

jo h d a t u s b a h t i n i i n

Seuraava Shakespeare-tarkastelu on Bah-
tinin 1940-luvun muistikirjoissa osajaksoa
Lisäyksiä ja täydennyksiä Fabelais-kirjaan
(1944). Tämän jälkeen muistikirjassa on
joukko Shakespeare-sitaatteja, ilmeisesti
yksityiskohtaisempaa analyysia varten.
Tätä aineistoa Bahtin ei kuitenkaan käyt-
tänyt kirjansa jatkokehittämissä. Muistikirjat
tarjoavat avaimet siihen moraalifilosofiseen
ajatteluun, jonka analyysi Fabelais-
kirjassa epäonnistui ja bahtinissa
hukkunut kokonaan vasta-
kohtaansa, "karnevalismiin".

Tragedia on Bahtinille pei-
li, joka osoittaa mitä Fabelais'n
maailma ei ole. "Peilipisteinä"
on instinktiivinen etiikka, elä-
män jatkuvuuden etiikka, jon-
ka erilaisia artikulaatiota ovat
tragedia ja nauru. Vuoden 1943
muistiinpanoissa Bahtin asetti molem-
mat retoriikan valheellisuuden vastako-
hdiksi, nyt kiinnostuksen kohteena on mo-
raalinen subjekti ja yksilöllisyys (poten-
tiaalisena) rikoksena.

Katkelmassa esitetyt ideat ovat Tadeus
Zelinskiltä vallankumousta edeltäneessä
Pietarissa ja niistä keskusteltiin myös
Nevelin filosofipiirissä. Zelinski käänsi
venäjäksi Sofokleen kaikki tragediat ja kir-
joitti niihin laajat johdannot. Kuningas

Oidipuksen esipuheessa Zelinski aset-
taa Oidipuksen vastakohtaksi Shake-
spearen Macbethin: Sofokleen avara-
katseinen, viisas johtaja ja hallitsija,
kansansa pelastaja Oidipus vaihtuu ri-
kolliseen, kuninkaanmurhaajaan ja miltei
isänmurhaajaan — Macbethiin.

Näiden kohtalon tragedioiden ero-
na Zelinski pitää sitä, että Sofokleelle
kohtalo on transsendentti tekijä; koh-
talonsa tuntien Oidipus taistelee kaikin
voimin sitä vastaan, ja säilyttää tässä tais-
telussa tahtonsa vapaana. Ihmisen tah-
don itsenäisyys ja vapaus kohtalosta on
antiikin maailmankuvan perusteesejä.
Shakespearelle taas kohtalo merkitsee
Zelinskin analyysissä psykologista teki-
jää; se ei toteudu sinänsä, vaan edel-
lyttää uskoa kohtaloon, sillä tämä usko
vaikuttaa tahtoon, valloittaa ja myrkyt-
tää sen.

Shakespearen psykologista kohtalon
konseptiota Zelinski ei toki pidä ainoa-
na antiikin kohtalon toteutumana nyky-
ajan sielussa: "On myös toinen; tosin sen
tragediaa ei ole vielä kirjoitettu. Kirjoite-
taanko se joskus? En tiedä. Toistaisek-
si on luettavissa vain sen heikko ja kal-
pea ennakointi uudessa runoudessa.

Tämä on immanentin kohtalon trage-
dia, Ibsenin Kummittelijat."

Kun Bahtin vuosikymmeniä myöhem-
min palaa opettajansa ajatuksiin uu-
dessa kontekstissa, hän muuntaa
asetelmaa jonkin verran. Osin tämä
johtuu Bahtinin muistin luovuudesta,
toisaalta hän näyttää haluavan jat-
kaa Zelinskin avauksesta eteenpäin.
Uuden mahdollisuuden avaa Shake-
spearen (Macbethin) ja Fabelais'n
maailmojen lukeminen samojen pe-
riaatteiden ja saman topologian tasol-
la. Lisää fylogomisen konseptin ulot-
tuvuuksia Bahtin koetti löytää Kuningas
Learista ja Hamletista.

Vaikka Hamlet ei olisikaan muun-
nettu Oidipus, on filosofin yritys lu-
kea tragediata köyhdyttämättä sitä
"kirjallisuudeksi" jo sinänsä merkit-
tävä askel kohti tulevaisuuden filoso-
fiaa.

Bahtin-katkelma on teoksesta M.
M. Bahtin: *Sobranije sotsinenii v semi
tomax*, (kootut teokset)
osa 5, 85-89.

MIHAIL BAH TIN

sh a k e s p e a r e s t a

.../ Meitä pitävät pauloissaan ja hämmästyttävät ni-
menomaan Shakespearen perussävelet, mutta
tiedostamme, näemme mielekkäiksi ja otamme tarkas-
teluun vasta vain yläsäveliä. (Macbeth nykyaikaisen
kriminalistiikan tasolla, Lear ja feodaaliset käsitykset
valtioon alueen jaosta.) Macbeth ei ole rikollinen, hänen kaik-
kien tekojensa logiikka on itsensä kruunaamisen välttämä-
töntä rautaista logiikkaa (ja laajemmin — kaiken kruu-
nauksen, ylentämisen ja vallan logiikkaa; ja vieläkin laa-
jemmin, kaiken omien asemiensä vahvistamisen logiikkaa
ja siksi vihamielisyttä muutosta ja elämän uusia askelei-
ta kohtaan).

Macbeth aloittaa isänmurhalla (Duncan vastaa isää: hän
on sukulainen, harmaahapsi jne.), tässä hän on perillinen
joka astuu tilalle. Macbeth päättää lasten (poikien) murhaan,

siinä hän on isä vailla muutosta ja jälkipolvea (kruunun me-
netyks). Tämä on kaiken itsensä ylentävän elämän juridiikkaa
raskaampi rikos (jota *implicite* konstituoivat isänmurha ja lapsen-
murha), ts. sukupolvien ketjun juridiikkaa raskaampi rikos,
jossa yksi rengas vihamielisesti eroaa ja irtautuu edeltävästä
ja seuraavasta renkaasta, aiemman (isän, vanhuuden) poi-
kamainen polkeminen ja tappaminen, ja vanhuksen viha-
mielisyys tulevaa (poikaa, nuoruutta) kohtaan.

Tämä on yksilöllisen elämän syvä tragedia — elämän joka
on tuomittu syntymään ja kuolemaan; se syntyy toisen kuole-
masta ja oma kuolema hedelmöittää vieraan elämän. (Jos
tässä voi puhua psykologiasta, se on elämän omaa syvyyss-
psykologiaa, psykologiaa yksilöllisyydestä sinänsä, psyko-
logiaa ruumiin ja veren taistelusta ihmissielussa.) Mutta tämä
yksilöllisen elämän tragedia (ja rikos) kuuluu potentiaali-

sesti vallan tragediaan (hallitsija, kuningas, kruunaus on yksilöllisyyden ääriä ja riemuvoitto; kruunu realisoit kaikki sen mahdollisuudet). Macbethin kaikkia tekoja määrittää ylemmyyden ja vallan rautainen logiikka (vihamielisyys muutosta kohtaan). Sitä konstituivat väkivalta, sorto, valeet, hallittujen pelko, ja kääntäen, hallitsijan pelko hallittujen edessä. Tämä on kaiken vallan juridiikkaa raskaampi rikos. Tämä on Shakespearen hahmojen ensimmäinen ja syvin taso (niiden ydin); mutta yksilöllisyyden tragedia ja sen potenssoiva valta sisältyvät vallankaappaajan, ts. rikollisen vallanpitäjän tragediaan (se on jo juridinen rikos). Tämä on jo rikoksen rautaista logiikkaa (rikos *ei ole satunnainen*) ja rikollisen psykologiaa (tavanomaisessa merkityksessä).

Juridinen rikos ihmistä ja yhteiskuntaa kohtaan on välttämätön paljastamaan (eksplikoimaan), tekemään aktuaaliseksi (kutsumaan esiin tiedostamattoman syvyydestä) ja konkreettiseksi kaiken itsensä korottavan individuaalisuuden syvän rikoksen (potentiaalinen rikos), kaiken sen mikä synnyttää ja tappaa elämää (toista, ikuista elämää emme tunneta, me vain postuloimme sen, ja meidän pitää postuloida se). Lainkuuliainen ihminen, ts. se joka ei ole rikollinen, *volens-nolens* hyväksyy muutoksen, mukautuu muutoksen lakiin. Hänen tekojaan hallitsee pelko, hänen ajattelunsa ja sanansa ovat alistuneet tietoisuuden sensuuriin; hän odottelee kärsivällisesti isän kuolemaa, pelkää ja suree sitä vilpittömästi, rakastaa vilpittömästi jälkeläistä (ja edeltäjä), elää vilpittömästi poikansa vuoksi. Tällainen ihminen ei kelpaa tragedian sankariksi, hän ei aktuaalista syvää, normaalin (ts. kesyn ja kuuliaisen) elämänkulun taakse kätkeytyvää, hän ei voi paljastaa elämän ristiriitoja 'atomin sisällä'. Rikoksen olennainen muotoaluova rooli kirjallisuudessa (se on erityisen havainnollinen Dostojevskilla). Siksi kaiken vallan (myös kaikkein laillisimman) tragedia (ja rikos) paljastuu vallankaappaajan (rikollisen vallanpitäjän) hahmossa. Tämä on Shakespearen hahmojen toinen taso.

On myös kolmas taso, joka konkreettistaa ja aktuaalistaa hahmot historiallisissa nykyhetkessä (tämä taso on täynnä vihjeitä ja alluusioita). Tämä taso sulautuu ja siirtyy välittömästi ornamenttiin, joka pehmentää ja verhoaa arkkitehtonisten perusmuotojen liikkeen ja voimien suhteet (ornamenttiin kuuluu kaikki fiktiivinen, piirretty, kohokuvat, se mikä ei ole minkään jyrkän pylvään kaltaista, fiktiiviset valeikkunat, jotka eivät vastaa arkkitehtonisten masojen liikettä, ornamentaalilinjojen liike jne.). [Uusissa draamoissa, esim. Ibsenillä kaikki on ornamentissa (lähes tyystin ajanmukaisessa) kartongille liimattua, rekvisiittaa, siinä ei ole mitään rungon arkkitehtonisia ulottuvuuksia.]

Shakespeare on primaarin (muttei etualalla olevan) syvätason dramaturgi. Siksi hänelle kelpasi mikä tahansa juoni, aika, kansa, tai teos uudelleen käyttäväksi — olkoon sen yhteys kansanomaisten hahmojen topografiseen varantoon miten etäinen tahansa. Shakespeare aktuaalisti tämän varannon; hän on kosminen, rajoja hakeva ja topografinen; siksi hänen hahmonsensa ovat (luonteeltaan topografisina) — näyttämön topografisessa ja aksentoidussa tilassa tavottoman voimallisia ja eläviä. [Oma näyttämömme on tyhjä, neutraali laatikko ilman topografiaa ja aksentteja; sillä voivat elää vain toisen ja kolmannen tason hahmot, ja vain keskinkertaista, mitätöntä elämää, kaukana kaikista rajoista; tällä näyttämöllä voi vain touhuta, muttei liikkua olennaisesti, sen tyhjyyden ja aksentittomuuden täyttävät naturalistiset kulissit, rekvisiitat ja kapineet.]

Shakespearella kaikki olennainen saa loppuun asti mielen vain ensimmäisellä (topografisella) tasolla. Tässä on mieli sille, ettei Macbethillä ole isää eikä lapsia (siirtyminen toiselta tasolta ensimmäiselle) ja että hän on itseriittoinen; tästä

saa mieltä myös "naisesta syntymättömän" aihe (Cesarevan keisarinleikkaus) jne.

Kuningas Learissa on tähän lisää ulottuvuuksia. Jo juoni on huomionarvoinen: Lear jakaa perintönsä jo eläessään, kuolee ennen kuolemaansa, kurkistaa kuolemanjälkeiseen kohtaloonsa; tämä vaihdos ennen aikojaan (itsemurha omaa lajiaan) on tahdonalainen (muttei vapaaehtoinen), hän luottaa naiivisti siihen, etteivät lapset/jälkeläiset ole luonteeltaan isänmurhaajia (siksi tässä *tyttäret*, Glosterin paralleelitariansa tätä täydentävät pojat). Yritys tutkailla tätä. Koetellesaan heidän "kiitollisuuttaan" hän antaa itse murha-aseet näiden käsiin (naiivi usko tunteiden, ajatusten, sanojen pinta-tason sensuroidun logiikan totuuteen, sensuroituun vaikkakin vilpittömään rakkauteen ja kunnioitukseen, lasten pieteettiin isää kohtaan, alamaisten sensuroituun uskollisuuteen ja pieteettiin). Kuninkaan ja isän valta sokaisee hänet ihan vakavissaan pitämään luomaansa valtaa pelottavana, hän ottaa lasten ja alamaisten sensuroidun vaaheen todesta. Hän uskoo että pinnallinen (ulkoinen) hierarkia on järkkymätön, hän luottaa maailman viralliseen valeeseen (että lapset ja alamaiset rakastavat ja kunnioittavat kuningasta ja isää, osoittavat hyvyttään kiitollisuutta hyväntekijälle, yms. virallisiin totuuksiin). Hän kärsii haaksirikon, maailma kääntyy nurin, hän saa ensimmäisen kerran kosketuksen maailman, elämän ja ihmisen aitoon reaalisuuteen. Kruunun ja hallitsijan ongelma avautuu tässä syvempänä, viisaampana ja mutkikkaampana eikä niin yksisävyisenä kuin *Macbethissä*, tässä kaiken läpäisee saturnalian ja karnevaalin kansanomaisen ambivalentti viisaus. Hulluuden teema.

Julius Caesarissa ja kronikoissa on muita ulottuvuuksia. Ongelma on asetettu erityisen mutkikkaasti *Hamletissa*. Siinä ornamentin voimien mutkikas leikki verhoaa tyystin arkkitehtonisten perusmassojen todellisen liikkeen. *Hamlet* on muunnettu *Kuningas Oidipus*, paikat on vaihdettu: jos Kreon olisi Laioksen veli, hän tappaisi Oidipuksen isän ja naiti tämän äidin. Mitä tehdä Oidipukselle, joka tietää että luonnostaan potentiaalinen, aito murhaaja on hän itse? Hänen sijastaan tappoi joku muu. Kustaja on tässä murhaaja-kilpakosija (rinnastus Dostojevskiin: kuka veljeksistä todella halusi murhata ja kuka todella murhasi). Kosto isän puolesta olisi itse asiassa vain kilpakosijan ajamista pois: ei sinun pidä tappaa ja periä, vaan minun. Äiti vaihtuu. Potentiaalisesti Ofelia korvaa äidin vuoteessa, jonka veri tahraa (naisen kuvassa äiti ja rakastajatar ovat sulautuneet, sama kohtu sekä synnyttää että hedelmöityy yhdynnässä).

Hamlet ei ota isänmurhaaja-perillisen roolia. Otettuaan hengiltä Claudiuksen (joka myös esittää rakastaneensa isää) Hamlet on (potentiaalisena) murhaajan rikostoverina itsekin tuhoon tuomittu. Rikos kuuluu itsensä ylentävän elämän olemukseen eikä elossa pysyäkseen pidä sotkeutua siihen. Samoin kuin Lear myös Hamlet koskettaa maailman elämän ja ihmisen aitoa reaalisuutta; siinä romahtaa virallisen hyvän, totuuden, pieteetin, rakkauden, ystävyuden yms. koko järjestelmä. On hyvin naiivia redusoida tämä päättämättömään, raastavaan itsetutkiskeluun tai ylettömän pikkutarkan ihmisen psykologiaan. Ylhäällä ja alhaalla, etu- ja takapuoli, kasvat ja alapuoli ovat vaihtaneet paikkaa ja sulautuneet yhteen, mutta tämä jäsennetään yksisävyisen traagisella tasolla. Sellaista on elämä. Se on luonteeltaan rikollista, mikäli sen hyväksyy, on itsepintainen, toteuttaa sen veriset tehtävät ja vaatii omia oikeuksiaan, päätyy itsemurhaan, mutta myös kuolemaan epäroiden. Mutta tässäkin kuuluvat ajasta aikaan saturnalian ja karnevaalin vapauttavat sävelet. [Eurooppalaisen kulttuurin neljän viimeisimmän vuosisadan ideologia leimaa lapsellisen naiiviuden sulautuminen viekkaseen ilveilijään, joskus tähän yhdistyy oma-

peräinen henkinen innostus. Rakastaa ja sääliä yksinäistä ja hylättyä, naiivin säälittävää olentoa sekä tarkastella armottoman ja pelottoman selväjärkisesti tätä ympäröivää kylmää tyhjiyttä.]

Kansan kiitoksen ja kansan torimainoksen vaikutus "itse seipitettyjen teosten" genreen ja ylipäätään virallisen yksi-

sävyisen ylistyksen muotoihin.

Niin *Kuningas Oidipuksen* kuin *Hamletinkin* olennaiset käännekohdat ratkaisee kysymyksen "kuka tappoi" selviäminen; on välttämätöntä löytää murhaaja, jotta Tanska pelastuisi epäonnesta (rutosta); isän varjo vastaa oraakkelia.

/.../