaa erityisesti tekstiin Sollers 1967.
- 451 Ibid.
- 452 Foucault, 759; yhteys esitetty tekstissä Guerlac 1996, 7.
- 453 Heinämäki 2008, 67-213.
- 454 Ks. OC8, 574n. Kohdassa Bataille erottaa oman ajattelunsa merkittävästi sekä Hegelistä että Kojèven tulkinnasta Hegelistä, erottaen nämä puolestaan toisistaan. Bataille huomaa oman eronsa suhteessa Kojèveen löytyvän erityisesti asiasta joka koskee seuraavaa: ”Mutta kehämäinen ajattelu ei lähde teesistä, vaan sitä edeltävästä tietämättömyydestä ja samoin se päättyy ei-tietoon.” Argumentti edellyttää ajatuksen sisältämää ehdotonta tiedetyn ja ei-tiedon sovittamattomuutta, jota ei kumoa edes kohdassa edempänä mainittu ”suhde tiedetyn ja tiedostamattoman välillä”, joka taas koskettelee ennemminkin halun traagista elementtiä.
- 455 Derrida 2001, 320.
- 456 ”Usein Hegel vaikuttaa minusta itsestään selvältä, mutta tätä itsestään selvyttä on raskasta kantaa.” OC5, 351 ”Le coupable”.
- 457 Näin tapahtui *Figaro littéraire*n haastattelussa, joka kosketteli *Critique*-julkaisun politiikkaa. *Critiquen* haastattelua edeltävässä numerossa (13-14) oli julkaistu Kojèven artikkeli. (ks. Surya 2002, 369). Näin julkisesti lausuttuna Bataillen Kojèvelle antama arvostus ei tietenkään ole vailla sijaiskärsijöitä, joista Bataille lienee ollut tietoinen: piikki osuu ehkä Sartreen, ehkä Heideggeriin, mutta on silti myös kaunis ystävydenosoitus.
- 458 Ks. OC5, 369-371 ”Le coupable”.
- 459 OC5, 127-130 ”L’expérience intérieure”. Teoria esitetään otsakkeen ”Hegel” alla.
- 460 OC8, 586n.
- 461 OC10, 249 ”L’erotisme”.
- 462 NO, 229; OC12, 336 ”Hegel, la mort et le sacrifice”. Käännöstä muokattu.
- 463 Bataille viittaa käsitykseen OC10, 604 ”Les larmes d’Éros”
- 464 Kojève lainattuna teoksessa OC12, 361 ”Hegel, l’homme et l’histoire”. Bataille lainaa vuoden 1947 laitosta Kojèven luennoista: *Introduction à la lecture de Hegel*, 434.

- 465 Ks. Kojève 2007, 58-71, erit. 64.
- 466 Derrida 2002, 321.
- 467 Ibid., 348.
- 468 OC11, 299 "L'existentialisme au primat de l'économie".
- 469 Ks. luku "Arkkitehtoninen metafora ja dualistinen materialismi" sekä OC1, 229-230.
- 470 OC1, 217 "Informe".
- 471 Kursivointi lisätty.
- 472 OC12, 415 "Qu'est-ce que l'histoire universelle?".
- 473 Ibid., 414.
- 474 Ibid., 414-415.
- 475 Ibid., 416, 417 & 436.
- 476 Ibid., 417n.
- 477 Ibid., 415.
- 478 Ibid.
- 479 Ibid.
- 480 *Collège de sociologien* ja *Acéphalen* yhteyttä on useissa tutkimuksissa haluttu korostaa painokkaasti. Asetun kuitenkin mieluusti Blanchot'n edustaman näkemyksen puolelle: "Acéphale on uskoakseni ainoa ryhmä [-], jonka muistoa [Bataille] vaali vuosien varrella äärimmäisenä mahdollisuutena. Niin tärkeä kuin se olikin, *Collège de sociologie* ei missään tapauksessa ollut Acéphalen ulkoinen ilmentymä. *Collège* vetosi hauraaseen tietoon ja velvoitti jäsenensä ja kuulijakuntansa vain pohtimaan ja tutkimaan teemoja, joita viralliset instituutiot usein laiminlöivät mutta jotka eivät olleet täysin yhteen sovittamattomissa niiden kanssa. Varsinkin jos otetaan huomioon, että näiden instituutioiden johtajat olivat osallistuneet eri tavoin *Collègen* perustamiseen" (Blanchot 2004a, 31-32). Ks. Bataillen omin sanoin *Collègen* päätösvaiheista CL, 159-176; ja elämäkerrallisten tietojen varassa tehdyistä käsittelyistä Surya 2002, 268-270.
- 481 OC12, 426 "Qu'est-ce que l'histoire universelle?".
- 482 Ibid., 435.
- 483 Ibid.
- 484 Ibid.
- 485 Ibid., 436.
- 486 Ibid.
- 487 Ibid., 420.

## Osa 2: Käytäntö

- 488 OC12, 350n "Hegel, l'homme et l'histoire".
- 489 Ibid., 358n.
- 490 Kuuluaisa on Kojèven *Introduction à la lecture de Hegelin* johdantoluvun alku, jolla Bataille itsekin tuli aloittaneeksi *Théorie de la religioninsa*. Ks. viite 299. (Alk. Kojève, 1980, 3; OC7, [283]. Teoriasta tarkemmin: Kojève 1980, 3-60 & Hegel 2003, 104-111).

- 491 Ks. erit. OC12, 395-413 ”L’erotisme ou la mise en question de l’être”; NO, 179-198  
 “Erotiikka eli olemisen asettaminen kyseenalaiseksi”.
- 492 Ks. esim. Lewis-Williams 2002 69-100. Työkalujen käyttö on saanut lopullisen täytymyksensä vasta silloin, kun alulle laitetaan päättymätön tuotantotalous: kun aletaan käyttää työkaluja, joilla valmistaa työkaluja.
- 493 Bataille käsittelee asiaa laajemmin vasta postuumisti julkaistussa artikkelissaan *Le berceau de l’humanité: La vallée de la Vézère* (n. 1959), OC9, 353-375. Kuolematietoisuus esitetään ihmisyyden synnyttäneenä komponenttina erityisen painokkaasti kohdassa OC12, 396 ”L’erotisme ou la mise en question de l’être”; NO, 180.
- 494 OC9, 359 ”Le berceau de l’humanité: La vallée de la Vézère”.
- 495 Ibid., 360.
- 496 OC9, 27-28 ”Lascaux ou la naissance de l’art”.
- 497 Ks. esim. ibid.
- 498 Ks. OC12, 395-413 ”L’erotisme ou la mise en question de l’être”; NO, 179-198. Bataillen eläimyyden käsite on pieni ongelmakohta. Tässä yhteydessä eläimen seksuaalinen toiminta erotetaan inhimillisestä seksuaalisuudesta eli erotiikasta juuri siksi, koska ihminen voi muotoilla tietoisuuden erotiikasta siten, että ihmisen oma oleminen ”asettuu siinä kyseenalaiseksi, ja koska erotiikka on ihmiselle ns. sisäinen kokemus.” Ks. OC12, 395; NO, 179-180. Bataillen eläimyyden käsitettä kritikoitun aivan tuoreeltaan mm. Mircea Eliade, ks. OC7, 424-425 ”Schéma d’une histoire des religions”.
- 499 Esim. OC9, 332-333 ”Dossier de Lascaux”, jossa monen muun kohdan tapaan Bataille nimenomaisesti korostaa, että *homo sapiensia* erottaa ratkaisevasti aiemmista alkuihmismuodoista vain kyky tehdä taidetta.
- 500 Hegelin herra-orja-dialektiikan alkuna on herraksi tulevan asettuminen kuoleman tasolle orjaksi tulevan kieltäytyessä tästä asettumisesta ”taistelussa elämästä ja kuolemasta”. Tämä kieltäytyminen johtaa herran ja orjan väliseen eron tekoon. Ks. Hegel 2003, 104-111, erit. 107-109. Ilmaisua on Bataillen tekstien tavanomaista käsitteistöä, muistettavasti esim. artikkelin *L’art, exercice de cruauté* lopussa, jossa Bataille sanoo että maalaustaiteella on ainakin ”hyvä saada meidät tuntemaan hetken, että onnellisuutemme on samalla tasolla kuoleman kanssa” (OC11, 486). Ks. Bataillen suhteista Kojèven herra-orja-dialektiikkaan teoksesta Heinämäki 2008.
- 501 Hegel 2003, 18. Bataille käyttää ilmaisua kohdassa OC12, 331 ”Hegel, la mort et le sacrifice”; NO, 223.
- 502 OC9, 38 ”Lascaux ou la naissance de l’art”.
- 503 Ks. Hollierin tulkinnasta luvusta ”Arkkitehtoninen metafora ja dualistinen materialismi” sekä teoksesta Hollier 1992, 3-23. Hegelin esitys Baabelin tornista, ks. Hegel 1975, 638-639. Hegelin teoksessa otsake ”Itsenäinen tai symbolinen arkkitehtuuri” on yläotsake jälkimmäisenä mainitulle.
- 504 Ks. hieno taidehistoriallinen analyysi aiheesta Gombrich 2002. Ks. aiheesta myös esim. Winckelmann 1998.



- 505 Bataille antaa Lévi-Straussin lausuman ilman viitettä kohdassa OC9, 364 ”Le berceau de l’humanité: La vallée de la Vézère”.
- 506 Breuil kohdassa Noland 2004, 141 (Lainaus alkujaan teoksesta Breuil, Abbé. *Quatre cent siècles d’art pariétal*. Montignac 1952, 131). Breuilin tunnetuin kontribuutio esihistoriallisen taiteen tutkimukseen on lukuisten kuvien omakätisen jäljentämisen lisäksi yhä yleisesti käytössä oleva paleoliittisen taiteen aikakausijako, joka perustuu pääosin tyylianalyyysiin. Jaon luonteesta (ja sen käytöstä) päätellen Breuilillä oli ilmeisen vasarilainen näkökulma esihistoriallisen taiteen historiallisesta kehityksestä, jonka huippukohtana hän näki Lascaux’n luolan merkittävimmät kuvat. Myös Bataille käytti kritiikittä Breuilin aikataulukkoa.
- 507 Monod 2002, 108-109. Nykytutkimuksen mukaan vanhimmat luolamaalaukset ovat löydetty Afrikan eteläosista. Ks. esim. Lewis-Williams 2002, 96-100.
- 508 OC9, 14-16 ”Lascaux ou la naissance de l’art”.
- 509 Bataille viittaa Windelsin tekstiin kohdassa OC9, 44 ”Lascaux ou la naissance de l’art”; Noland 2004, 146.
- 510 Ks. OC9, 39 ”Lascaux ou la naissance de l’art”. Ks. myös Huizinga, J. *Leikkivä ihminen: yritys kulttuurin leikkiaineksen määrittelemiseksi*. Helsinki 1947.
- 511 OC12, 289 ”Au rendez-vous de Lascaux, l’homme civilise se retrouve homme de désir”. Samalla kun tulemme näillä merkinnöillä pelastaneeksi Bataillen pahimmilta luolamaalauksen popularisaatiota koskevilta syytöksiltä, niin kannattaa myös huomata etteivät hänen kirjoituksensa aiheesta todellakaan ole, kuten usein yhä luullaan, erityisen tärkeässä historiallisessa asemassa siksi, että ne koettelivat ensimmäisten joukossa esihistoriaa koskevia paradigmoja metafyyssisten näkökulmien avulla. Tosiasiaa esihistoria oli vuosisadan puolivälin mannermaisen ajattelun kentillä hyvinkin suuressa suosiossa filosofisesti ja teologisesti suuntautuneiden ajattelijoiden keskuudessa juuri siksi, koska sen tarjoama empiirinen tutkimusaineisto tarjosi niin paljon metafyyssisen spekuloinnin mahdollisuuksia. Noland toteakin hauskaasti, että jos Bataillea jokin erotti monista muista, jotka pohdiskelivat alkuperän kysymystä samaisten kuvien avulla, niin se, että hän ei ”käytä luolia lähtökohtana heideggerilaiselle fantasioinnille, vaan todella vieraille luolissa”. Ks. asiasta esim. Noland 2004, 128-130, lainaus 129.
- 512 Platon 2007, 247-251, lainaus 248.
- 513 Ibid., 347-381.
- 514 OC9, 31-42 ”Lascaux ou la naissance de l’art”.
- 515 Klassikotutkimuksen asemassa oli Salomon Reinachin esihistoriallisista maalauksista vuonna 1903 kirjoittama *L’art et la magie*. Esimerkiksi vielä Sigmund Freud otti tutkielmassaan *Toteemi ja tabu: eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielunelämässä* Reinachin tutkimusten perusteet vielä paljolti annettuina kommentoidessaan esihistoriallista taidetta: ”Taide, joka ei varmastikaan ole saanut alkuaan taiteena taiteen vuoksi, on alun perin palvellut pyrkimyksiä, jotka nykyään ovat suurimmaksi osaksi sammuneet. Niiden joukossa on todennäköisesti monia maagisia tarkoituksia. [-] Reinach on sitä mieltä, että primitiiviset taiteilijat [-] eivät pyrkineet ’herättämään

- mielihyvää' vaan 'manaamaan'. Hän selittää näin sen, miksi nuo piirrookset ovat luolissa kaikkein pimeimmissä ja vaikeimmin tavoitettavissa paikoissa ja miksei piirroksissa esiinny lainkaan pelättyjä petoeläimiä" (Freud 1989, 112 & 112n).
- 516 Ks. luku "Elämä ja auringonkukka". Artikkelissa *L'art primitif* (OC1, 247-254) oli kritiikin alla psykologista näkökulmaa lasten, primitiivisesti elävien kansojen ja esihistoriallisen ihmisen taiteeseen soveltaneen G.H. Luquet'n julkaisema, mainitun artikkelin kanssa samaa nimeä kantanut teos.
- 517 Ks. OC9, erit. 31-42 "Lascaux ou la naissance de l'art".
- 518 OC7, 369 "Le mal dans le platonisme et le sadisme".
- 519 Luvussa "Lascaux'n ihmisen rikkaus" teoksessa *Lascaux ou la naissance de l'art*, OC9, 22-26.
- 520 OC9, 341 "Dossier de Lascaux". Aiemmin samassa kohdassa Bataille on suorittanut F. Windelsiltä peräisin olevan katedraalivertauksen ja seuraavana vuonna (1956) valmistuneessa artikkelissa *L'équivoque de la culture* hän esittää koko kulttuurisen työn periaatteellisesti hyödyttömänä käyttäen esimerkkinään pyramideja; hän kysyy, mikä voisikaan selittää sen, miksi niiden rakentamiseen ollaan oltu valmiina uhraamaan niin paljon energiaa ja työvoimaa, jollei tapa käsittä hyödyttömyys todellisenä päämääränä? Ks. *ibid.* & OC12, 437-439.
- Toisaalla Bataille kommentoi samalla termistöllä magiikkahypoteeseja huomattavan pilkallisesti: "Ja täytyy olla niin, että verrattain köyhien riistaruokateorioiden tuolla puolen, joihin magiikan teoreetikot ovat tyytyväisiä, on tämä rikas merkitys [-] jolla minusta näyttää olevan ratkaiseva arvo." OC12, 507-508 "La religion préhistorique".
- 521 OC9, 341 "Dossier de Lascaux". Teksteissä monesti toistuva termi *ihmeellinen* [*le merveilleux*] on suoraa perua André Bretonin teksteistä. Mutta kuinka? Toisaalla ovat ne, jotka hyväksyvät Bataillen asettumisen surrealismiin puolelta sellaisenaan kuin hän sen on artikkeleissaan esittänyt ("olen useammin kuin yhdessä yhteydessä yli kaksi vuosikymmentä vanhojen ongelmien jälkeen ilmaissut hyväksyntäni surrealismille positiolle, ainakin siinä merkityksessä joka sillä on minulle"); toisaalla ne, joille 1930-luvun vaihteessa Bataillea bretonilaisesta surrealismista erottanut kiulu jää yhä voimaan ja jonka puolustajat usein vetoavat ns. pyhän epäsuotuisille elementeille Bataillen antamaan arvoon (vastakohtana surrealismiin ylläpitämille vahvasti eettisille painotuksille). Joka tapauksessa olen halunnut tuoda esiin, että kyse oli vähemmässä määrin bretonilaisen termistön tahallisuudesta väärentämisestä – jollaista esim. Jeremy Biles teoksessaan *Ecce monstrum: Georges Bataille and the Sacrifice of Form* esittää – kuin yhteisölliseen utilitarismiin sidoksissa olevien tulkintojen kieltämisestä (sekä tietysti sartralaisen vaikutuksen vastustamisesta). Ks. Biles 2007, 81-83.

Eräs koukku Bataillen ahkeraan *le merveilleux* -termin käyttöön tosin kyllä ilmeisesti liittyy, johon viitataan myös kohdassa *ibid.* Cabreret'ssa sijaitsevassa Péch-Merlen luolassa koettiin nimittäin erikoinen episodi André Bretonin sabotoitua erästä maalausta pyyhkäisemällä kätensä yli luolan kivisen ja maalatun seinäpinnan, josta hänen käteensä jäi maalityhjä. Tapahtuma ymmärrettävästi herätti maalausten

- aitoutta kyseenalaistaneen kohun, joita ranskalaisen lehdistön lukijat saivat aika ajoin todistaa muutenkin. Myöhemmin asiantuntijat selvittivät, että Bretonin käden tahriintuminen oli vain todiste maalausten aitoudesta, luolassa vallitsevasta ilmastosta, joka oli mahdollistanut maalausten vuosituhantisen säilymisen. Bataille mainitsee asiasta teoksen *Lascaux ou la naissance de l'art* liiteosiossa, jossa tekee yhteenvetoa maalausten aitouteen liittyvistä epäilyistä ja niiden kumoamisista, ks. OC9, 91.
- 522 OC9, 172 ”La littérature et le mal”.
- 523 Ks. termistä OC8, 279-282 ”La souveraineté”.
- 524 Ks. esim. OC9, 328 ”Dossier de Lascaux”, luento vuodelta 1953.
- 525 OC12, 495 ”La religion préhistorique”.
- 526 Ibid., 510.
- 527 OC9, 37 ”Lascaux ou la naissance de l'art”.
- 528 Ks. luku ”Elämä ja auringonkukka”.
- 529 OC9, 62 ”Lascaux ou la naissance de l'art”. Aikakauden tarjoamia kuviin jo sovellettuja tulkintamalleja olisivat olleet esim. Max Raphaelin marxistinen kuvantulkinta, jonka avulla määriteltiin kompositioiden koffikteihin pyrkiviä elementtejä tai André Leroi-Gourhanin strukturalistinen tulkinta, joka korosti maalausten ilmaisullista dispositiota. Ks. Raphael 1945 & Leroi-Gourhan 1964.
- 530 Kaksijalkaisuus (eli aurinkoa kohti kurottaminen) ihmisyyden tunnusmerkkinä Bataillen ajattelun mukaan, ks. varhaisteksti OC2, 13-50 ”Dossier de l'œil pinéal”; NO, 29-43 ”Käpyrauhassilmä”.
- 531 OC12, 292 ”Au rendez-vous de Lascaux, l'homme civilise se retrouve homme de désir”.
- 532 OC9, 68 ”Lascaux ou la naissance de l'art”. Kohdassa Bataille puhuu erityisesti hybridihahmoisesta Trois-frères'n luolan kuvien kokonaisnäkyä hallitsevasta jumalhahmosta’.
- 533 Ibid., 63.
- 534 OC9, 361 ”Le berceau de l'humanité: La vallée de la Vézère”. Bataille huomioi tässä yhteydessä lähes kaikkia ihmiskuvia vaivaavan varsin puutteellisen kasvostruktuurin kuvauksen. Ainoana poikkeuksena hän haluaa mainita *Brassempuoy'n Venuksen*, jonka kasvoista hän vetää myös johtopäätöksensä siitä, ettei kasvojen kuvauksen puutteellisuutta voida johtaa kuvauskykyjen puutteesta, vaan ainoastaan halusta olla kuvaamatta kasvoja luonnonmukaisiksi (OC9, 73 ”Lascaux ou la naissance de l'art”).
- Brassempuoy'n Venuksen* esiin nostaminen tässä yhteydessä tuo tietysti mukanaan keskusteluun myös kysymyksen sukupuolierosta. Bataille huomioi esihistoriallisia naishahmoja paljon tarkemmin vasta postuumisti julkaistussa artikkelissaan *La Vénus de Lespugue*. Siinä hän jaottelee naishahmot (joita suurin osa esihistoriallisesta veistotaiteesta on) kahteen luokkaan. Toista niistä edustavat *Willendorfin Venuksen* kaltaiset muodottomiin venytetyt naishahmot, toista taas Lespuguen Venuksen kaltaiset objektit joita Bataille tulkitsee siten, että näkee niissä kahden sukupuolen tunnuksia yhdisteltyinä. Joka tapauksessa kyse on ollut realistisen kuvauksen kaihtamisesta ja yksinkertaisen tunnistamisen vaikeuttamisesta (Ks. tarkemmin 345-349

- ”Dossier de lascaux”). Jälkimmäisiä tulkintoja sukupuolitunnusten sekoittamisesta ovat sittemmin puoltaneet myös André Leroi-Gourhanin vaikutusvaltaiset kirjoitukset aiheesta (Ks. esim. Leroi-Gourhan 1964).
- 535 Bataille viittaa erityisesti Evelyne de Lot-Falckin tutkimukseen *Rites de chasse chez les Peuples Sibériens* vuodelta 1953. OC9, 75-76 ”Lascaux ou la naissance de l’art” & OC12, 503-506 ”La religion préhistorique”.
- 536 Esim. 29-30 ”Lascaux ou la naissance de l’art”.
- 537 OC9, 370 ”Le berceau de l’humanité: La vallée de la Vézère”.
- 538 Sovitushypoteesi esiintyy Bataillella useampaankin otteeseen. Esim. kohdissa OC12, 292 ”Au rendez-vous de Lascaux, l’homme civilise se retrouve homme de désir” & OC9, 374-375 ”Le berceau de l’humanité: La vallée de la Vézère”.
- 539 Kursivointi lisätty.
- 540 OC7, 349-350 ”Théorie de la religion”.
- 541 Ibid., 350.
- 542 Ks. erit. artikkelista ”La religion préhistorique”, OC12, 494-513 sekä teoksesta ”Théorie de la religion”, OC7, erit. 307-318.
- 543 OC7, 349 ”Théorie de la religion”.
- 544 Ibid.
- 545 OC12, ”Le temps de la révolte”.
- 546 Guerlac 1996, 10.
- 547 Edellisen asian käsittely ks. OC9, 51-53 ”Lascaux ou la naissance de l’art”.
- 548 OC1, 252 ”L’art primitif”.
- 549 OC11, 99 ”De l’âge de pierre à Jacques Prévert”.
- 550 OC9, 63 ”Lascaux ou la naissance de l’art”.
- 551 OC12, 274 ”Le passage de l’animal à l’homme et la naissance de l’art”.

Jatkettakoon asiasta, että Bataille ei käy teksteissään paljoakaan keskustelua niistä varsinaisista käytännöistä, joiden myötä esihistoriallisen taiteen kuvat olisivat voineet saada elämänsä – ja ehkä hyvä niin. Hieman tällä linjalla kuitenkin etenee Bataillen painotus hänen puhuessaan kuuluisasta Lascaux’n kuvasta, joka sijaitsee luolan luoksepääsemättömimmässä paikassa, ns. ”Kaivossa” (kuva 10). Itse hän kieltäytyy eksplisiittisesti antamasta kuvasta omaa tulkintaansa, mutta esittelee antropologi Hans Kirchnerin tulkinnan, jossa vertailevaan metodiin tukeutumalla on kuvan ihmishahmo tulkittu transsitilassa olevan shamaanin kuvaksi; Kirchner esittää samalla shamanististen – ennen kaikkea pyhien – käytäntöjen olleen esihistoriallisen taiteen taustalla. Vaikka Bataille ei haluakaan antaa viimeistä sanaa Kirchnerin tulkinnalle, toteaa hän tämän suurimman ansion olevan siinä, että ainakin sen onnistuu ohittaa painotuksillaan puhtaasti utilitarististen tulkintojen ongelmat. (OC9, 94-95 ”Lascaux ou la naissance de l’art”). Mircea Eliade huomauttaa Bataillelle kirjoittamassaan kirjeessä, että Kirchnerin näkemykset ovat aikakautensa esihistorioitsijoiden puolesta epäsuosiossa ja lisää huomioonsa ylpeänä: ”mutta me puhumme niistä” (ks. BnF 15853, 441). Ks. kuvasta tehdyistä tulkinnoista lisää luvusta ”Ruumis vailla elimiä: potilaskertomus”.

On huomautettava, että nykytutkimuksista ainakin auktoriteetin asemaa nauttiva David Lewis-Williamsin tutkimus *Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art* on Kirchnerin tulkinnan tapaan antanut hyväksyntänsä shamanistisen 'taiteilijakulttuurin' olemassaololle Lascaux'n ajan yhteisöissä – jos sitten ei niinkään kuvien sisällöllistä tulkintaa auttavassa mielessä. Tutkimuksessaan Lewis-Williams on painottanut tarvetta nähdä kuvien olleen moninaisten sosiaalisten käytäntöjen alla. Erityisesti hän huomaa luolien toisten tilojen olleen yhteisöllisessä käytössä, kun taas toiset kuvat – kuten Lascaux'n ”Kaivon” – olleen vain yhden ihmisen käytössä kerrallaan. Samalla tulkinnallaan hän on myös esittänyt kuvien perustelun (ts. funktion) taustalla olleen eräänlaisen toiseuden kokemuksen, jota hän kutsuu anglo-amerikkalaiselle sosiologialle tyypilliseen tapaan ”vaihtoehtoisten tajunnantilojen” nimellä (pyrkien ilmeisesti ohittamaan transsikeskustelua pitkään vaivanneet pseudotieteelliset painotukset). Se, mikä Lewis-Williamsin tulkinnasta tekee bataillelaista diskurssia ylläpitäville arvokkaan, on hyväksyvä käänнос, jonka se aiheuttaa suhteessa aiemman tutkimuksen valtavirtaan, joka on korostanut kuvien muassa kantamaa yhteisöllistä funktiota. Se palauttaa keskustelun piiriin ”yksinäiset nautinnot”, joiden välineinä kuvat olisivat saattaneet toimia. Ks. Lewis-Williams 2002, passim. Lascaux'n luolan sosiaalisista käytännöistä Lewis-Williamsin mukaan ks. *ibid.*, 237-267.

552 Skira teoksessa OC9, 421n. & kuvien liikkeestä Bataille, esim. OC9, 81 ”Lascaux ou la naissance de l'art”.

553 Ks. esim. kuvaillusta tekniikasta kohdassa OC9, [85] ”Lascaux ou la naissance de l'art”.

554 Foucault 2005, 21. Tarkalleen ottaen Foucault ei puhu kohdassa kuvista, vaan ”tauluista”, selittäen termiä lisäämällä vielä: taulut, ”epäilemättä sanan kaikissa merkityksissä” (*ibid.*, 21n).

555 Sartre lainattuna teoksessa Foucault 2005, 21n.

556 Ks. Surya 2002, 72.

557 Deleuze 2005, 13.

558 *Ibid.*

559 *Ibid.*

Deleuzen vuonna 1962 muotoileman käsityksen merkitys on tässä olennainen. Niin helposti kuin Deleuze-tutkimus antaakin hänen teokselleen *Nietzsche ja filosofia* olennaisen avauksen arvon mitä tulee sen aloittamaan Nietzsche-tulkinnan perintöön, on sen ytimenä oleva ajatus Nietzschen asettumisesta ”dialektiikkaa vastaan” suoraa sukua Bataillen ja Pierre Klossowskin 1930-luvulta eli *Acéphalen* ajoilta asti muotoilemille Nietzsche-tulkinnolle (Ks. esim. *Acéphale, no 2 & 3*). Suhde on epäilemättä molemminpuolinen ja sille on erityistä kunniaa tehnyt Klossowski huikean Nietzsche-kirjansa *Nietzsche et le cercle vicieux* alkutahdeilla, kun hän on omistanut teoksensa itseään huomattavasti nuoremmalle Deleuzelle (Ks. Klossowski 1997, [vi]). Bataillen, joka kuoli Deleuzen Nietzsche-kirjan julkaisuvuonna, suhde nuoremman sukupolven edustajaan on ehkä kuitenkin vaikeampi hahmottaa, sillä merkintöjä voi ymmärrettä-

- västi etsiä vain Deleuzen teksteistä, eikä Bataille ollut vielä 1960-luvulla sellainen filosofi, johon akateemisessa maailmassa toimineen Deleuzen olisi ollut asiallista viitata. Deleuzen ja Felix Guattarin *Anti-Oidipuksen* (1971) ensimmäinen viittaus kuitenkin soi kuin kunnianosoituksena Bataillen tuotannolle (Deleuze & Guattari 2007, 3). Lienee myös viittausten puutteesta huolimatta kohtuullisen selvää, että Deleuzen väitöksen *Différence et répétitionin* viimeisen käsittelyluvun esimerkki matematiikan vastustuksesta dialektisia malleja kohtaan on yhtä lailla suoraa sukua Bataillen ja Queneau'n 1930-luvun artikkelille Hegelistä, jollei jopa sieltä poimittu (jossa ei sinällään ole mitään kummallista, sillä Queneau tunnettiin kaiken muun ohella myös ranskalaisten matemaatikkojen piireissä). Ks. huomion tiimoilta Deleuze 2004, 232-236 & OC1, 277-290 "La critique des fondements de la dialectique hégélienne".
- 560 Ks. esim. OC9, 54-55 "Lascaux ou la naissance de l'art" tai OC10, 597-598 "Les larmes d'Éros".
- 561 Ks. Nietzsche 2008, 319-325.
- 562 Nietzsche ja polyteismi käsitellyssä tulkintaperinteessä, ks. vakuuttava esitys asiasta tekstistä Klossowski 2007, 99-122.
- 563 Ibid., 81.
- 564 "Tämä vertaansa vailla oleva kauneus ja sympatia, jonka [Lascaux'n kuvat] meissä herättää, jättää meidät häiritsevään jännittyneisyyteen. [-] Tietynlainen vastustus ja voimakkaat tuntemukset, joita Lascaux meissä saa nousemaan ovat kytköksissä tähän jännittyneisyyteen." OC9, 14 "Lascaux ou la naissance de l'art".
- 565 OC7, 358 "Théorie de la religion".
- 566 Dumézil 1988, 176. Lainaus on kohdasta, jossa Dumézil puhuu lyhykäisesti kiinalaisista maailmakäsityksistä. Kohdan varsinainen merkitys koskee kuitenkin hänen tulkintaansa indoeurooppalaisissa kulttuureissa elävästä suvereenisuuden käsitteestä, "jonka tasolle yksin tämä [dualistinen] malli" tulee hänen näkemässään indoeurooppalaisessa maailmassa adaptoiduksi (ibid., 179). Juuri suvereenisuuden kaksinaisuuden logiikka on myös Bataillen etsinnän taustalla.

## II MODERNIN EPÄVARMUUDEN MAALARI

### Osa 1: Vallattomat suvereenit

- 567 OC9, 115, "Manet".
- 568 Esim. OC5, 120 "L'expérience intérieure".
- 569 OC7, 294 "Théorie de la religion".
- 570 Kokemuksen modaliteettien muodostamien maailmojen käsitteistä kannattaa katsoa erityisesti teoksesta *Théorie de la religion*.
- 571 Ks. OC9, 287-316 "La littérature et le mal". Esseen ensimmäinen versio kirjoitettu vuonna 1952 ja julkaistu *Critiquessa* (no. 65) nimellä "Jean-Paul Sartre et l'impossible révolte de Jean Genet". *La littérature et le malin* versio kirjoitettu kirjan muiden uusintajulkaisujen esseiden tapaan monin osin uusiksi.

- 572 Ks. erit. OC8, 456 "La souveraineté".
- 573 OC9, 313 "La littérature et le mal".
- 574 OC5, 353 "Le coupable".
- 575 Ks. OC10, 617-619 "Les larmes d'Éros" & OC8, 296-301 "La souveraineté". Ks. Saden paikasta Bataillen ajatuskuluissa myös erit. OC10, 164-195 "L'érotisme".
- 576 OC11, 309 "Goya". Kritikoitu teos Malraux, André. *Dessins de Goya, au musée de Prado*. Paris 1947.
- 577 OC8, 300 "La souveraineté". "[...] ja onko mitään kauhistuttavampaa kuin hahmot, jotka Saden vallankumous asettaa kuninkaiden inkarnoimaa jumalallista majesteettisuutta vastaan? Juuri nostamalla tälle "kauhistuttavan" tasolle, tunnistamalla Saden teoksissa runouden järjettömyyden mittapuun, tuli "moderni liikehdintä" nostamaan taiteen alistaisuudestaan, jossa taiteilijat olivat aina olleet hyljättyinä kuninkaiden ja pappien palvelukseksi. Mutta [...] 'moderni liikehdintä' on tänä päivänä väsähtänyttä ja sen ensihenkäys on sekoittuneena ikävystyttävään pöyhkeilyyn." Ibid.
- 578 OC9, 316 "La littérature et le mal".
- 579 OC12, 509 "La religion préhistorique".
- 580 Ks. myös esim. ibid., 510.
- 581 Ks. teoriasta esim. kuvailu metodista OC5, 141-142, "L'expérience intérieure" ja OC6, 298-299, "L'amitié" (suom. NO, 207-208).
- 582 OC9, 328 "Dossier de Lascaux" (luento vuodelta 1953).
- 583 Alk. "figuration". Ks. käännösvalinnasta myös luvusta "Elämä ja auringonkukka" sekä sen viiteosiosta.
- 584 OC12, 509 "La religion préhistorique".
- 585 Ks. ehkä selkein esitys asiasta OC7, 307-308 "Théorie de la religion".
- 586 Nietzsche 2008b, 55-56.
- 587 Ks, esim OC7, 309 "Théorie de la religion".
- 588 Ks. ihmisuhriteoriasta Bataillella erit. ibid., 315-318.
- 589 Ks. OC8, 285-295 "La souveraineté".
- 590 Ibid. & OC7, 324-329 "Théorie de la religion".
- 591 Ks. OC12, 65-73 "Léonard de Vinci (1452-1519)"; OC10, 616-617 "Les larmes d'Éros".
- 592 Ks. OC11, 497-501 "Racine".
- 593 OC10, 617-620 "Les larmes d'Éros".
- 594 OC10, 124-128 "L'érotisme" & OC10, 613-614 "Les larmes d'Éros"
- 595 OC10, 610n "Les larmes d'Éros". Ilmaisu saa kiinnostavan yhtymäkohtansa *France observateurissa* 12.12.1957 julkaistussa Marguerite Duras'n tekemässä haastattelussa Bataillesta, jossa haastateltava vastaa pyyntöön kuvailulla Jumalaa sanomalla, että hänen mieleensä tulee eräänlainen Feydeau-tyylinen sitcom-ohjelmanumero, mutta sillä erotuksella että Jumalan ei tarvitsisi edes näytellä saadakseen hänet nauramaan (Surya 2002, 482).
- 596 OC11, 480 "L'art, exercice de cruauté". Vertailukohtia Bataillen ks. esim. Artaud 1988, 242-244.

597 Kendall teoksessa CH, 27.

598 OC12, 370-371n ”L’impressionisme”.

599 Vuosisadan puolivälin ranskalaisessa historiografiassa esiintyvä renessanssia hylkivä linjaus lienee jäänyt vahvasti historian hämäriin – niin vaikea on ollut hyväksyä ajatusta taidehistoriallisesta kertomuksesta vailla italialaiselle renessanssille annettua valta-asemaa muodostetun kertomuksen keskuksena. Mm. Malraux esitti omat painonsa tarpeesta tuoda vaihtoehtoista diskurssia tälle kentälle melko voimallisesti toteutamalla *Les voix du silence* Giottosta että ”[h]ylkäämällä symbolisen eleen [Giotto] olisi itse asiassa tullut [-] keksineeksi gotiikan, jollei sitä jo olisi ollut olemassa” (Malraux 1978, 261). Tämä vain yhtenä esimerkkinä. Niinkään ranskalaiselta ei sen sijaan vaikuta Bataillen esittämä spengleriläiseen historianäkemykseen kallellaan oleva ajatus siitä, miten vallankumoukset protestanttisissa ja anglikaanisissa maissa, joita hän piti kulturomorfologisesti samanaikaisina, toteutuivat jo ennen Ranskan vastaavaa ja vähemmän väkivaltaisessa muodossa (OC7, 116-135 ”La part maudite: la consommation”). Huomattavalla tavalla Bataillen taidehistoriakirjoitukset liikkuvat juuri niiden aiheiden ympärillä, joiden kautta keskustelua ranskalaisesta kansallisylypeydestä oltiin alan piirissä noina vuosina käyty: Manet’n tapauksessa kyse oli mainitusta historiografisesta aspektista; luolamaalausten – erityisesti Lascaux – tapauksessa taas uutena isänmaan kamaralta löydetyn kulttuuriperimän integroimisen välttämättömyydestä mitä tuli sen suhteisiin kansalliseen narratiiviin.

Teksteissään Bataille on kommentoinut Spengleriä, jota oli lukenut useampaankin otteeseen (ks. OC12, 551-621) mm. sanomalla että ”on valitettavaa että okkultistit ja Spengler saattoivat syklisen historiakäsityksen huonoon huutoon”. NO, 141n2 ”Nietzscheläinen kronikka”; OC1, 477n ”Chronique Nietzscheenne”).

600 OC11, 311 ”Goya”.

601 Ibid., 310.

602 Ks. OC10, 618-619 ”Les larmes d’Éros”.

603 OC 11, 341 ”Goya”.

604 OC9, 131 ”Manet”. Muistettakoon aikaisemmin sanotusta, että Bataille oli tahtonut kuvata Saden huutoja lähes samoin sanankääntein. Ks. luku ”Elämä ja auringonkukka” ja OC1, 214 ”Le ’Jeu lugubre’” sekä OC9, 242, ”La littérature et le mal”.

605 OC9, 131 ”Manet”.

606 Ibid., 134.

607 OC7, 351 ”Théorie de la religion”. Kyseessä on Goyan grafikanlehdestä poimittu lause, jolla Bataille lopettaa teoksensa.

608 OC9, 115-116 & 148-149 ”Manet”.

609 Zola lainattuna kohdassa Ibid., 121.

610 OC9, 121 ”Manet”.

611 Ibid., 121-122.

612 Ks. ajatuksesta osana ”modernistisen taiteen arkeologiaa” erit. Duchampista de Duve 1996b ja Manet’sta de Duve 2001.

613 OC9, 120 ”Manet”.



- 614 Ibid., 136.
- 615 Ks. erosisoidun yhteisön käsitteestä ja sen yhteydestä runouteen Bataillen sodanjälkeisissä kirjoituksissa esim. OC8, 17-20 & 136-140 ”L’histoire de l’érotisme” & OC10, 28-30 ”L’érotisme”.
- 616 Manet lainattuna teoksessa OC9, 135 ”Manet”.
- 617 OC9, 202 ”La littérature et le mal”.
- 618 Ibid., 172.
- 619 OC9, 121 ”Manet”.
- 620 Juuri tämä on Bataillen mielestä Baudelairen ja Manet’n estetiikkaa ratkaisevasti erottava tekijä. Manet-kirjan käsikirjoitukseen on aikaisemmin lainatun romantikon pöyhkeyttä pohdiskelevan lainauksen sivuun kirjoitettu näiden kahden taiteilijan eroa pohdiskeleva irrallinen fragmentti: ”Ja hänen [Manet’n] vaatimattomuutensa – hänen persoonattomuutensa – kantaa kauemmaksi kuin Baudelairen tapauksessa (joka uskoakseni oli perustaltaan *reflektiota*)” (ks. OC9, 431n).
- 621 Lainaus Baudelairen kirjeestä Manet’lle, joka kirjoitettu kesäkuussa 1865; OC9, 122 ”Manet”. Kohtaa käytettyään Bataille lainaa edelleen taiteilijuuden osaa Baudelairen ajatuksissa selventäviä lauseita, jotka ovat peräisin runoilijan kirjeestä äidilleen: ”Tahtoisin saada koko ihmiskunnan asettumaan itseäni vastaan. Juuri siinä näen ilon, joka lohduttaisi minua täydellisesti” (Baudelaire lainattuna *ibid.*).
- 622 Baudelairea lainattu teoksessa *ibid.*, 129.
- 623 Baudelairea lainattu lauseiden osia valikoiden, *ibid.*
- 624 Lainaus Manet’n omalla kustannuksella järjestämästä töittensä retrospektiivinäytelyn näyttelyluettelosta vuodelta 1867. Bataille lainaa ilmaisua kohdassa OC9, 121 ”Manet”. Toisenkinlaisia painotuksia voidaan löytää Manet-kirjan sivuilta, kuten esimerkiksi tämä Antonin Proustin muistelu Manet’n sanomisista koskien *Aamiaista ruohikolla*: ”Näyttää siltä, että minulta odotetaan alastonmaalausta. Olkoon niin, minä teen heille sellaisen... mutta se tulee olemaan sellaisessa atmosfääriin läpinäkyvyydessä kuin missä näemme nämä naiset joita olemme katselleet tänä päivänä [nousemassa vedestä]. Minut tullaan tyrmäämään. Mutta sanokoot mitä haluavat...” Proustia lainattu kohdassa *ibid.*, 146.
- 625 Ibid., 135.
- 626 Ibid., 123.
- 627 Ibid.
- 628 Ibid., 120-121.
- 629 Ks. OC9, 173-187 ”La littérature et le mal”.
- 630 Ks. luku ”Elämä ja auringonkukka” sekä OC1, 258-270 ”La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh” (suom. NO, 60-75 ”Uhrauksellinen silpominen ja Vincent van Goghin korva”) & 497-500 ”Van Gogh Prométhée”.
- 631 OC9, 123-124 ”Manet”.
- 632 OC9, 115 & 120 ”Manet”.

## Osa 2: Manet'n metodi

- 633 Ks. Malraux 1978, passim.
- 634 Termin *sjet* monimielisestä luonteesta huomauttaminen on tietysti jo jonkinlainen klisee. On kuitenkin huomattavaa, että useat Bataillen tulkitsijat ovat halunneet mainita termiin liittyvien ilmaisujen raskaudesta Manet-kirjassa sekä sen käytön ongelmallisuudesta käännosten kannalta. Ks. esim. Fried 1996, 354. Käännon termin näillä sivuilla joko *aibeeksi* ja/tai *subjektiksi* ja/tai *ilmaisuksi* kuhunkin kohtaan lukiemieni painotusten mukaisesti.
- 635 OC9, 150 ”Manet”. Bataille on ollut Malraux'hon myös henkilökohtaisessa yhteydessä kirjansa tiimoilta (BnF 15854, 102-104). Myöhemmin Malraux'n suhde Bataillen teoksiin tultiin muistamaan varsin toisenlaisena, kun hän kulttuuriministerin ominaisuudessa vastasi kiellettyjen kirjojen listasta, jolle *Les larmes d'Éros* päättyi (OC10, 717n).
- 636 Krauss 1986, 147. Vaikka Kraussin lainaamissa lauseiden käännoksissä ei sinällään näytä olevan mitään vikaa, niin huomattakoon että Krauss käyttää Austryn Wainhousen ja James Emmonsin heti tuoreeltaan vuonna 1955 tekemää käännoä, joka siitä huolimatta että Bataille itse englannintaitoisena oli varmastikin tarkistanut käsikirjoituksen, on toisinaan varsin vapaalla kädellä alkuperäistekstiä käsittelevä laitos.
- 637 Malraux lainattuna teoksessa OC9, 130 ”Manet”.
- 638 Ibid. Kursivointi Bataillen.
- 639 Ibid.
- 640 OC9, 134 ”Manet”.
- 641 Ibid., 130.
- 642 Ibid., 132. Luonnosten lukuisuudesta, niiden luonteesta ja kehityskäyrästä (myös suhteessa Bataillen väitteisiin aiheesta) ks. Fried 1996, 346-360.
- 643 OC9, 131 ”Manet”.
- 644 Ibid., 132.
- 645 Ibid., 135.
- 646 Ibid. ”Museoissamme oleva moderni maalaustaide on ainoa nykyaikaa varten rakennettu katedraali. Mutta olemukseltaan tämä katedraali on salainen. Nykyistä pyhää ei voida julistaa, ei mainostaa, pyhä on vastedes mykkää. Tämä maailma ei tunnusta kuin sisäisen, hiljaisen ja jossakin määrin negatiivisen transfiguraation: siitä on mahdollista puhua, mutta se tarkoittaa puhumista ehdottomasta hiljaisuudesta” (Ibid.). Bataille viittaa kohdassa myös André Malraux'n argumentaatioon aikansa maalaustaiteen luonteesta.
- 647 Ks. Manet-teoksen merkintöjen lisäksi artikkeli *L'œuvre de Goya et la lutte des classes* (OC11, 550-553).
- 648 Ks. Bataillen näkemyksestä tästä nimenomaisesta periaatteesta impressionismin taustalla sekä Manet'n ja Cézannen kerettiläisestä suhteesta suuntaukseen. OC12, 370-379 ”L'impressionisme”.

- 649 Fried 1996, 354-355.
- 650 OC9, 148 ”Manet”.
- 651 Ibid., 151.
- 652 Ibid., 142.
- 653 Ibid., 133.
- 654 Ibid.
- 655 Ibid., 157.
- 656 Ibid., 133.
- 657 Ibid., 149.
- 658 Ks. *ibid.*, erit. 142-143. Sitaatin läpinäkyvyyden kysymys kietoutuu sekä 1860-luvun kuvataideteoreettisessa keskustelussa että myös Bataillen Manet-kirjassa tiukasti iskevyyden ja yllättävyyden kysymykseen, josta lisää jäljempänä.
- 659 Ibid.
- 660 Ks. Clay 1983, 3-44 & Fried 1996, erit. 23-135.
- 661 Ihailtava esimerkki aiheesta on Manet’n maalaus *Le Christ aux anges* [*Kristus enkelien seurassa*], jonka ratkaisevana yksityiskohtana on väärälle puolelle rintaa maalattu Kristuksen haava. Sitä, oliko haavan virheellinen sijoittaminen tahallinen teko Manet’n puolelta alun perin emme tiedä, ja asiasta on käyty laajaa keskustelua, mutta on tiedossa että Baudelaire oli maininnut asiasta ennen teoksen ensimmäistä julkista näytteillepanoa vuoden 1864 salongissa, joten yksityiskohdan jättäminen ennalleen oli täysin intentionaalinen ele taiteilijan puolelta. Mainittuun teokseen tukeutuva tulkinta modernismin syntyvaiheista: de Duve 2001, 14-16.
- 662 OC9, 132 ”Manet”.
- 663 Ibid., 143.
- 664 ”Välittävä [tai keskimäinen tai kolmas] termi” on analyysiväline – ja toki hegelomarxilaisen perinteen hyvin tuntema käsite – jota erityisesti Rosalind Krauss on vaihtelevin tuloksin ja useaan otteeseen soveltanut tutkiessaan Bataillen ajattelua. Ks. esim. Bois & Krauss 1997, 109-115.
- 665 Ks. perusteellinen selvitys aiheesta teoksesta Fried 1996, erit. 267-280.
- 666 Ibid. ”Osoitan, että [Manet’n töiden kaltaisessa] taiteessa oli tietynlainen kaksoisrakenne, joka sekä näennäisesti kielsi että lausumattomasti myönsi katsojan läsnäolon (Ibid, 405)”.
- 667 OC9, 156, ”Manet”.
- 668 Klossowski lainasi seuraavassa lainattua kohtaa ainakin artikkeleissaan *La décadence du Nu* sekä *La description, l’argumentation, le récit*. Ks. Klossowski/Blanchot 2002, 107-108 & 132.
- Klossowski oli ollut aiemmin Bataillen projekteissa aktiivisena ainakin Acéphale-julkaisun parissa rehabilitoidessaan Nietzschen ajattelua 1930-luvun loppupuoliskolla. Myöhemmin hän tuli myös kuvittaneeksi Bataillen vuonna 1950 julkaistua romaania *L’abbé C* (kuvat 1960) ja Manet-kirjaa seuraavina vuosina hän toimitti yhdessä Bataillen kanssa kirjaksi Gilles de Rais’n oikeudenkäynnin pöytäkirjat.
- 669 Klee teoksessa Klossowski/Blanchot 2002, 132.

- 670 OC11, 34 ”Klee”. Yksi puoli, jota Bataille myös lienee Kleen taiteessa arvostanut, on sen lapsenomaisuus tai leikkisyys. Myös Joan Miró ja Gaston-Louis Roux saivat kiitoksia Bataillelta juuri samankaltaisesta muotokielestä tästä nimenomaisesta syystä. Ks. OC1, 255 ”Joan Miró: peintures récentes” & OC11, 277-278 ”Preface à l'exposition Gaston-Louis Roux”.
- 671 Ks. Masson-artikkelin politiikasta OC11, 39-40 ”André Masson”.
- 672 Bataille pohtii tätä erityisesti suhteessa Manet'n 1860-luvun puolivälin teoksiin *Olympia* ja *Huilunsoittaja*. OC9, 156 & 159 ”Manet”.
- 673 Ks. aiheesta erit. Ibid., 158-159.
- 674 Ks. OC8, 129-132 ”L'histoire de l'érotisme” & OC10, ”L'érotisme”.139-145”.
- 675 OC9, 147 ”Manet”.
- 676 OC9, 131 ”L'érotisme”. Lauseen sisällön tulkinnasta ks. myös. Guerlac 1990, erit. 104-105.
- 677 Breton 2007, 134. ”Kauneus on KOURISTAVAA tai sitä ei ole”.
- 678 OC9, 163 ”Manet”. Bataillen kirjan engl. kääntäjä on ottanut kohdassa hienosti vapauksia alkukielisen suhteen ja kääntää mainitun kohdan, jossa Bataille puhuu erityisesti Manet'n tekemistä muotokuvista, yksinkertaisesti termillä ”humanized still-lifes”. M, 120.
- 679 OC9, 157 ”Manet”.
- 680 Bataille viittaa termin monimieliseen käyttöön ainakin kohdassa OC9, 147, jossa puhuu *Olympiasta* asetelmamaalauksena. Ks. aiheesta myös OC9, erit. 163 ”Manet”.
- 681 Lascaux-tekstien analyysistä tuttu termi esiintyy Manet-kirjassa mm. kohdassa OC9, 163.
- 682 OC9, 163 ”Manet”.
- 683 Noys 2000, 30-34.
- 684 Katseen teoria esitettynä kokonaisuudessaan sivuilla Lacan 1977, 67-123. Vaikeuksia Lacanin ja Bataillen ajattelun yhdistämisessä aiheuttaa usein se, että kumpikaan ei kirjoittanut toisesta sanaakaan urallaan (Arppe teoksen NO sivulla 11).
- 685 Ks. luvusta ”Heterologia ja hurma tai alk. OC5, 129, ”L'expérience intérieure”.
- 686 OC9, 130 ”Manet”. Kursivointi lisätty.
- 687 Ibid., 158-159.
- 688 Ks. aiheesta ibid., 118-119.

### Osa 3: Lopuksi

- 689 Bataillen formalismista on huomattavalla tavalla puhunut mm. Georges Didi-Huberman. Ks. Didi-Huberman 1995, passim.
- 690 Artikkelin nimi [”Tähtien syöjät”] ääntyy samoin kuin ”Les mangeurs des toiles” [”Taulujen syöjät”].
- 691 OC1, 564-568 “Les mangeurs d'étoiles”.
- 692 Sartre 2003, xxviii. Lauseiden alkuperäislähde ”An Interview with Jean-Paul Sartre”, interview by Michael Rybalka, Orestes F. Pucciani, and Susan Gruenheck

- (Paris 12 and 19 May 1975), translated by Susan Gruenheck” teoksessa *The Philosophy of Jean-Paul Sartre* (ed. Paul Arthur Schilp). La Salle 1981, 11.
- 693 Bataillen lainaustilasto kertoo, että hän valikoi *Bibliothèque nationale*n hyllyistä vuonna 1928 huomattavan määrän Manet’ta käsitteleviä teoksia. Mikään ei kuitenkaan anna olettaa, että hänellä itsellään olisi tuona aikana ollut erityistä kiinnostusta Manet-tutkimusta kohtaan. Luultavaa onkin, että hän lainasi kirjat serkkunsa projekteja varten. Marie-Louisesta Georges’n nuoruusvuosien uskottuna ks. esim. Surya 2002, 31-39 & CL, 22-29.
- 694 Fried 1996, 582n157.
- 695 Käsitteiden merkitsevyyden upean yleisesityksen kannalta ks. *ibid.*, erit. luvusta 4 (ks. tarkemmin välinpitämättömyys ss. 354-355, iskeyvyys s. 408, viimeistelemättömyys s. 413 ja paljous s. 582n157).
- 696 Ks. lähdeluettelo OC9, 165-167 ”Manet”.

### III RUUMIIT VAILLA ELIMIÄ: POTILASKERTOMUS

Osa 1: Eroksen kyyneleet, hiljaisuus.

- 697 OC3, 221 ”L’impossible”.
- 698 Teixeira 1997, 32-33.
- 699 OC10, 598 ”Les larmes d’Éros”.
- 700 *Ibid.*, 613-623.
- 701 OC10, 144 ”L’erotisme”.
- 702 Kyseessä on vastapari Kojèven *Introduction à la lecture de Hegelin* johdantotekstille, joka on nimetty ”En guise d’introduction”.
- 703 Kuvataidetoitään ovat saaneet mukaan (siinä järjestyksessä jossa esitetty kirjan sivuilla) Pablo Picasso, Max Ernst, André Masson, Paul Delvaux, René Magritte, Hans Bellmer, Balthus [oik. Baltasar Klossowski de Rola], Leonor Fini, Francis Bacon, Félix Labisse, Dorothea Tanning, Pierre Klossowski, [Stanislas] Lepri ja Clovis Trouille. TE, 163-198.
- 704 Näistä ehkä tunnetuin on André Bretonin toimittama *Anthologie de l’humour noir*.
- 705 Ks. Bourgon 2004 & Surya 2001, 577n2.
- 706 OC10, 624-628 ”Les larmes d’Éros”. Kuvat, ks. TE, 162-213.
- 707 Ks. Bourgon 2004 & CL, 514-572, erit. kirjeet Lo Ducalle. Bataillen ensimmäisten käsitysten mukaan kyse oli henkikirikokseen syyllistyneen Fu-Zhu-Lin kidutuksesta. Bourgon esittää ulkoisten seikkojen perusteella, että kyseessä ei voi olla mainittu tapahtuma, vaan ehdottaa kuutta kuukautta myöhemmin lokakuussa 1904 suoritettua samanlaista kidutusta tämän tilalle. Joka tapauksessa Bataille lienee saanut kirjansa julkaisua edeltäneinä hetkinä aavistuksen alkuperäisten käsitystensä virheellisyydestä. Ks. Bourgon 2004.
- 708 CL, 514-572 (kirjeet Lo Ducalle).
- 709 Bataillen sairaudesta ks. esim. Surya 2001, 474-475.
- 710 M, 93.

- 711 Ibid., 87.
- 712 Ruspoli 1986, 150.
- 713 OC10, 587-588 ”Les larmes d’Éros”. Kursivointi lisätty. Ks. tulkinnasta OC9, 94-95 ”Lascaux ou la naissance de l’art”. Kyseessä on tulkinta, joka pohjautuu tekstiin Kirchner 1952.
- 714 Ibid., 588. Hans Kirchnerin tulkinnasta ks. myös viite luvusta ”Luola ja labyrintti”.
- 715 Kyseessä on viittaus teokseen *L’érotisme*, jonka tulkinta esitetty kohdassa OC10, 77. Silloin puheen alla oli ollut erityisesti murhan ja sovituksen teema primitiivisessä mentaliteetissa.
- 716 OC10, 588 ”Les larmes d’Éros”.
- 717 Ibid.
- 718 Ibid., 598.
- 719 Ibid.
- 720 Tällä termillä Bataille kommentoi Albert [sic] Dürerin, Lucas Cranachin ja Hans Baldung Grienin suhdetta valitsemaansa aiheeseen (OC10, 615 ”Les larmes d’Éros”).
- 721 Hegeliläistä vastakohtaa voidaan etsiä esim. tekstistä Kojève 2007, 33-41, jossa kirjoittaja selvittää käsitteiden rakkaus, kuolema ja negaatio vuoropuhelua Hegelin teksteissä.
- 722 Ks. esim. OC5, 374-375 ”Le coupable”.

## Osa 2: Warburg

- 723 Luultavasti tunnetuinta näistä edustaa Clement Greenbergin formalismi.
- 724 Ks. Didi-Huberman 1995, 380-381 & Ffrench 2006.
- 725 Warburgin elämäntarinasta ks. esim Kurt W. Forsterin kattava esipuhe teoksesta Warburg 1999. Käärmerituaalin merkityksestä Warburgin uralla ks. analyysia teoksesta Michaud 2007.
- 726 Arkistopapereita lainattu teoksessa Michaud 2004, 171-173.
- 727 Ks. Forster, Kurt W. teoksessa Warburg 1999, 49
- 728 Kuvataulut julkaistu teoksessa Warburg 2003.
- 729 Michaud 2004, 281
- 730 Warburg lainattuna teoksessa Gombrich 1970, 253.
- 731 Vrt. luku ”Luola ja labyrintti”.
- 732 *Empatia* on yksi Warburgin taideaattelin kattokäsitteistä.
- 733 Warburg lainattuna teoksessa Michaud 2004, 260-261.
- 734 Ks. Gombrich 1970, 282.
- 735 Michaud 2004, 283.
- 736 Gombrich, 1970, 282.
- 737 Ks. OC1, 9-78, passim.
- 738 Barthes 1963, 773. Mahdollisuuksista verrata Bataillen *Documents*-kauden politiikkaa ja warburgilaista historiografiaa ks. Ffrench 2006.

- 739 Ks. Michaud 2004, 282-284.
- 740 Kuleshov 1974, 91.
- 741 Bataille muotoilee asian Manet-kirjassaan: ”Olemme huonoja kuvittelemaan ihailemastamme maalauksesta sitä jännittyneisyyttä, joka on maalarin sitä kohtaan tunteman epävarmuuden ja meidän teoksesta tuntemamme varmuuden välillä.” OC9, 158 ”Manet”.
- 742 Michaud 2004, 253. Kursivointi lisätty.
- 743 Ks. Warburg 1995.
- 744 Ks. muistiinpanot kokonaisuudessaan, Warburg 2004, 293-330. Virkkeessä lainattu kohta sivulta 301.
- 745 Warburg 2004, 312.
- 746 Ibid., 313.
- 747 Ks. esim. Deleuze & Guattari 1988, 40. Ajatus ’ruumiista vailla elimiä’ ei ole vain Warburgin, Deleuzen ja Guattarin suosima metafora, vaan usein Bataillelle rinnakkaiseksi nostettu musta surrealisti Antonin Artaud käytti sitä muistettavasti omassa radiokuunnelmassaan *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947), johon Deleuzen ja Guattarin muotoilu on ollut tavallista palauttaa. Siinä Artaud toteaa täsmällisesti edellisiä linjauksia seuraten, viitoittaen, kuinka ”ei ole mitään hyödyttömämpää kuin elin”. Koko kuuluisa jakso kuuluu seuraavasti: ”jumala, / ja jumalan myötä / hänen elimensä. // Sillä voit sitoa minut kiinni jos niin huvittaa, mutta ei ole mitään hyödyttömämpää kuin elin. // Kun olet tahtonut tehdä hänestä ruumiin vailla elimiä, / silloin olet tahtonut vapauttaa hänet kaikista automaattisista reaktioista ja palauttanut hänet todelliseen vapauteensa. // Silloin sinä tulet opettamaan hänet jälleen tanssimaan nurinpäin / kuin tanssipaikkojen kiihkoisuudessa / ja tämä nurinperisyys tulee olemaan hänen todellinen sijansa” (Artaud 1988, 570-571).
- 748 Warburg 2004, 314.
- 749 Ibid., 313.
- 750 Bataille kuten Kojèvekin kytkee ”tuntemuksen itsestä” – osin erotettuna itsetietoisuudesta, sen eräänlaisena esimuotona – Hegelin filosofian pohjalta ennemminkin elämyksen kokemukseen kuin ihmisyyteen. Ks. asiasta lisää luvusta ”Luola ja labyrintti”.
- 751 OC7, 350 ”Théorie de la religion”. Eräs pyhän lajien luettelo ja analyysi, ks. esim. OC5, 476n.
- 752 Ks. OC12, 527-546 ”Dossier du ‘Pur bonheur’”. Kohdassa on kerättyä yhteen ennen julkaisemattomia tekstejä, jotka olivat osa Bataillen hylkäämää projektia, josta piti syntyä kirja nimeltä *Pur bonheur*. Teoksesta oli tarkoitus tulla yksi *La somme athéologique* -teossarjan osa. Ks. asiasta Kendall teoksesta US, xl-xliv.
- 753 Warburg 2004, 312.
- 754 Ibid., 314. Kursivoinnit lisätty.
- 755 Ibid., 311-314, lainaus 314.

Osa 3: Breton, Benjamin

- 756 OC8, 172, "Le surréalisme au jour le jour".
- 757 Breton 1970, 42.
- 758 Reverdy teoksessa *ibid.*, 42-43.
- 759 *Ibid.*, 68-69.
- 760 *Ibid.*
- 761 *Ibid.*
- 762 *Ibid.*, 69.
- 763 *Ibid.*, 71 & 73-74. Lapsuus, nauru ja taide: teemasta kiinnostuneita suosittelen tutustumaan Bataillen artikkeleihin *L'art, exercice de cruauté* (OC11, 480-486), *Non-savoir, rire et larmes* (OC8, 214-233; suom. NO, 159-178) sekä *La littérature et le mal*-kokoelman esseeseen *Emily Brontë* (OC9, 173-188).
- 764 Breton 1970, 70. Ensimmäinen kursivoinneista lisätty.
- 765 Breton 1969, 183.
- 766 OC10, 623 "Les larmes d'Éros".
- 767 Howard Eiland ja Kevin McLaughlin teoksen Benjamin 1999 johdannossa sivulla xiv.
- 768 Ks. esim. Weingrad 1999.
- 769 Benjamin 1979, 225.
- 770 Benjamin 1999, 460 (N2, 2).
- 771 *Ibid.* (N2, 5).
- 772 Benjamin 1999, 459 (N1, 10). Numerointi lisätty.
- 773 *Ibid.*, 460 (N1a, 8). Numerointi lisätty.
- 774 Ks. analyysi esim. tekstistä Hollier 1995. Myös luvusta "Elämä ja auringonkukka".
- 775 *Anschaulichkeit*
- 776 Benjamin 1999, 461 (N2, 6). Numerointi lisätty.
- 777 Ks. Kierkegaard 1989, 103-104.
- 778 *Ibid.* & Benjamin 1999, 461 (N2, 7).
- 779 *Ibid.* Ks. alkuperäisestä Adorno 1989, 54.
- 780 Benjamin 1999, 462 (N3, 1).
- 781 *Ibid.*
- 782 *Ibid.* "Facies hippocraticalla" tarkoitetaan muutosta, joka tapahtuu kasvoissa joko kuoleman lähestymisen tai pitkän sairauden aikana.

Osa 4: Lopuksi

- 783 *Ibid.*, 461 (N2, 7).
- 784 Ks. esim. Manuel De Landan yritys teoksesta De Landa 1997.
- 785 Ks. esim. OC5, 120 "L'expérience intérieure".
- 786 OC9, 240n "La littérature et le mal".



## JOHTOPÄÄTÖKSET

- 787 Täsmennän tässä, että kutsun työssäni strategioiksi Bataillen subjektiviteetin tuottamien diskursiivisten käytäntöjen tapoja järjestystä niiden historiallisessa kontekstissa sekä niiden tuottamia prosesseja – ja riippumatta intentionaalisuuden tasosta.
- 788 Eräänä huomattavana virhearviona voitaisiin pitää ainakin Didi-Hubermanin Bataille-tulkintaa, jossa hän, yhdistäessään *Documents*-tekstit myöhäisempiin lähteisiin, tulee myös säilyttäneeksi Bataillen kiinteän suhteen freudilaisuuteen yhä 1940-luvun tekstien osalta. Tosin on huomattavaa, että Didi-Hubermanin Freud-tulkintaa on mahdollista niin ikään pitää melko epäortodoksisena, miltei bataillelaisena jos sallitaan. Siten on hankala sanoa sanaa siihen, kummalle teoreetikolle Didi-Huberman tekee suurempaa vääryyttä käsitellessään heidän muotoilemiaan ideologioita koherentteina kokonaisuuksina ja suhteissa toisiinsa. Ks. Didi-Huberman 1995, passim; erit. esim. 249-252. Bataillen myöhäisestä suhteesta psykoanalyysiin voi katsoa esim. kohdasta OC11, 307-311 ”La psychanalyse”.
- 789 Sivuutan käsittelyssäni 1920-luvun lopulta peräisin olevat ”puhtaasti tieteelliset” taidehistorialliset artikkelit. Kuten olen aiemmin jo todennut, on näiden artikkelien suurin anti Bataille-tutkijalle niiden paljastama hämmästyttävän laaja taidehistoriallinen pätemisalue, jonka pohjalta myöhemmät ajatuskulut saatettiin helposti laajentaa makrohistoriallisiin ja taidefilosofisiin mittoihin.
- 790 Ks. Surya 2002, 134.
- 791 Ks. Durozoi, 136-198.
- 792 Bataillen *Documents*-tekstien ainoa Hegel-viittaus on artikkelin *Figure humaine* alaviitteessä, jossa nämä painotukset esiintyvät selkeinä. Ks. OC1, 183. Bataille kritisoi siinä Tristan Tzaran dadaistista näkökulmaa, joka hänestä asettuu vain helppona ratkaisuna tukemaan ”vastakohtien identiteettejä” – Tzaran puolustaessa avoimesti nonsense -kulttuuria hegeliläisyyden vastakohtana – joka Bataillesta todistaa Tzaran ajatuskulkujen noudattelevan Hegelin systeemin perustavia rakennemuotoja. Ibid.
- 793 Ks. esim. Ades & Baker 2006, passim.
- 794 Ks. luku ”Elämä ja auringonkukka”. Fantasmaattisen antropologian tekstit, ks. OC2, 13-50 ”Dossier de l’œil pinéal”.
- 795 OC1, 152-158.
- 796 Ks. luvusta ”Arkkitehtoninen metafora ja dualistinen materialismi” sekä OC1, 220 ”Le bas matérialisme et la gnose”.
- 797 Heterologiasta ks. OC2, 167-204 ”Dossier ’hétérologie’” sekä ibid. 54-72 ”La valeur d’usage de D.A.F. de Sade” (suom. NO, 44-59 ”Markiisi de Saden käyttöarvo”)
- 798 Vastinparina, mutta ei missään nimessä *Collègen* pohdintojen johdannaisena, niiden syynä tai ”ulkoisena ilmentymänä”.
- 799 Ks. luku ”Arkkitehtoninen metafora ja dualistinen materialismi”; Hollier 1992, 15.
- 800 Ks. Strauss 1990.
- 801 NO, 145-146 ”Noidan oppipoika”; OC1, 526 ”L’apprenti sorcier”.
- 802 NO, 146 ”Noidan oppipoika; OC1, 526 ”L’apprenti sorcier”.

- 803 Teoksen kolmannessa osassa ”Antécédents du Supplie (ou la comédie)”.
- 804 OC5, 141, ”L’expérience intérieure”.
- 805 Ibid., 422n.
- 806 Ks. aiheesta Blanchot 2004a, 38 & 41.
- 807 So. näitä kyseenalaistuksia ei ole.
- 808 Ks. Blanchot 2004a, 40-41.
- 809 OC5, 151-181 ”L’expérience intérieure”.
- 810 Ks. taidekäsituksesta ja mainitusta eronteosta 1930-luvun loppuvuosina liitteestä 1.
- 811 Bataille lainaa Hegelin tunnettua termiä *Phänomenologie des Geistesin* johdannosta kohdassa OC12, 331 ”Hegel, la mort et le sacrifice”; NO, 223.
- 812 OC5, 59 ”L’expérience intérieure”.
- 813 Nancy 2001, 58.
- 814 OC9, 196 ”La littérature et le mal”. Ks. kohtaa koskevista täsmennyksistä luvusta ”Toiminnan vaatimus ja taiteilijan desolaatio”.
- 815 Ks. esim. artikkeli *Le temps de la révolte* (OC12, 149-171), joka on kirjoitettu vastaukseksi Albert Camus’n edustamalle eksistentialiselle vallankumousajattelulle. Myös teoksen *La souveraineté* näkemykset kannattaa huomioida. Teoksessa oleva selvitys vallan manifestoitumisten ja vallankumousajatteluiden historiallisista muodoista päättyy lukuun nimeltä ”Suvereenisuus vailla otetta MIHINKÄÄN eli runous” (OC8, 299-301).
- 816 Ks. erit. OC7, 381-405 ”La religion surréaliste”.
- 817 Mm. André Masson käyttää mainittua nimeä, kun hän puhuu Bataillen suhteesta bretonilaiseen surrealismiin. Ks. Masson teoksessa Surya 2001, 76 & 509n21.
- 818 Kirjassaan *Nietzsche et le cercle vicieux* vahvistaa Pierre Klossowski Bataillen tekemän avauksen, joka johtaa suoraan uuteen Nietzsche-tulkinnan perinteeseen. Klossowski huomauttaa Bataillen tulkinnan painottaneen ensimmäisenä sitä, miten ”Nietzsche, omasta tietämättömydestään johtuen, tuli hyökänneeksi [*Moraalin alkuperästä* -teoksessaan] hegeliläistä dialektiikkaa vastaan sen omista lähtökohdista käsin” (Klossowski 1997, 12 & 12n).
- 819 Ks. O12, 381-394 ”Un livre humain, un grand livre”, erit. 389, jossa Bataille sanoo esimerkillisestä etnografista Lévi-Straussin teosta *Tropiikin kasvat* lainaillen, että tällä kuvitelmiensa ”etnografilla on halu ja mahdollisuus ’antaa (omille) ajatuskuluilleen sellaisten alkamisten määrittämätöntä suuruutta [--], jotka jopa silloin kun ne esiintyvät virheellisinä, ja sillä ehdolla että ne todella ovat uusia, heittävät päallemme kauneutensa”.
- Käännös tehty Bataillen tekstistä, joka lainaa Lévi-Straussin tekstiä lauseiden osia valikoiden.
- 820 Foucault 2005, 149-150.
- 821 Jos ja kun olen viitannut luvun aikana henkilöhistoriallisten kytkösten luomiin yhteneväisyyksiin mainittujen teoreetikoiden välillä, on tarkoitukseni ollut määrätä diskurssi yhden samanmuotoisen ajatusrakennelman hyväksyneiden ryhmän kautta, johon kuuluneiden teoreetikoiden – ja teoriansa kirjoittamatta jättäneiden – määrä on taatusti paljon suurempi, eikä siis osoittaa pakonomaisina toteutuneita vaikutus-

- suhteita. Huomattakoon, että jos jo näiden teoreetikoiden keinot osoittautuivat kovin moninaisiksi, niin nykyiselle historiografian kentälle samanlaisia päämääriä ovat nousseet edustamaan ajatukset ns. non-lineaarista historioista, joiden keinot poikkeavat jo järjestyttävässä määrin esim. Bataillen tai Benjaminin käyttämistä, joskin niiden asemoitumiset samoja vulgaarin historiankirjoituksen (tai vastaavasti hegeliläisen historiografian) periaatteita vastaan lepäävät usein samankaltaisella pohjalla.
- 822 Samoin Bataille löytää hegeliläisen diskurssin arvon muotoillessaan makrohistorialliset linjauksensa, joiden kautta voi tulla myöntäneeksi teoriaansa integroidulla tavalla Hegelin filosofian vallankumouksellisen laajuuden ja nähdä sen määräämässä modernin aikakauden alkua.
- 823 Ks. myös. esim. de Duve 1994, 64.
- 824 OC9, 157 ”Manet”.
- 825 Ibid., 135.
- 826 Bataillen ja bretonilaisen surrealismin välisten yhteyksien kartoittamisesta sen sijaan kuuluu suuri kiitos ainakin Michael Richardsonin kirjoittamille ja toimittamille Bataille-teksteille. Leipätekstin lauseessa viitattu tekstiin Biles 2007, 81-83 & passim.
- Uudempi surrealismitutkimus on toki sekin nostanut esiin myös ”dionyysisempiä” tulkintoja surrealistisista taiteeseen liittyneistä käytännöistä, joista kannattaa katsoa esim. teoksesta Foster 1993.
- 827 Ks. Agamben 2004, 5-12.
- 828 Artikkel *Métamorphose* löytyy kohdasta OC1, 208-209. Muiden artikkeleiden väitteistä voi katsoa tämän tutkielman luvuista ”Elämä ja auringonkukka” sekä ”Arkkitehtoninen metafora ja dualistinen materialismi”.
- 829 Ibid.
- 830 OC12, 350n ”Hegel, l’homme et l’histoire”. Ks. myös luku ”Luola ja labyrintti”.
- 831 OC7, 295 ”Théorie de la religion”.
- 832 Ibid., 295-296.
- 833 Ibid., 293.
- 834 OC12, 533-534, ”Dossier du ’Pur bonheur’”.
- 835 Ibid., 535.
- 836 Vasari 1908, 120.
- 837 Bataille teoksessa Surya 2002, [320].
- 838 OC7, 294 ”Théorie de la religion”.

## KIRJALLISUUS

### Primäärilähteet

#### Alkuteokset

Bataille, Georges 1971-1988. *Oeuvres complètes*. Paris. **(OC)**

- vol. 1: *Premiers écrits 1922-1940: Histoire de l'oeil, L'anus solaire, Sacrifices, Articles*.
- vol. 2: *Écrits posthumes 1922-1940*.
- vol. 3: *Œuvres littéraires: Madame Edwarda, Le petit, L'archangélique, L'impossible, La scissiparité, L'abbé C., L'être indifférencié n'est rien, Le bleu du ciel*.
- vol. 4: *Œuvres littéraires posthumes: Poèmes, Le mort, Julie, La maison brûlée, La tombe de Louis XXX, Divinus Deus, Ébauches*.
- vol. 5: *La somme athéologique 1: L'expérience intérieure, Méthode de méditation, Le coupable, L'alleluia*.
- vol. 6: *La somme athéologique 2: Sur Nietzsche, Mémoire*.
- vol. 7: *L'économie à la mesure de l'univers, La part maudite, La limite de l'utile, Théorie de la religion, Conférences 1947-1948*.
- vol. 8: *L'histoire de l'érotisme, Le surréalisme au jour le jour, Conférences 1951-53, La souveraineté*.
- vol. 9: *Lascaux ou la naissance de l'art, Manet, La littérature et le mal*.
- vol. 10: *L'érotisme, Le procès de Gilles de Rais, Les larmes d'Eros*.
- vol. 11: *Articles I 1944-49*.
- vol. 12: *Articles II 1950-61*.

Bataille, Georges 1997. *Choix des lettres 1917-1962*, (ed. Michel Surya). Paris. **(CL)**

Artikkelieita, luentojen rekonstruktioita ja kirjeitä teoksessa Hollier, Denis (ed.) 1988. *Le collège de sociologie*. Paris. **(CS)**

Arkistomateriaalia ja käsikirjoituksia:

*Bibliothèque Jacques Doucet*: kansiot LRS Ms 151-156. **(JD)**

*Bibliothèque nationale de France*: kansiot NAF 15853-15854. **(BnF)**

Suomenkieliset laitokset, joihin viitattu tekstissä:

Bataille, Georges 1988. *Noidan oppipoika. Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle*. (suom. ja johdanto, Tiina Arppe) Helsinki. **(NO)**

Bataille, Georges 1986. *Silmän tarina*. Helsinki. **(ST)**

Englanninkieliset laitokset, joihin viitattu tekstissä

Bataille, Georges 1973. *The Absence of Myth. Writings of Surrealism* (transl. & ed.: Michael Richardson). London & New York. **(AM)**

Bataille, Georges 1995. *The Cradle of Humanity. Prehistoric Art and Culture*. (transl. Michelle Kendall & Stuart Kendall; ed. & intr, Stuart Kendall). New York. **(CH)**

Bataille, Georges 1955. *Manet*. (transl. Austryn Wainhouse & James Emmons). New York. **(M)**

Bataille, Georges 1955. *Prehistoric Painting: Lascaux or the Birth of Art*. (transl. Austryn Wainhouse). Geneva. **(L)**

Bataille, Georges 1989. *The Tears of Eros*. (transl. John Connor). San Francisco. **(TE)**

Bataille, Georges 2001. *The Unfinished System of Nonknowledge* (ed. Stuart Kendall; transl. Michelle Kendall & Stuart Kendall). London. **(US)**

Muu tutkimuskirjallisuus

*Acéphale: religion, sociologie, philosophie*. 1980. Paris.

Ades, Dawn & Baker, Simon (ed.) 2006. *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. London.

Adorno, Theodor W 1989. *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic*. Minneapolis.

Agamben, Giorgio 2004. *The Open: Man and Animal*. Stanford, CA.

Alquie, Ferdinand 1965. *The Philosophy of Surrealism*. Ann Arbor.

Arnould, Elisabeth 1996. "The Impossible Sacrifice of Poetry: Bataille and the Nancian Critique of Sacrifice". *Diacritics* 26.2 (1996). Baltimore, ML.

Arppe, Tiina 2003. "Georges Bataille ja taiteen mahdollon suverenisuus". *Taide* 3/2003. Helsinki.

Arppe, Tiina 2000. *Pyhä ja kirottu: pyhän ongelma ranskalaisessa yhteiskuntateoriassa*. Tiina Arppe.

Arppe, Tiina 1992. *Pyhän jäännökset: ranskalaisia rajanylityksiä: Mauss, Bataille, Baudrillard*. Helsinki.

Artaud, Antonin 1988. *Selected Writings*. Los Angeles.

Baas, Bernard 2008. *Asia, ääni ja aika*. Helsinki.

Bacon, Henry 2005. *Seitsemäs taide: elokuva ja muut taiteet*. Helsinki.

Badiou, Alain 2007. *Theoretical Writings*. London.

Baker, Simon 2000. *The Postmodern Animal*. London.

- Barthes, Roland 2000. *Camera lucida*. London.
- Barthes, Roland 1963. "La métaphore de l'oeil". *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères*, no. 195-196 (1963). Paris.
- Barthes, Roland 1994. *Mytologioita*. Helsinki.
- Barthes, Roland 1975. *The Pleasure of the Text*. London.
- Barthes, Roland 1989. *Roland Barthes By Roland Barthes*. New York.
- Barthes, Roland 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere.
- Baudelaire, Charles 1986. *The Complete Verse, volume 1*. London.
- Baudelaire, Charles 2003. *Kurja Belgia : muistiinpanoja ja kirjeitä 1864-1866*. Turku.
- Baudelaire, Charles 1972. *Selected Writings on Art and Literature*. London.
- Baudelaire, Charles 1984. *Välähdyksiä / Alaston sydämeni*. Helsinki.
- Beauvoir, Simone de 2007. *Onko Sade poltettava? ja muita esseitä*. Helsinki.
- Beauvoir, Simone de 2009. *Toinen sukupuoli : I : tosiasiat ja myytit*. Helsinki.
- Benjamin, Walter 1999. *The Arcades Project*. London 1999.
- Benjamin, Walter 1979. *One-Way Street and Other Writings*. London.
- Benjamin, Walter 1989. "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella". *Messiaanisen sirpaleita : kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Hki.
- Bennington, Geoffrey 1995. "Introduction to Economics I : Because the World is Round". *Bataille: Writing the Sacred*. London.
- Bergson, Henri 2004. *Matter and Memory*. Mineola, N.Y.
- Bergson, Henri 2000. *Nauru : tutkimus komiikan merkityksestä*. Helsinki.
- Besnier, Jean-Michel 1995. "Bataille, the Emotive Intellectual". *Bataille: Writing the Sacred*. London.
- Besnier, Jean-Michel 1990. "Georges Bataille in the 1930s : A Politics of the Impossible". *On Bataille*. (ed. Allan Stoekl). New Haven, Connecticut.
- Biles, Jeremy 2007. *Ecce monstrum : Georges Bataille and the Sacrifice of Form*. New York.
- Bischof, Rita 1984. *Souverenität und Subversion Georges Batailles Theorie der Moderne*. Munchen.
- Blanchot, Maurice 1982. *La bête de Lascaux*. Montpellier.
- Blanchot, Maurice 2003. *The Book to Come*. Stanford, CA.
- Blanchot, Maurice 1997. *Friendship*. Stanford, CA.

- Blanchot, Maurice 2000. *L'instant de ma mort*. Teoksessa Derrida, Jacques: *Demeure: Fiction and Testimony*. Palo Alto, CA.
- Blanchot, Maurice 1963. ”Le jeu de la pensée”. *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères*, no. 195-196 (1963). Paris.
- Blanchot, Maurice 2001. *Kirjallinen avaruus*. Helsinki.
- Blanchot, Maurice 2004b. *Lautréamont and Sade*. Stanford, CA.
- Blanchot, Maurice 2004a. *Tunnustamaton yhteisö*. Helsinki.
- Blanchot, Maurice 2008. *Ääretön keskustelu, vol. 1*. Vantaa.
- Bois, Yve-Alain & Krauss, Rosalind E 1997 *Formless: a User's Guide*. New York.
- Bourgon, Jérôme 2004. ”Bataille et le suplicie chinois: erreurs sur la personne”. <http://turandot.isb-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=27>. kirj. toukokuu 2004, luettu 16.12.2007.
- Breton, André 1991. *Anthologie de l'humour noir*. Paris.
- Breton, André 1934. ”La beauté sera convulsive”. *Minotaure*, no.5 (1934). Paris.
- Breton, André 2010. *Hullu rakkaus*. Turku.
- Breton, André 1969. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor.
- Breton, André 2007. *Nadja*. Turku.
- Breton, André 1970. *Surrealism in manifesti*. Helsinki.
- Breuil, Abbé 1952. *Quatre cent siècles d'art pariétal*. Montignac.
- Caillois, Roger 1959. *Man and the Sacred*. Glencoe.
- Clay, Jean 1983. ”Ointments, Makeup, Pollen.” *October (Winter 1983)*. Cambridge, MA.
- Cocteau, Jean 1987. *Oopiumi: päiväkirja vieroituskuurin ajalta*. Helsinki.
- Comay, Rebecca 1990. ”Gifts without Presents : Economies of ‘Experience’ in Bataille and Heidegger”. *On Bataille* (ed. Allan Stoekl). New Haven, Connecticut.
- Dante Alighieri 2000. *Jumalainen näytelmä*. Helsinki.
- Darwin, Charles 1988. *Lajien synty*. Hämeenlinna.
- Dean, Carolyn 1986. ”Bataille, Lacan, and the Critique of the Subject”. *Representations*, no.13 (winter 1986). Berkeley, CA.
- Debord, Guy 2005. *Spektaakkelin yhteiskunta*. Helsinki.
- De Landa, Manuel 1997. *A Thousand Years of Nonlinear History*. London.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix 2007. *Anti-Oidipus*. Helsinki.
- Deleuze, Gilles 2005. *Nietzsche ja filosofia*. Helsinki.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix 1988. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia 2*. London 1988.

Deleuze, Gilles 1984. *Difference and Repetition*. London.

Derrida, Jacques 2001. "From Restricted to General Economy: A Hegelianism without Reserve". *Writing and Difference*. London.

Derrida, Jacques 2008. *The Animal That Therefore I Am*. New York.

Didi-Huberman, Georges 2005. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Pennsylvania.

Didi-Huberman, Georges 1995. *La ressemblance informe; ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.

Didi-Huberman, Georges 2008. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris.

Dubreuil, Laurent 2002. "Projets d'histoire universelle". *L'histoire-Bataille : actes de la journée d'études consacrée à Georges Bataille. Paris, École nationale des chartes, 7 décembre 2002* (réunis par Laurent Ferri et Christophe Gautier). Paris.

Dumézil, Georges 1988. *Mitra-Varuna: an Essay on Two Indo-European Representations of Sovereignty*. New York.

Durkheim, Émile 1980. *Uskontoelämän alkeismuodot: australialainen toteemijärjestelmä*. Helsinki.

Durozoi, Gérard 2002. *History of the Surrealist Movement*. Chicago.

de Duve, Thierry 1996a. *Clement Greenberg Between the Lines*. Paris.

de Duve, Thierry (ed.) 1993. *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, MA.

de Duve, Thierry 1994. "Echoes of the Readymade : Critique of Pure Modernism". *October, vol 70*. Cambridge, MA.

de Duve, Thierry 1996b. *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA.

de Duve, Thierry 2001. *Look, 100 Years of Contemporary Art*. Brussels.

Eisenstein, Sergei 1999. *Elokuvan muoto*. Helsinki.

Eliade, Mircea 2003. *Pyhä ja profaani*. Helsinki.

Engels, Friedrich 1974. *Luonnon dialektiikka*. Moskova.

Ffrench, Patrick 2006. "Pathology of the Photogram". *Film Philosophy 10,2*. Liverpool.

Foster, Hal 1993. *Compulsive Beauty*. Cambridge, MA.

Foucault, Michel 1989a. *The Birth of the Clinic: an Archaeology of Medical Perception*. London.

Foucault, Michel 2004. *Death and the Labyrinth : the World of Raymond Rousset*. London.



- Foucault, Michel 1998b. *Foucault / Nietzsche*. Helsinki.
- Foucault, Michel 2009. *Manet and the Object of Painting*. London.
- Foucault, Michel 1963. ”Préface à la transgression”. *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères*, no. 195-196 (1963). Paris.
- Foucault, Michel 2010. *Sanat ja asiat: eras ihmistieteiden arkeologia*. Helsinki.
- Foucault, Michel 1998a. *Seksuaalisuuden historia*. Helsinki.
- Foucault, Michel 2000. *Tarkekailla ja rangaista*. Helsinki.
- Foucault, Michel 2005. *Tiedon arkeologia*. Tampere.
- Freud, Sigmund 1993. *Johdatus narsisiin ja muita esseitä*. Helsinki.
- Freud, Sigmund 1989. *Toteemi ja tabu. Eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielunelämässä*. Helsinki.
- Freud, Sigmund 1992. *Unien tulkinta*. Helsinki.
- Freud, Sigmund 1995. *Uni ja isänmurha: kuusi esseitä taiteesta*. Helsinki.
- Fried, Michael 1980. *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*. London.
- Fried, Michael 1996. *Manet’s Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*. London.
- Fromm, Erich 2004. *Marx’s Concept of Man. With a Translation from Marx’s “Economic and Philosophical Manuscripts” by T.B. Bottomore*. London.
- Gauthier, Christophe 2002. ”Documents : de l’usage érudit à l’image muette”. *L’histoire-Bataille : actes de la journée d’études consacrée à Georges Bataille. Paris, École nationale des chartes, 7 décembre 2002* (réunis par Laurent Ferri et Christophe Gautier). Paris.
- Girard, René 2004. *Väkivalta ja pyhä*. Helsinki.
- Gombrich, E.H 1959. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London.
- Gombrich, E.H 2002. *The Preference for the Primitive : Episodes in the History of Western Taste and Art*. London.
- Gombrich, Ernst 1970. *Aby Warburg: an Intellectual Biography*. London.
- Greenberg, Clement 1973. ”Modernist Painting”. *The New Art* (ed. Gregory Battcock). New York.
- Guerlac, Suzanne 1996. ”Bataille in Theory : Afterimages (Lascaux)”. *Diacritics* 26.2 (1996). Baltimore, ML.
- Guerlac, Suzanne 1990. ”‘Recognition’ by a Woman !: A Reading of Bataille’s *L’Erotisme*”. *On Bataille*. New Haven, Connecticut.

- Hegel, G. W. F. 1975 *Aesthetics, Lectures on Fine Art*. Oxford.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 2004. *Introductory Lectures on Aesthetics*. London.
- Hegel, G.W.F. 1978. *Järjen ääni*. Helsinki.
- Hegel, G.W.F. 2003 *Phenomenology of Mind*. Mineola, N.Y.
- Heidegger, Martin 2009. *Esitelmiä ja kirjoituksia osa II*. Tampere.
- Heidegger, Martin 2010. *Mitä on metafysiikka ?* Tampere.
- Heidegger, Martin 2000. *Oleminen ja aika*. Tampere.
- Heidegger, Martin 1998. *Taideteoksen alkuperä*. Helsinki.
- Heimonet, Jean-Michel 1990. "Recoil in Order to Leap Forward : Two Values of Sade in Bataille's Text". *On Bataille*. New Haven, Connecticut.
- Heinämäki, Elisa 2008. *Tyhjä taivas : Georges Bataille ja uskonnon kysymys*. Helsinki.
- Herakleitos 1971. *Yksi ja sama : aforismeja*. Hki.
- Hirvi-Ijäs, Maria 2007. *Den framställande gesten : om konstverkets presentation i den moderna konstutställningen*. Stockholm.
- Hollier, Denis 1992. *Against Architecture : the Writings of Georges Bataille*. London.
- Hollier, Denis 1990. "The Dualist Materialism of Georges Bataille". *On Bataille*. New Haven, Connecticut.
- Hollier, Denis 1995. "The Use-Value of the Impossible". *Bataille: Writing the Sacred*. London.
- Holsinger, Bruce 2005. *The Premodern Condition : Medievalism and the Making of Theory*. London.
- Huizinga, J. 1947. *Leikkivä ihminen: yritys kulttuurin leikkiaineksen määrittelemiseksi*. Helsinki.
- Hussey, Andrew 2000. *Inner scar : the Mysticism of Georges Bataille*. Atlanta, GA.
- Jay, Martin 1993. *Downcast eyes : the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. London.
- Kafka, Franz. *Kootut kertomukset*. Helsinki 2010.
- Kaitaro, Timo 2001. *Runous, raivo, rakkaus. Jobdatus surrealismiin*. Helsinki.
- Kendall, Stuart 2007. *Georges Bataille*. London.
- Keynes, John Maynard 1961. *The General Theory of Employment, Interest, and Money*. London.
- Kierkegaard, Søren 1989. *The Concept of Irony : with Continual Reference to Socrates*. Princeton, NJ.

- Kirchner, Hans 1952. "Ein Beitrag zur Urgeschichte der Schamanismus". *Anthropos*. t. 47 (1952). Fribourg.
- Klossowski, Pierre 1963. "À propos du simulacre dans la communication de Georges Bataille". *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères*, no. 195-196 (1963). Paris.
- Klossowski, Pierre & Blanchot, Maurice 2002. *Decadence of the Nude/La décadence du Nu*. London.
- Klossowski, Pierre 1997. *Nietzsche and the Vicious Circle*. Chicago.
- Klossowski, Pierre 2007. *Such a Deathly Desire*. Albany.
- Kojève, Alexandre 1980. *Introduction to the Reading of Hegel*. Ithaca, NY.
- Kojève, Alexandre 2007. *Historian loppu*. Helsinki.
- Kojève, Alexandre 2001. *Les peintures concrètes de Kandinsky*. Paris.
- Krauss, Rosalind 1986. "Antivision". *October*, vol. 36: *Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing* (1986). London.
- Krauss, Rosalind E. 1985a. *L'amour fou: photography and surrealism*. New York.
- Krauss, Rosalind E. 1994. *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA.
- Krauss, Rosalind E. 1985b. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA.
- Krauss, Rosalind E. 2010. *Perpetual Inventory*. London.
- Kristeva, Julia 1993. *Pubwa subjekti: tekstejä vuosilta 1967-1993*. Helsinki.
- Kuleshov, Lev 1974. *Kuleshov on Films: Writings of Lev Kuleshov*. Berkeley.
- Lacan, Jacques 1985. *Écrits: a Selection*. London.
- Lacan, Jacques 1999. *Écrits 2: nouvelle édition: texte integral*. Paris.
- Lacan, Jacques 1977. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. London.
- Laruelle, François 2010. *Philosophies of Difference : a critical introduction to non-philosophy*. London.
- Leiris, Michel 1963. "De Bataille l'impossible à l'impossible 'Documents'". *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères*, no. 195-196 (1963). Paris.
- Leroi-Gourhan, André 1964. *Les religions de la préhistoire*. Paris.
- Levinas, Emmanuel 2002. *De l'existence à l'existant*. Paris.
- Lévi-Strauss, Claude 2003. *Tropiikin kasvat*. Helsinki.
- Lewis-Williams, David 2002. *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. London.

- Lingis, Alphonso 1995. "Chichicastenango". *Bataille: Writing the Sacred*. London.
- Malraux, André 1994. *Saturnus: ödet, konsten och Goya*. Stockholm.
- Malraux, André 1978. *The Voices of Silence*. Princeton, NJ.
- Marx, Karl 2008. *Capital. An Abridged Edition*. Oxford.
- Marx, Karl 1970. *Kommunistisen puolueen manifesti*. Helsinki.
- Masson, André 1963. "Le soc de la charrue". *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères*, no. 195-196 (1963). Paris.
- Mauss, Marcel 1999. *Lahja*. Helsinki.
- Merleau-Ponty, Maurice 2004. *Basic Writings*. London.
- Michaud, Philippe-Alain 2007. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York.
- Michelson, Annette 1986. "Heterology and the Critique of Instrumental Reason". *October*, vol. 36: *Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing* (1986). London.
- Mizuta Lippit, Akira 2002. "Archetexts: Lascaux, Eros, and the Anamorphic Subject". *Diacritics* 24.2 (2002). Detroit.
- Monahan, Laurie J 2001. "Violence in Paradise: André Masson's *Massacres*". *Art History*, vol.24, no.5 (nov. 2001). Oxford.
- Monod, Jean-Claude 2002. "L'art avant l'histoire, ou comment Bataille célèbre Lascaux". *L'histoire-Bataille : actes de la journée d'études consacrée à Georges Bataille. Paris, École nationale des chartes, 7 décembre 2002* (réunis par Laurent Ferri et Christophe Gautier). Paris.
- Mäki, Teemu 2008. *Kuolevainen : runoja*. Helsinki.
- Nancy, Jean-Luc 1990. "Exscription". *On Bataille*. New Haven, Connecticut.
- Nancy, Jean-Luc 2001. *The Inoperative Community*. Minneapolis.
- Nancy, Jean-Luc 1994. *The Muses*. Stanford, CA.
- Nichols, James H. jr. 2007. *Alexandre Kojève: Wisdom at the End of History*. Lanham, MA.
- Nietzsche, Friedrich 2002. *Ecce homo: kuinka tulee siksi mitä on*. Helsinki.
- Nietzsche, Friedrich 2008c. *Epäjumalten hämärä eli miten vasaralla filosofoidaan*. Helsinki.
- Nietzsche, Friedrich 1999. *Historian hyödyistä ja baitasta elämälle*. Jyväskylä.
- Nietzsche, Friedrich 2007b. *Hyvän ja pahan tuolla puolen: erään tulevaisuuden filosofian alkunäytös*. Helsinki.
- Nietzsche, Friedrich 2009. *Iloinen tiede ("La gaya scienza")*. Helsinki.
- Nietzsche, Friedrich 2006. *Kirjoituksia kreikkalaisista*. Helsinki.

- Nietzsche, Friedrich 2007a. *Moraalin alkuperästä: pamfletti*. Helsinki.
- Nietzsche, Friedrich 2008a. *Näin puhui Zarathustra: kirja kaikille eikä kenellekään*. Helsinki.
- Nietzsche, Friedrich 2008b. *Tragedian synty*. Tampere.
- Nietzsche, Friedrich 1973. *The Will to Power: in Society, Nature, Science, and Art*. New York.
- Noland, Carrie. 2004. "Bataille Looking". *Modernism/Modernity vol.11, no.1*. Baltimore, ML.
- Noys, Benjamin 2000. *Georges Bataille: a Critical Introduction*. London.
- Pètremont, Simone 1946. *Le dualisme dans l'histoire de la philosophie et des religions*. Paris.
- Piel, Jean 1963. "Bataille et le monde: de la "Notion de dépense" à "La part maudite". *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères, no. 195-196* (1963). Paris.
- Platon 2007. *Valtio*. Helsinki.
- Poling, Clark V 2008. *André Masson and the Surrealist Self*. London.
- Porpora, Douglas V. 1982. "Nonreductive materialism and the Materialisms of Marx and Heidegger" *Human Studies, vol.5, no.1* (1982). Boston, MA
- Prévert, Jacques 1972. *Paroles*. Paris.
- Proust, Marcel 1973-2007. *Kadonnutta aikaa etsimässä 1-10*. Hki.
- Queneau, Raymond 1963. "Premières confrontations avec Hegel". *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères, no. 195-196* (1963). Paris.
- Rampley, Matthew 1997. "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art". *Art Bulletin, march 1997, no. 1*. New York.
- Raphael, Max 1945. *Prehistoric Cave Paintings*. New York.
- La révolution surréaliste: collection complète*. 1991. Paris.
- Richman, Michèle 1990. "Bataille Moraliste?: *Critique* and the Postwar Writings". *On Bataille*. New Haven, Connecticut.
- Richman, Michèle 1995. "The Sacred Group : A Durkheimian Perspective on the Collège de sociologie". *Bataille: Writing the Sacred*. London.
- Richman, Michèle H 2005. "Spitting Images in Montaigne and Bataille : For a Heterological Counterhistory of Sovereignty". *Diacritics 35.3* (2005). Baltimore, ML.
- Rimbaud, Arthur 2004. *Kirjeitä Afrikasta ja runoilijakomeetan kirjeitä*. Turku.
- Roth, Michael S. 1985 "A Problem of Recognition: Alexandre Kojève and the End of History". *History and Theory, vol.24, no.3* (oct. 1985). Oxford.
- Roudinesco, Elisabeth 1990. *Jacques Lacan & Co.: A History of Psychoanalysis in France, 1925-1985*. Chicago.

- Rubin Suleiman, Susan 1995. "Bataille in the Street: The Search for Virility in the 1930s". *Bataille: Writing the Sacred*. London.
- Ruspoli, Mario 1987. *The Cave of Lascaux: the Final Photographic Record*. London.
- de Sade, D.A.F 2006. *Justine I. hyveellisen neidon kovat kokemukset*. Hki.
- Sartre, Jean-Paul 1980. *Baudelaire. Précédé d'un note de Michel Leiris*. Paris.
- Sartre, Jean-Paul 2003. *The Imaginary: a Phenomenological Psychology of the Imagination*. London.
- Sartre, Jean-Paul 1976. *Mitä kirjallisuus on?* Helsinki.
- Sartre, Jean-Paul 1952. *Saint Genet: comédien et martyr*. Paris.
- Sartre, Jean-Paul 1978. *Situations, I: essais critiques*. Paris.
- Sollers, Philippe 1963. "De grandes irrégularités de langage". *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères, no. 195-196* (1963). Paris.
- Sollers, Philippe 1967. "Le toit: essai de lecture systématique". *Tel quel 29* (1967). Paris.
- Spengler, Oswald 1996. *Länsimaiden perikato: maailmanhistorian morfologian ääriä*. Helsinki.
- Spiteri, Raymond 2009. "Georges Bataille and the Limits of Modernism". *Melbourne Art Journal*. [www.melbournartjournal.unimelb.edu.au/E-MAJ](http://www.melbournartjournal.unimelb.edu.au/E-MAJ). Melbourne.
- Steiner, Gary 2010. *Anthropocentrism and Its Discontents: the Moral Status of Animals in the History of Western Philosophy*. Pittsburgh, PA.
- Strauss, Jonathan 1990. "The Inverted Icarus". *On Bataille*. New Haven, Connecticut.
- Surya, Michel 2001. *Georges Bataille: an Intellectual Biography*. London.
- Teixeira, Vincent 1997. *Georges Bataille, la part de l'art: la peinture du non-savoir*. Paris.
- Ungar, Steven 1990. "Phantom Lascaux: Origin of the Work of Art". *On Bataille*. New Haven, Connecticut.
- Vasari, Giorgio 1908. *Stories of the Italian Artists from Vasari*. New York.
- Vinci, Leonardo Da 2009. *Työpäiväkirjat*. Helsinki.
- Vihanta, Ulla 1992. *Unelmaton uni: suomalaisen surrealismin filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide*. Helsinki.
- Wahl, Jean 1963. "Le pouvoir et le non-pouvoir". *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères, no. 195-196* (1963). Paris.
- Warburg, Aby 2003. *Gesammelte Schriften: Studienausgabe: Zweite abteilung, Band II. 1: Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin.
- Warburg, Aby M 1995. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. Ithaca, NY.

Warburg, Aby 2007. "Memories of a Journey Through the Pueblo Region". Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York.

Warburg, Aby 1999. *The Renewal of Pagan Antiquity: contributions to the cultural history of renaissance*. Los Angeles.

Weber, Max 1990. *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki*. Helsinki.

Weingrad, Michael Ray 1999. *Benjamin or Bataille : transgression, redemption, and the origins of postmodern thought (Walter Benjamin, Georges Bataille)*. Wwv: Ezproxy-tietokanta (kevät 2011).

Winckelmann, Johann Joachim 1998. "Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture". *The Art of Art History: a Critical Anthology* (ed. Donald Preziosi). Oxford.

Wittgenstein, Ludwig 1997. *Tractatus logico-philosophicus*. Helsinki.