

Pasi Väliaho

Kuva ajan ääripäiden välissä

¹ Ks. Rodowick 2001.

² 10. jakeen 11. säe on kokonaisuudessaan: "täuta de tybikōs synebainen ekeinois, egrafē de pros nouthesian hēmōn, eis hous ta telē tōn aiōnōn katēntēken." Nojaan ennen kaikkea Giorgio Agambenin tulkintaan kyseisestä kohdasta teoksessa Agamben 2004a, 129–132, 261.

0.

Elokuvan ja muiden niin sanottujen uusien medioiden tulon jälkeen on ollut älyllisesti kutakuinkin mahdotonta erottaa kuvaa ja runoa, tilallista ja ajallista, elettyä ja ajatusta toisistaan.¹ Tämä tilanne haastaa yhä uudelleen kysymään, mikä on kuvan aika. Pelkistyykö kuva näyttämisen tapahtumaansa nykymomentissa vai onko sen suhde aikaan "syvempi"? Millaisessa ajassa kuva on?

1.

Ennen kuvan ajallisuuden problematiikan käsittelemistä sinänsä lienee kuitenkin syytä avata kysymyksiä ajan kokemisesta yleisesti. Vuoden 1992 *Raamatun* suomennos kääntää Paavalin Ensimmäisessä korinttilaiskirjeessä (1. Kor. 10, 11) esittämän käsityksen ihmisten erityisestä ajallisuudesta: "Nämä tapahtumat ovat varoittavia esimerkkejä, ja ne on kerrottu ojennukseksi meille, joiden osana on elää lopun aikoja." Paavalille varoittavia esimerkkejä ovat "isiemme" teot Israelin historiassa: Mooseksen kasteesta huolimatta he tulivat jumalan hylkäämiksi ja tuhoutuivat autiomaassa, sillä he lankesivat himoitsemaan pahaa, palvelivat epäjumalia, antautuivat siveettömyyteen, koettelivat herran kärsivällisyyttä ja nurisivat. "Esimerkin" vastine alkuperäistekstissä, ja varsinaisesti ilman luonnehdintaa "varoittava", on *tybikōs*, eli tyyppi tai figuuri, joka menneisyyden tapahtumasta kehkeytyy.² Tällaiset figuurit on Paavalin mukaan kirjoitettu ylös (*egrafē*) meidän ojennukseksemme – meidän, joissa ajan ääripäät kohtaavat (*eis hous ta telē tōn aiōnōn katēntēken*) ja jotka täten elämme lopun ajassa.

Paavalille ensisijainen kysymys koskee ajatusta ajan ääripäiden kohtaamisesta (mutta ei toisiinsa sulautumisesta) meissä. Mitä on lopun aika, josta Paavali kirjoittaa? Lopun aika on messiaanista aikaa. Teoksessaan *Il tempo che resta* Giorgio Agamben avaa seikkaperäisesti Paavalin käsitystä

messiaanisesta ajasta tuoden esille, kuinka se erottuu sekä eskatologisesta että kronologisesta ajasta.³ Yhtäältä messiaanisessa ajassa ei ole kyse apokalyptisestä ajan lopusta ja siirtymisestä (tulevaan) ikuisuuteen, toisin sanoen käsityksestä ajan päättymisestä ilmestyksen jälkeen; tätä vastoin kyse on Paavalin luonnehdinnan mukaan nykyhetken ajasta (*ho nun kairos*). Mutta toisaalta, vaikka luonnehdinta siihen viittaakin, messiaaninen aika ei tarkoita yksinkertaisesti kronologista – voitaisiin kai myös sanoa ”historiallista” tai ”modernia” – aikaa, jota on totuttu esittämään lineaarisena tapahtumien jatkumona. Se ei pelkisty sen enempää mitattavaan kuin fenomenologiseenkaan hahmotelmaan ajan etenemisestä. Sen sijaan messiaaninen aika jää näiden kahden, *khronoksen* ja ajan loppumisen (eli ikuisuuden), väliin. Mutta pyyhkimättä pois aikaa, kuten ajan loppu tekee, lopun aika ei ole kronologisen ajan suhteen ulkoista. Sen sijaan messiaaninen aika asettuu kronologisen ajan sisään; se on tämän ”jääne”.

Miten tämä messiaanisen ajan sisäisyys suhteessa *khronokseen* on käsitettävissä? Agambenin mukaan messiaaninen aika on ”aikaa, jota käytämme päättääksemme, saavuttaaksemme ajan representaatiomme”.⁴ Se on toisin sanoen aikaa, joka varsinaisesti mahdollistaa kronologisen ajan, historian, esittämisen ja käsittämisen. Agamben luonnehtii messiaanista aikaa kielitieteilijä Gustave Guillaumelta juontuvalla käsitteellä ”operatiivinen aika” (*temps opératif*).⁵ Guillaumen mukaan ihmisellä on lähtökohtaisesti kokemus ajasta mutta ei sen lineaarista representaatiota. Toisin sanoen subjekti ei koskaan ole samanaikainen ajan representaationsa kanssa. Tämä johtuu siitä, että ajan representaatiossa esimerkiksi lineaarisesti on kyse tilallisesta konstruktiosta, jonka luominen, ajattelu, eri vaiheineen vaatii väistämättä oman viiveensä. Näin ollen kronologinen aika olettaa toisenlaisen temporaalisuuden, jossa ajattelevinen – tässä tapauksessa kronologisen ajan, historian representaation luominen – tapahtuu. Toisin sanoen kronologisen ajan käsittäminen olettaa oman erityisen temporaalisuutensa. Guillaume kutsuu tätä temporaalisuutta operatiiviseksi ajaksi ja hän hahmottaa sen äärettömän aikajanan sijaan kolmiulotteisen ”aikakuvan” (*l’image-temps*) mukaisesti. Kyseinen kuva on ”kronogeneettinen” eli se mallintaa sitä, kuinka esityksemme ajasta syntyy. Mallinnos jakautuu kolmeen tasoon: puhtaasti potentiaaliseen kuvaan (aika *in posse* [kyvyssä]), (aktuaalisen) kuvan muodostuksen prosessiin (aika *in fieri* [teossa]) ja konstruoituun kuvaan (aika *in esse* [olemassa olevana]). Mielenkiintoisinta on, että Guillaume näin mallintaa meidän (kielellistä) *kykyämme* esittää aikaa, luoda siitä historiallinen representaatio.⁶ Tämä kyky on olemassa operatiivisessa ajassa, joka jäsentää meitä ajattelevina olentoina ja joka on olemuksellisesti sisäinen historialliselle ajalle sen representaation potentiaalisuutena. Operatiivinen aika määrittää siis esittämisen ja käsittämisen potentiaalisuuksia. Ja jos, kuten Agamben esittää, historiallinen, kronologinen aika on aikaa, *jossa* me olemme ja jonka kulkua me kenties voimattomina seuraamme, operatiivinen aika on aikaa, *joka* me olemme ja näin ollen viime kädessä ainoaa todellista aikaa – ainoaa aikaa, jota meillä on.⁷ Tässä mielessä me emme ole historian subjekteja, vaan tulemme subjekteiksi historian esittämisen ja näin ollen myös sen käsittämisen kyvyn myötä, operatiivisessa – tai toisin termein messiaanisessa – ajassa.⁸

Tätä historian esittämisen ja käsittämisen kykyä ei pidä kuitenkaan käsittää yksinomaan kielelliseksi. Itse asiassa Guillaumen aikakuvan käsite vertautuu läheisesti, eikä pelkästään merkitsijän tasolla, Gilles Deleuzen hahmottamaan elokuvalliseen aikakuvaan (*l’image-temps*).⁹ Aikakuvassa, siinä mielessä

³ Agamben 2004a, 105–149.

⁴ Agamben 2004a, 119.

⁵ Agamben 2004a, 115–121; Guillaume 1968.

⁶ Ks. Guillaume 1968, 121.

⁷ Agamben 2004a, 120.

⁸ Vrt. Agamben 2003, 126–127.

⁹ Ks. Deleuze 1985. Aikaisemmissa yhteyksissä (ks. *Lähikuva* 2/2003) olen kääntänyt termin *l’image-temps* muotoon kuva-aika. Kiitän Martti-Tapio Kuuskoskea (”Aivot-Deleuze”, *Lähikuva* 4/2003, 59–63) hänen esittämistään hyödyllisistä kommentteista suomennoksen suhteen. Kuuskosken ehdotusta seuraten käytän tässä yhteydessä suomalaisen suuhun paremmin sopivaa vastinetta ”aikakuva”.

¹⁰ Agamben 2004a, 129–132.

¹¹ Agamben 2004a, 132.

¹² Agamben 2004a, 132–136.

¹³ Ks. Agamben 2004b, 100–102. Termi ”kirkkoisä”, lat. *pater ecclesiae*, viittaa noin 200–700-luvuilla eläneisiin merkittäviin teologeihin ja kirkollisiin opettajiin.

¹⁴ Benjamin 1989, 179.

kuin Deleuze käsitteen määrittää, ei ole kysymys ajan representaatiosta kuvassa, ei ajan kuvasta, vaan kuvan ajasta, kuvan omasta temporaalisuudesta, joka ei suinkaan pelkisty kronologiseen aikaan. Tietenkin kuva voi esittää ja kertoa aikaa, tiettyä hetkeä, lineaarista kestoa, ennakoita, takautua, jne. Mutta kuvan – samoin kuin Guillaumen mukaan luonnollisen kielen – grammatologiassa on lisäksi, ja perustavammin, kyse tietynlaisesta sisäisyydestä, messiaanaisesta tai operatiivisesta ajasta, jonka ajan esittäminen implikoi. Näin käsitettynä kuva on osaltaan subjektiksi tulemisen ytimessä. Kuvan perustava ajallisuus määrittynyt inhimillistä potentiaa jäsentävänä messiaanaisena aikana, joka me olemme ja jonka puitteissa me esitämme ja käsitämme itsemme osana maailman todentumista historiaksi kutsutussa prosessissa.

2.

Kuva pitää näin ollen ymmärtää varsin laajassa mielessä, ei pelkästään aktuaalisena muotona vaan myös virtuaalisena muotoutumisen periaatteena. Jälkimmäisessä tapauksessa kuva määrittynyt kronologisen ajan potentiaalisena montaaasina, joka itsessään operoi eri aikatasojen välissä. Samalla se lähenee nimenomaan paavalilaista käsitystä figuurista (*tyfikōs*). Agamben tuo esille, että figuuri on yksi keskeinen käsite, jonka kautta Paavali määrittää messiaanisen ajan ja kronologisen ajan intiimiä suhdetta.¹⁰ Nimittäin figuureissa menneisyyden tapahtumat saavuttavat nykyisyyden ja nykyisyys ulottautuu kohti mennyttä. Figuurit hahmottavat näin ollen menneen ja nykyisen (ja tulevan) toisiinsa kietovan *konstellaation*, jossa nämä aikatasot asettuvat monikerroksiseen suhteeseen. Agambenin mukaan messiaaninen aika on juuri tämä konstellaatio, jossa se joka on jo ollut ja se joka ei vielä ole kääntyvät ikään kuin vastatusten. Figuraalinen konstellaatio on ”jännitekenttä, jolla [...] menneisyys (täydellinen) saa uudelleen aktuaalisuutensa ja siitä tulee epätäydellistä, kun taas nykyhetki (epätäydellinen) saavuttaa eräänlaisen täyttymyksen.”¹¹ Figuuria täydentävä käsite Paavalilla onkin ”toisto” (*récapitulation*), joka viime kädessä merkitsee menneisyyden läsnäoloa nykyhetkessä, sen vääjäämätöntä, itsepintaista kertautumista.¹²

Tämä figuurien toistumisen, paluun tai kiertokulun teema on sittemmin jäsentänyt länsimaista ajattelua aina Leibnizista Nietzscheen, Heideggeriin ja myös Deleuzeen. Lisäksi se tulee esille muun muassa kirkkoisien pohtimassa, nykynäkökulmasta hieman erikoislaatuudessa ylösnousemusta koskevassa ongelmassa:¹³ mikä on ylösnouseen ruumiin koostumus ja muoto? Onko se sama kuin esimerkiksi vanhuksen kuollessa vai tämän ollessa nuori? Jos henkilö oli menettänyt jalkansa viisi vuotta ennen kuolemaansa, puuttuuko ylösnousevalta ruumiilta myös jalka? Agamben kirjoittaa, kuinka 200-luvulla Origenes esitti ratkaisun ongelmaan: aineellisen kehon sijaan se, joka nousee ylös, on aineellisten muutosten lomassa muuttumattomana säilyvä henkilön hahmo tai kuva (*eidōs*). Ollut sallii itsensä identifioitavan ja tunnistettavan nimenomaan kuvassa. Kyseinen ajatus toistuu Walter Benjaminilla, joka ”Historian käsitteestä” -esseessään toteaa: ”Menneisyyden todellinen kuva vain välähtää ohi. Menneisyydestä voi saada otteen vain kuvana, joka juuri tunnistettavuutensa hetkellä äkkiä ilmestyy häipyäkseen sitten iäksi näkymättömiin.”¹⁴ Vasta kuvassa – ja ennen kaikkea kuvassa – historia ikään kuin esittää itsensä, ei kuitenkaan kronologisena kehityksenä vaan menneen ja nykyhetken dialektisena suhteena. Lainaan Mika Elon suomennosta Benja-

minin *Passagen*-projektinsa muistiinpanoissa esittämästä tiivistyksestä:

... [K]uva on se, missä ollut ja nyt käyvät väläyksenomaisesti yksin muodostaen konstellaation. Toisin sanoen: kuva on dialektiikkaa seisokissa [*die Dialektik im Stillstand*]. Siinä missä nykyisyyden [*die Gegenwart*] suhde menneisyyteen [*die Vergangenheit*] on puhtaasti ajallinen, niin olleen [*das Gewesene*] suhde nyt-hetkeen [*das Jetzt*] on dialektinen: ei ajallista vaan kuvallista luonoltaan.¹⁵

Tämä voidaan ymmärtää siten, että kuva on menneen ja nykyhetken ”mediaattori”, toisin termein kronologisen ajan jäännös eikä pelkästään annetun historiallisen tapahtuman re-presentaatio.

Kyseinen jäänteisyys – kuvan perustava operatiivinen tai messiaaninen ajallisuus – tarkoittaa sitä, että historian kulku itsessään saa tunnistettavuutensa kuvassa. Menneen tai olleen identifioijana kuva puolestaan kytkeytyy erottamattomasti muistiin sekä tätä myötä kykyyn kuvitella ja ajatella. Tämä tulee esille muun muassa jo Aristoteleella: että sielu ei ajattele ilman kuvaa (*fantasma*).¹⁶ Näin ollen kuva vaatii itselleen tietyn dynaamisuuden, voiman (*dynamis*), jonka puitteissa mennyt saa erityisen mielensä. Tämä tarkoittaa, että kuva ei missään suhteessa ole pelkkä asia (kasa informaatiota, menneen ”merkityn” aktuaalinen ”merkitsijä”) vaan pikemminkin – ja perustavammin – kyky. Elo tuokin esille, kuinka Benjamin tematisoi muun muassa dialektista kuvaa juuri kyvyn näkökulmasta, jonka avaintermi saksan kielessä on *tietty-barkeit* (esimerkiksi luettavuus, uusinnettavuus, tiedettävyys, siteerattavuus).¹⁷ Tästä näkökulmasta kuva ei koskaan pelkisty omaan aktuaalisuuteensa kuvana, vaan se säilyttää oman virtuaalisuutensa, potentiaalisuutensa, aktuaalisen esittämisen varantona. Ja tämä virtuaalinen varanto koostuu ”muodottomuuksista”, joilla ei tässä hetkessä, aktuaalisuudessa, ole tunnistettavaa muotoa: kuviteltavuuksista, käsitteellistettävyyksistä, ajateltavuuksista, sanottavuuksista, tiedettävyksistä, koettavuuksista ja niin edelleen.

3.

Kyky on kuitenkin olennaisessa suhteessa kyvyttömyyteen siinä mielessä, että vasta kyvyttömyys varsinaisesti rajaa kyvyn, potentiaalisuuden, sfäärin sellaisenaan (erotettuna potentiaalisuuden realisoitumisesta aktuaalisessa teos-
sa).¹⁸ Esimerkiksi kyky nähdä nojaa väistämättä sokeuteen, kyky muistaa amnesiaan, kyky ajatella kyvyttömyyteen ajatella. Samoin kuvallinen esittäminen ja käsittäminen ovat olemuksellisesti sidottuja kyvyttömyyteen kuvittaa ja käsittää, kuvittamattomuuteen ja käsittämättömyyteen.

Suhteessa kykyyn esittää ja käsittää mennyttä oireellinen esimerkki on Auschwitz sekä konkreettisena tapahtumana että yleisesti natsien toimeenpaneman joukkotuhon symbolina. Auschwitzin ymmärretään usein ylittävän (historiallisen) kuvittelu- ja käsityskyvyn: sitä ei voida pukea sanoiksi, vielä vähemmän esittää kuvin. Sitä luonnehditaan usein, paradoksaalisestikin, ”kuvittelemattomaksi”, ”käsittämättömäksi”, ”ajattelemattomaksi” (paradoksaalisesti ainakin siksi, että se on kuitenkin kerran hyvinkin seikkaperäisesti ajateltu, kuviteltu, käsitetty ja toteutettu). Totaalisuudessaan se on paljas negaatio. Mutta silti, ja natsien pyrkimyksestä huolimatta, Auschwitz on vielä olemassa ja läsnä myös tapahtumana: selviytyneiden muistoissa ja todistuksissa, leireiltä ulos salakuljetetussa ja niiden pihamaille kätkeyssä

¹⁵ Elo 2004, 125.

¹⁶ Ks. Aristoteles 2000, *De anima* 431a16–17; *De memoria* 449b32–450a1.

¹⁷ Elo 2004, 126–128, 138n7.

¹⁸ Aristoteles kirjoittaa: ”[J]okainen, jolla on kyky olla, voi olla myös olematta aktuaalisesti. Siten siis sen, jolla on kyky olla, on mahdollista olla tai olla olematta, joten samalla oliolla on kyky sekä olla että olla olematta.” Aristoteles 1990, 1050b10. Kyvyn ja kyvyttömyyden perustava suhde on Agambenin Aristotelesluennan johtoajatus. Ks. Agamben 1999, 177–184.

¹⁹ R. Boguslawska-Swiebocka & T. Ceglowska (1980), *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*. Varsova: Krajowa Agencja Wydawnicza, 18. Sit. Didi-Huberman 2003, 25–26.

²⁰ Didi-Huberman 2003. Kyseinen teos sisältää kaksi pitkää artikkelia, joista ensimmäinen, "Images malgré tout", on kirjoitettu ja julkaistu vuonna 2000–2001. Toinen artikkeli, "Malgré l'image toute", on kirjoitettu vuonna 2003 ja se vastaa ensimmäistä artikkelia kohtaan esitettyyn kritiikkiin.

todistusaineistossa kuten kirjelapuissa ja kuvissa – lyhyesti, siinä materiaalissa, joka toimii niin sanotusti meidän muistimme, ja käänteisesti unohtamisemme, tukena: arkistossa.

Auschwitzin arkistossa säilytetään neljää valokuvaa, jotka Birkenaussa olleet *Sonderkommandot* ottivat salaa kesällä 1944. Valokuvat ovat ainutlaatuisia kuvatessaan tapahtumaa aktuaalisuudessaan. Ne on otettu lyhyen aikavälin sisällä, ensimmäiset kaksi krematorio V:n sisältä oviaukosta ja jälkimmäiset kaksi ulkopuolelta. Negatiivit saatiin salakuljetettua puolalaisen vastarintaliikkeen käsiin. Niiden mukana oli lyhyt viesti, joka muun muassa kertoo, mitä kuvat niin sanotusti sisältävät:

Lähetämme valokuvia Birkenausta, kaasukammioon viedyistä vangeista. Yksi kuva esittää erään ulkoilmaan pystytetyistä rovioista, joilla ruumiita poltetaan, koska krematorio ei pysy perässä ruumiiden määrän kanssa. Rovion edessä on ruumiita, jotka sinne heitetään. Toinen kuva esittää paikan metsästä, jossa vangit riisuutuvat mennäkseen niin sanotusti suihkuun. Siitä heidät viedään kaasukammioon.¹⁹

Nostan nämä neljä valokuvaa – tai figuuria paavalilaisessa mielessä – tässä esiin ennen kaikkea siksi, että ne ovat herättäneet keskustelua (valo)kuvallisen esityksen suhteesta historialliseen tapahtumaan. Kysymys voi arvatenkin koskea valokuvallisen jäljen todistusvoimaa eli realismia tai sen konstruktio-olonnetta sekä sosiaalisessa ja kulttuurisessa että teknisesti uusinnettavan simulakrumin mielessä. Tavalla tai toisella keskustelu kohdistuu tällöin kuvalliseen re-presentaatioon ja sen luonteeseen. Mutta tämä polarisaatio ei välttämättä ole hedelmällisin lähtökohta edes koko kysymyksenasettelulle. Representaation ääripäissä kuvalla on, kuten todettua, myös kyky (joka ontologisesti ylittää ongelman, kuuluuko kuva objektille vai subjektille). Ja jos kyky suhtautuu aina alkuperäisesti kyvyttömyyteen, kysymys on kyvyttömyydestä kuvittaa ja kuvitella. Kuinka me kykenemme ja samalla emme kykene kuvittelemaan, käsittämään ja ajattelemaan Auschwitzia näissä kuvissa?

Juuri väite meidän kyvyttömyydestämme kuvitella ja käsittää Auschwitzia on kyseisistä *Sonderkommando*-valokuvista kirjoittaneen Georges Didi-Hubermanin kritiikin kohde.²⁰ Kuvittelemtoman ja kuvittamattoman ympärille kietoutuva retoriikka paljastaa Didi-Hubermanin mukaan oman mahdottomuutensa siinä, että se – samoin kuin Auschwitzin määrittäminen joksikin, josta ei voida puhua – johtaa eräänlaiseen mystiikkaan, jossa erityinen historiallinen tapahtuma suljetaan ulos inhimillisen tajunnan ja tiedostamisen alueelta. "Esittämättömän" mystifiointi on tietenkin eettisesti samoin kuin poliittisesti vähintäänkin epäilyttävä hanke. Tämän sijaan Didi-Huberman tuo julki monille jostain syystä radikaalilta tuntuvan väitteen, että nämä kyseiset neljä valokuvaa itse asiassa antavat meille kyvyn kuvitella ja näin ollen myös käsittää ja tietää Auschwitz. Nämä kuvat ovat se, joka on jäänyt; kronologisen ajan jäännös. Ja nimenomaan tässä kyvyssä kuvat ovat – osaltaan – tiedostamisen ja käsittämisen potentiaalisuuksia.

Didi-Huberman tuo esille, että se, miksi kuvalle ei anneta paikkaansa tiedostamisen modaliteeteissa, johtuu pitkälti siitä, että kuvalle (toisin kuin kielelle) ei osoiteta maailman tapahtumisen virtaa erittelevää ja analysoivaa ulottuvuutta. Ja kun kuva ei differentioi, sillä ei ole mieltä. Tällöin kuva ei ole kuin mykkä ele tai jonkin historiallisen tapahtuman staattinen jälki tai platonilaisittain sen heijastus ja samanaikaisesti "peite", joka epämääräisinä valoina

ja varjoina ei osaa puhua. Toisin sanoen kuva on paljas *aisthēsis* vailla *logosta*. Mutta toisaalta kavalta saatetaan odottaa, että se näyttää kaiken, esimerkiksi Auschwitzin absoluuttisuudessaan.²¹ Tällöin kuvan pitäisi olla platonilaisittain ”puhdas idea” tai absoluuttinen muoto ja ikään kuin esittää maailma *sub specie aeternitatis*. Jälkimmäisen suhteen Didi-Hubermanin mukaan kuva todellakin on kyvytön: se ei kykene kuvittamaan eikä kuvittelemaan aktuaalista tapahtumaa kokonaisuudessaan. Kuitenkin nimenomaan tämän kyvyttömyyden kautta kuvalle rajautuu potentiaalisuus, joka ei pelkistä aktuaalisiin kuviin vaan jonka jokainen aktuaalinen kuva implikoi: montaasi, joka on dynaamista kuvien toisiinsa suhteutumista juuri differentiaation mielessä. Kuva on erityinen (kuten kyseiset neljä yksittäistä valokuvaa) mutta samanaikaisesti potentiaalinen, tai virtuaalinen, moneus. Moneus puolestaan ei ole kaaoksenomainen tai irrationaalinen, vaan se – Deleuzen terminologiaa seuraten – laskostaa sisäänsä kuvien differentiaalisia suhteita. Ja nämä differentiaaliset suhteet toimivat operatiivisessa ajassa; ne ovat yhdenlaisia ”logoksia”, tajuamisen, tiedostamisen ja ajattelun potentiaalisuutta (jolleivät jo tajuamista, tiedostamista ja ajattelua sinänsä). Tästä näkökulmasta Auschwitz tosiasiallisesti on kuviteltavissa ja käsitettävissä nimenomaan näissä kuvissa, tai paremminkin näiden kuvien välissä, montaasissa.

4.

Mikä on siis kuvan aika? Sitä määrittäessä ei pidä katsoa ainoastaan aktuaalisiin kuviin vaan myös niiden väliin. Jälkimmäisessä tapauksessa kuvan aika hahmottuu montaasin differentiaalisten suhteiden – potentiaalisuuden – aikana. Tämä puolestaan määrittyy ”ajan ääripäiden välissä” operatiivisena aikana, joka koostuu kuviteltavuuksista, ajateltavuuksista, käsitettävyyksistä jne. Kyseinen väli tai rako on avoin, sillä tätä maailmaa ei ole annettu, vaikka se on aina jo tullut olemassa olevaksi. Samalla se määrittyy ajattelun aikana siinä määrin kuin ajattelu ulottuu kohti tulevia, tunnistamattomia suhteita ja näin ollen kuvittelee ja käsittää olemassa olevan maailman toisin. Vaikeinta historialliselle kuvittelukyvyille tässä lienee se, että kuvien montaasin ajallisuudessa myös menneisyys kadottaa vääjäämättömyytensä ja siitä tulee kontingentti eli jotain joka voi olla (ollut) olematta. Nimittäin kyseinen ajallisuus ei sen enempää vahvista kuin kiellä ollutta vaan tekee sen uudelleen mahdolliseksi. Kuva varustaa menneen potentiaalisuudella, missä kyvyssä nimenomaan piilee kuvan eettinen voima – niin hyvässä kuin pahassa.

Lähteet

Agamben, Giorgio (2004a), *Le temps qui reste: un commentaire de l'Épître aux Romains*. Käänt. Judith Revel. Paris: Éditions Payot et Rivages.

Agamben, Giorgio (2004b), *L'Image immémoriale*. Käänt. Gilles A. Tiberghien. Teoksessa *Image et mémoire: Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 97–110.

Agamben, Giorgio (2003), *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*. Käänt. Stefan Monhardt. Berlin: Suhrkamp.

Agamben, Giorgio (1999), *On Potentiality*. Teoksessa Daniel Heller-Roazen (toim.), *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 177–184.

²¹ Nämä kaksi käsitystä implikoivat tietenkin toinen toisensa, jolloin päättely noudattaa seuraavanlaista logiikkaa: koska kuva ei (faktisesti) ole kaikki, eli koska se ei kykene esittämään annettua tapahtumaa kokonaisuudessaan, se ei ole kuin tämän tapahtuman heikko heijastus ja näin ollen lähtökohtaisesti luonteeltaan vääristävä (tai ”konstruoitu”).

- Aristoteles (1990), *Teokset VI: Metafysiikka*. Suom. Tuija Jatakari, Kati Näätsaari & Petri Pohjanlehto. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles (2000), *Aristotle in Twenty-Three Volumes*, vol. 8: *On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*. Käänt. W. S. Hett. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (1989), Historian käsitteestä. Suom. Raija Sironen. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.), *Messiaanisen sirpaleita*. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto / Tutkijaliitto, 177–189.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2003), *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Elo, Mika (2004), Valokuvan historiallinen indeksi. *Tiede & edistys* 29:2, 124–140.
- Guillaume, Gustave (1968), *Temps et verbe: théorie des aspects, des modes et des temps, suivi de L'Architectonique du temps dans les langues classiques*. Paris: Champion.
- Rodowick, David (2001), *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham: Duke University Press.