

# NIIN & NÄIN

filosofinen aikakauslehti nro 68 kevät 1/2011

teatteri



# NIIN & NÄIN

filosofinen aikakauslehti nro 68 kevät 1/2011

## Pääkirjoitus

3 Antti Salminen

## n & n -haastattelu

6 Antti Salminen, **Leea Klemolan**  
kysymykset ja asiat

## Ulkomaailman kirjeenvaihtajat

10 Raoul Vaneigem, **Laiskuuden**  
**jalostavuudesta**  
18 Paul-Erik Korvela, **Johdatukseksi**  
**Machiavelliin**  
22 Niccolò Machiavelli, **Tasavallasta ja**  
**kuninkuudesta**

## Teatteri

31 Antonin Artaud, **Fragmenteja**  
36 Jarkko Toikkanen, **Kleist ja Kant**  
44 Heinrich von Kleist, **Nukketeatterista**  
50 Ville Lähde, **Marcuse ja teatterin**  
**politiikka**  
58 Mikko Kanninen, **Digitalisoituva teatteri**  
60 Peter Lamarque, **Persoonattomalla**  
**näyttämöllä**  
72 Heikki Kujansivu, **Esa Kirkkopellon**  
**väitteet**  
78 Antti Salminen, **Kuninkaaton näytelmä**  
80 Ossi Koskelainen, **Miksi vielä**  
**Shakespeare?**  
82 Sami Syrjämäki & Jarkko S. Tuusvuori,  
**Koljatti ja Enron**  
86 Pertti Julkunen, **Erkki Auran stigmat**

## Elokuva

92 Jaakko Belt, **Inception – elokuva unen**  
**ontologiasta**

## Artikkelit

99 M. A. Numminen, **Miten ymmärtää**  
**Wittgensteinia?**  
104 Pauli Annala, **Tillichin Nietzsche**

## Kolumni

112 Aki Järvinen, **Taloudemokratialla**  
**pääomaa vastaan**

## n & n -haastattelu

114 Tapani Kilpeläinen, **Normand**  
**Baillargeon – Älyn puolustukseksi**

## Emeritus äänessä

117 Marcus Prest, **Lars Hertzbergin**  
**filosofinen elämä**

## Otteita ajasta

124 Jouni Avelin & Tapani Kilpeläinen,  
**Lehtikatsaus**  
125 Jarkko S. Tuusvuori, **Otteita ajasta**  
128 Jarkko S. Tuusvuori & Jukka Mikkonen,  
**Pietarin filosofiaa**  
131 Tapio Turpeinen, **Nuorten**  
**filosofiatapahtumassa**  
132 Maria Valkama, **Hegel tänään**  
133 Pekka Hongisto, **Thorildin syvä energia**  
134 Inkeri Koskinen, **Muistoissa Ior Bock**  
135 Jarkko S. Tuusvuori, **Vanhojen**  
**dissertaatioiden kunniaksi**  
136 Hannele Huhtala, **Suomalaisen teatterin**  
**juurilla**

## Kirjat

137 Hanna Hyvönen, **Kivien kauneuksista**  
139 Tere Vadén, **Žižek kaksoisvalotettuna**  
143 Maria Valkama, **Hessen vaellukset**  
145 Juha Suoranta, **Rancièren radikaali**  
**tasa-arvo**  
148 Jukka Mikkonen, **Kaksi tarinaa**  
**estetiikasta**  
150 Tapani Kilpeläinen, **Heikko esitys**  
**elokuvaväkivallasta**



# NIIN & NÄIN

**OSOITE** *niin & näin* – filosofinen aikakauslehti  
PL 730, 33101 Tampere

## PÄÄTOIMITTAJAT

Ville Lähde, paatoimittaja@netn.fi  
Antti Salminen, anttie@gmail.fi

## ARTIKKELITOIMITTAJA

Maria Valkama, maria.seppanen@uta.fi

## KIRJA-ARVOSTELUT

Jukka Mikkonen, arviot@netn.fi

## TOIMITTAJAT

Mervi Ahonen, mervi@mao.fi  
Hanna Hyvönen, hanna.hyvonen@iki.fi  
Tapani Kilpeläinen, tapani.kilpelainen@kolumbus.fi  
Risto Koskensilta, risto.koskensilta@uta.fi  
Tarja Laukkanen, tarja.laukkanen@gmail.com  
Mikko Pelttari, mikko.pelttari@uta.fi  
Sami Syrjämäki, sami.syrjamaki@uta.fi  
Tuukka Tomperi, tuukka.tomperi@gmail.com  
Jarkko S. Tuusvuori, jarkkostuusvuori@gmail.com  
Tere Vadén, tereensio@gmail.com  
Maria Valkama, maria.seppanen@uta.fi

## AJANKOHTAISTOIMITTAJA

Jaakko Belt, ajankohtaiset@netn.fi

## KUVATOIMITUS

Antti Salminen

## ULKOASU

Mirkka Hietanen, mirkka.hietanen@voima.fi

**TOIMITUSNEUVOSTO** Antti Arnkil, Saara Hacklin, Heini Hakosalo, Kaisa Heinlahti, Ilona Hongisto, Julia Honkasalo, Hannele Huhtala, Antti Immonen, Olli-Jukka Jokisaari, Kimmo Jylhä, Petri Koikkalainen, Riitta Koikkalainen, Katve-Kaisa Kontturi, Inkeri Koskinen, Kaisa Luoma, Yrsa Neuman, Tuukka Perhoniemi, Sami Pihlström, Olli Pyyhtinen, Juuso Rahkola, Markku Roinila, Petri Räsänen, Milla Tiainen ja Milla Törmä

**TILAUKSET** Kestotilaus 12 kk 39 euroa, ulkomaille 43 euroa. Välittäjän kautta lisämaksu. Kestotilaus jatkuu uudistamatta, kunnes tilaaja sanoo irti tilauksensa tai muuttaa sen määräaikaiseksi. Määräaikaistilaus 43 euroa.

*niin & näin* ilmestyy neljä kertaa vuodessa.

## TILAUS- JA OSOITEASIAT

040-721 48 91, tilaukset@netn.fi

## ILMOITUKSET

Jukka Kangasniemi, ilmoitukset@netn.fi, 040-721 48 91

**ILMOITUSHINNAT** 1/1 sivu 400 euroa, puoli sivua 250 euroa, 1/4 sivua 160 euroa. Väriilisiä sisäisivuilla +25%. Takasisäkansi 550 euroa, takakansi/etusisäkansi 650 euroa (sis. väri)

## MAKSUT

Osuuspankki 573274-251814

## JULKAISIJA & KUSTANTAJA

Eurooppalaisen filosofian seura ry

**ISSN 1237-1645**

**17. vuosikerta**

**PAINOPIIKKA** Vammalan Kirjapaino Oy

**Kultti ry:n jäsen**

## TÄMÄN NUMERON KIRJOITTAJAT

**Antonin Artaud**, ohjaaja ja filosofi (1896–1948), **Pauli Annala**, systemaattisen teologian yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto, **Jouni Avelin**, kustannustoimittaja, Turku, **Jaakko Belt**, HuK, Tampere, **Pekka Hongisto**, filosofi, Helsinki, **Hannele Huhtala**, VTK, toimittaja, Helsinki, **Hanna Hyvönen**, arkkitehti, FM, Helsinki, **Pertti Julkunen**, kriitikko, Tampere, **Aki Järvinen**, FT (bioteknologia), Kuopio, **Mikko Kanninen**, teatteriohjaaja, Tampere, **Tapani Kilpeläinen**, **Heinrich von Kleist**, runoilija ja kirjailija (1777–1811), **Paul-Erik Korvela**, YTT, yliopistonlehtori, Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, Jyväskylän yliopisto, **Ossi Koskelainen**, ohjaaja, Helsinki, **Inkeri Koskinen**, tohtorikoulutettava, Helsingin yliopisto, **Heikki**

**Kujansivu**, tutkija, Tampereen yliopisto, Tampere, **Peter Lamarque**, professori, Yorkin yliopisto, **Niccolò Machiavelli**, filosofi (1469–1527), **Jukka Mikkonen**, tutkija, Otava, **M. A. Numminen**, taiteilija, Helsinki, **Marcus Prest**, frilansjournalist, **Antti Salminen**, tutkija, Tampere, **Juha Suoranta**, ihminen, Tampere, **Sami Syrjämäki**, Helsinki, **Jarkko Toikkanen**, tutkija, Tampereen yliopisto, **Tapio Turpeinen**, FK, filosofia-aktivisti ja opettaja, Hyrylän lukio, **Jarkko S. Tuusvuori**, Helsinki, **Tere Vadén**, yliassistentti, informaatiotieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, **Maria Valkama**, **Raoul Vaneigem**, filosofi, Pariisi, **Sonja Vanto**, amanuessi, Åbo Akademi, Turku, **Marja Wich**, FM, suomentaja, Helsinki

**NIIN & NÄIN** on filosofian ammattilaisten ja amatöörien kohtauspaikka, monialainen asiantuntija-areena, yhteiskuntakriittinen debattifoorumi ja taideylläinen kulttuurimaksimi. Vapaaehtoisvoimin toimitettu, poikkeuksellisen laajaan avustajakuntaan luottava ja etenkin muhkeista teemanumeroistaan tunnettu neljännesvuosijulkaisu aloitti 1994.

**Kotisivut:** [www.netn.fi](http://www.netn.fi)

**NIIN & NÄIN** on vuonna 2002 aloittanut kirjasarja, jossa on tähän asti julkaistu puolensataa nidettä. *niin & näin* -kirjat on Suomen ainoa filosofian keskittynyt kustantamo. Sarjassa ilmestyy klassikkokäännöksiä, aikalaisanalyyssejä, ajattelutaito-oppiaineistoja lapsille ja aikuisille sekä esseistikkää ja muita vapaan filosofisen muodon taidonnäytteitä. Kirjasarjan päätoimittaja on Tapani Kilpeläinen.

**Verkkokauppa:** <http://www.netn.fi/kauppa/>



## www.filosofia.fi

on suomalainen filosofinen internet-portaali. Se on toiminut 2007 alkaen ajankohdattaisen tiedon välittäjänä, yhteydenpitokanavana, tienä verkkofilosofiaan, johdatuksena suomalaisen filosofian historiaan sekä digitaalisena arkistona. Portaali palvelee sekä tutkijoita että laajaa yleisöä. Sen ovat tuottaneet EFS, *niin & näin* sekä Åbo Akademin filosofian oppiaine.

*Filosofia.fi* osana toimii jatkuvasti laajeneva filosofian verkkoensyklopedia *Logos*. Portaali sisältää suomalaisen filosofian historian digitoituja aineistoja sekä kattavan ruotsinkielisen osion. Portaalityö pitää myös yllä aktiivista tiedotuspalsta sähköpostitilistoinen sekä kaikkeen puuttuvaa filosofian verkkolokkia.

Portaalin päätoimittaja on Tuukka Tomperi. Ruotsinkielisen osion päätoimittaja on Yrsa Neuman. Portaalin toinen suomenkielinen koordinaattori ja *Logos*-ensyklopedian päätoimittaja on Toni Kannisto.

**www.filosofia.fi**

**NIIN & NÄIN** on myös muuta toimintaa. *niin & näin* -väki on vuosia työskennellyt uuraasti vapaan filosofisen sivistys- ja valistustoiminnan saralla. *niin & näin* järjestää filosofian tutkimuksen ja opetuksen seminaareja sekä filosofisia keskustelu- ja yleisötilaisuuksia. *niin & näin* tekee yhteistyötä Kultin, SFY:n, Feton, muiden kustantajien ja kulttuuritoimijoiden kanssa. *niin & näin* on kalenterivuoden aikana mukana lukuisissa kulttuuritapahtumissa ja monilla kirjamesseilla. *niin & näin* -toiminnasta vastaa Eurooppalaisen filosofian seura (EFS) vs. toiminnanjohtajanaan Petri Räsänen ja yhteyspäällikkönään Jukka Kangasniemi. *niin & näin* -toiminnasta saa lisätietoa tällä sivulla ja kotisivuilla olevista osoitteista ja puhelinnumeroista.



Jättiläispeura, Lascaux'n luola

**T**aiteita ei ole kuutta tai seitsemää, niitä on satoja ja tuhansia (istumisen taide, taivaalle katsomisen taide, hevosen kaulaan kapsah-tamisen taide...). Ne lisääntyvät, muuttavat muotoaan, sulautuvat toisiinsa ja repeävät kappaleiksi. Silti taide voi olla pelkkä. Se on, mikä se on, singulaarinen ja anarkkinen. Kasvi, joka ei kasva mitään varten eikä mistään syystä, ei pyri eikä pohjaudu. Para-doksaalista kyllä vain nämä seikat takaavat, että taiteet eivät koteloidu ikkunattomiksi monadeiksi tai tylsiksi työkaluiksi, vaan avautuvat, ulottuvat ja tarttuvat elämi-senarvoiseen. Siksi taiteen kysymys ei ole miksi, mutta se voi olla missä ja miten.

\*

Ensimmäinen taidekokemukseni oli pimeys. Olin kai neljän, lastenteatterissa, laualattialla. Hetki ennen näy-töksen alkua. (Elokuvateatterin pimeys on kevyempää, teatterin pimeys nokea.) Näyttelijät olivat lähellä, eivätkä he tuntuneet aikuisilta, vaan kehollistuneilta unilta ja tunnistamattomilta eläimiltä. Juonta en muista, eikä sillä väliä. Muistan pelänneeni. Tärkeää oli kokemus aavis-

tamattomasta ja lempeästä kaaoksesta, joka ei suinkaan ylittänyt, vaan alitti ja pohjusti arkipäiväisyyden. Arvaa-maton paljastui, kenties ensimmäistä kertaa, hyväksi.

\*

”koettaa

Tunnustelemista, kokeilemista, tutkimista, yrittämistä yms. Merkitsevän *koettaa*-verbin rakenteellinen vastine on viron murteellinen *koeta*- ’yrittää, koettaa, laatia’. Karjalassa on suunnilleen samassa käytössä saman var-talon pitempi johdos *kuotella*. Verbit ovat johdoksia ver-bistä *kokea*. Suomen kirjakielessä *koettaa* on ensi kertaa mainittu Eerik Sorolaisen postillassa vuonna 1621.”<sup>1</sup>

\*

Kokeellisuus on kokemuksen viritin. 1900-luvun histo-riallinen avantgarde ei onnistunut tärkeimmässä tehtä-vässään, kokeellisen ajattelun ja elämisen demokratisoi-misessa ja arkipäiväistämisessä. Päinvastoin kokeellinen runo, esitys ja kuva mielletään edelleen elitistiseksi,

keinotekoiseksi ja etäiseksi, vaikka nimenomaan kokeellisuus on taiteellisista eetoksista läpäisyvoimaisin ja elämänmuotoisin. Samalla se on muutosvoimaisin, koska kokeilija joutuu asettumaan koetteelle ja muuttumaan itse. Pelkkyyden kokeellisuus ei tarkoita taidetta taiteen vuoksi. Paljon vähemmän. Taiteella itsessään ei ole merkitystä. Se on vain tapa paljastaa sellaisuus siellä, missä se on odottamatonta. Hän joka istuu, istumalla istuu, on asentonsa tarkkuudessa totta.

\*

Danten helvetti on paikka, jossa asennot ovat pakotettuja, ahtaita ja epäluontevia. Kehot ovat saneltuja. Teatterissa pitää istua, näyttelyesineisiin ei saa koskea, kun musiikki loppuu, konserttialista poistutaan. Pelkkä ei pakota. Sitä voi koettaa, siihen voi jäädä tai kirjoittaa, siinä voi jopa asua. Taiteen filosofiaa, estetiikkaa ja kriittikkä ei näiden suhteiden syntymiseen tarvita.

\*

Argentiinalainen runoilija Roberto Juarroz kirjoittaa: ”Jos jätetään pois kaikki ylimääräinen ja suljetaan ulos kaikki puuttuva, jäljelle jää luultavasti jotain olemisen kaltaista. Tai ehkä ei-oleminen. Mutta jos lasketaan yhteen kaikki ylimääräinen ja kaikki puuttuva, jäljelle jää jotain ihmisen kaltaista. Ja jos otetaan kaikki mikä ei jää yli eikä puutu, jäävät tyhjät kädet. On yksi olemisen muoto: oleminen. Mutta on toinenkin olemisen muoto, ihmisen tapa olla: jäädä yli ja puuttua. Runous on lähempänä jälkimmäistä. Silti se ei voi unohtaa ensimmäistä.” Yli- ja alijäämien ihminen asuttaa saastan ja halun maailmaa. Jos ihminen on edes likimain Juarrozin kuvaileman kaltainen, tarvitaan taiteita kaikkea muuta paitsi spektaakkeleja, musiikkitaloja ja kulttuuripääkaupunkeja. Mieluummin siis jättömaita, sillanalusia, hirvien makuupaikkoja, hylättyjä vesitorneja. Mikä vielä tärkeämpää, jos taide on pelkkä, se ei ole erityisen saati välttämättömän inhimillinen. Mutta kuitenkin: tarvitaan tyhjät kädet, ketterät sormet ja lyhyet kynnet. Jotain ihmisen kaltaista.

\*

Taistellakseen omaa syrjäyttämistään vastaan taiteen on syrjädyttävä. Tullakseen jokapäiväisen radikaaliksi ja koskettavaksi sen on ensin kätkeydyttävä, väistettävä ja vetäydyttävä. Juostava helvetinkyytiä pöpelikköön samaltappurat pölyten. Taiteen liha tuodaan kotiin valmiissa marinadissa, vaikka sen perässä olisi tosiasia lähdeettävä syvään korpeen. Vasta jahdattuna se voidaan kohdata tasa-arvoisesti sellaisena kuin se on, uhanalaisena, vaarallisena ja pelkkänä.

\*

Pelkkä taide on ajankohdistaan ja paikoistaan tarkka. Sen tarkkuuteen kuuluu allekirjoittaa syntymänsä hetki

ja toteutumisen tapa. Siihen kirjautuvat voimat, jotka sen tekevät mahdolliseksi, ja toiset, ei välttämättä vastakkaiset, jotka todistavat sen tapahtuvan mahdollottoman, siis oman olemattomuutensa ja epäonnistumisensa, rajalla. Mikään epäinhimillinen ei ole sille vierasta. Sillä on reiviirejä, pesiä, vuodenaikoja ja menehtymisensä hetki. On itsestään selvää, että kirjallisuus alkaa maamyyrän kuolemasta.

\*

Pyhänmiestenpäivän vastaisena yönä vuonna 2001 olimme tutkimassa Onkiniemen vanhaa tehdasaluetta. Kapeassa rinteessä, pimeydessä, jonka lumi teki näkyväksi, piirtyi geometrinen muoto, kuutio, kanttiinsa puolisoista metriä. Menin lähemmäs, koskin. Hiltalleen, käsi alkoi nähdä kuution tahkoilla muotoja. Yksityiskohtaisia ruumiinjäseniä, lantioita, varpaita. Jotain ihmisen kaltaista. Kuution päällä oli multakerros ja siitä hapsotti talven kellastuttama ruoho. Kimpale joukko-hautaa, lateksista valettu, hylättyä ulkona yössä. Kymmenen vuotta myöhemmin se on siellä vieläkin. Heti Särkäniemen huvipuiston verkkoaidan takana.

\*

Pelkkä taide voi olla poliittista omin ehdoin. Poliittista se on silloin, kun se ei vaadi tai väitä mitään, vaan todistaa itsessään omaehtoisen olemistavan puolesta. Tämä omaehtoisuus ei ole vaihtoehtoista, ei potentiaalista, vaan jo tässä, aina uudelleen jo olemassa, tunnistamistaan odottaen. Italo Calvinon romaanissa *Näkymättömät kaupungit* Marco Polo sanoo sen näin, kuvaillessaan helvettiä, joka on lähempänä kuin Danten: ”Elävien helvetti ei ole jotain sellaista mikä on tulossa; jos helvetti on olemassa, se on jo täällä, helvetti jota elämme päivästä päivään ja jonka muodostamme eläessämme yhdessä. On kaksi tapaa olla kärsimättä siitä. Ensimmäinen on monille helppo: hyväksyä helvetti ja tulla osaksi siitä eikä enää nähdä sitä. Toinen on vaikea ja vaatii jatkuvaa tarkkaavaisuutta ja oppimista: on etsittävä ja tunnistettava kuka ja mikä helvetissä ei ole helvettiä, on sallittava sen säilyä ja annettava sille tilaa.”

\*

Hyvä ajattelu paljastaa koettelemalla helvetin rakenteen ja sen heikot kohdat, lepo- ja voimapaikat. Kokeellisuus on siksi vapauden metodi, johon se sisältyy ja sitoutuu. Näin ei ole tapahtunut. Pelkkä ei ole vielä paljastunut. Se on jäänyt jäljelle.

## Viite

- 1 Kaisa Häkkinen, *Nyky-suomen etymologinen sanakirja*. WSOY, Helsinki 2004, 451.

### Jaakko Mattila

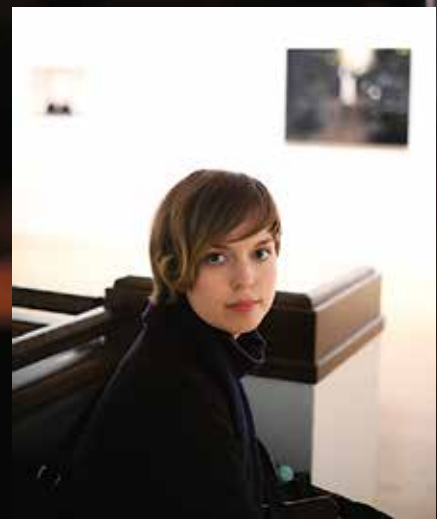
Olen lähiaikoina pyrkinyt taiteessani äärimmäiseen keskinkertaisuuteen. Haluaisin että töissäni on mahdollisimman vähän viitteitä kulttuureihin tai egoon. En yritä kuvata maalauksillani sitä mitä näen silmilläni, vaan sitä mitä olen maalannut mielikuvituksessani. Joskus töiden prosessi vie vuosia, useimmiten liian kauan. Maalatessa parasta on eri materiaalien tuoma jännitys ja virheet. Maalaaminen on ihmisen hienointa aikaa kalastuksen jälkeen.

### Anni Leppälä

Valokuvat ovat minulle kiinnekohtia muutoksessa ja sen tarkkailussa, ne antavat rauhassa lähestyä itseään. Niihin voi koota luottamusta ja tunnistamisen varmuutta, mutta samanaikaisesti niillä on myös toinen luonteensa; näkymätöntä ja tunnistamatonta kohti kääntyvä puolensa. Se, mikä tulee kuvassa tunnistetuksi voi olla kuvan ulkopuolella, näkymättömissä. Hetkellisessä kokemuksessa paljastuu jotain, joka ei ole ”aiemmin ollut” vaan kuvassa nyt ja tässä läsnä olevaa.



Valokuva: Petri Antturi/Asikainen





ANTTI SALMINEN

# Kuolevat kehot, eläimyys ja pohjoinen tasa-arvo

– Kysymyksiä Leea Klemolalle

Ohjaaja, näyttelijä ja käsikirjoittaja Leea Klemolan ohjaama *New Karleby* sai ensi-iltansa helmikuussa Tampereen Teatterissa. Näytelmä päättää maineikkaan *Kokkola*-trilogian, jonka edelliset osat *Kokkola* (2004) ja *Kohti kylmempää* (2008) käsittelivät muun muassa sukurutsaa, neandertalinihmisyyttä ja Marja-Terttu Zeppelinin sielunmatkaa kohti äärimmäistä kylmyyttä. Haastattelun aikaan muutama kohtaus puuttui vielä uuden näytelmän lopusta. Luvassa on täplähyenoita.



**Miten teet teatteria?**

Teatterin tehtävä ei kiinnosta mua. Tämä on paras tapa viettää aikaa ihmisten kanssa ja mahdollisuus olla ole-massa, kestää elämää. En mieti koskaan teatterin tarkoi-tusta. En käy katsomassa teatteria. Se ei ole mulle mer-kittävä.

En koskaan lähde teoriasta tai dogmista. Pysin alueel-le, jossa ei ole vielä sanoja. Jos tätä matkaa tukisi jokin teoria, sitä ei tarvitsisi tehdä. En liioin käytä metodeja. Näytelmäni muodostuvat kohtaamisista ihmisten kanssa. Tekstiä kirjoitetaan samaan aikaan kun harjoitellaan.

Teatterikäsitteisen ytimessä ovat kuolevaiset ruumiit rampin molemmin puolin. Näyttelijävalinnat perustuvat tähän ja siksi näytelmissäni on ollut esimerkiksi paljon alastomuutta.

Niin ikään vierastan kaikkea kohdeyleisöajattelua. Ohjaan itselleni, koska haluan kunnioittaa katsojien ti-lannettajua. George ei voi tulla vasemmalta, ellei se ole sitten huumoria.

**Mihin trilogiasi päättyy? Mitä olet ajanut takaa?**

Kyllä se kehoon palautuu lopulta kaikkinaansa. Tri-logian viimeisessä osassa Piano Larsson on ajautunut elämässään pisteeseen, jossa kaiken on muututtava. Lar-sonia vastaan tulee kuolema, ja kysymys kuuluu, miten elää sen kanssa.

*New Karlebyn* henkilöillä on erilaisia suhteita kuolemaan. Tässä näytelmässä on ensimmäinen uskovainen henkilöihahmoni. En ole aiemmin keksinyt tapaa käsi-tellä uskoa niin, että siitä ei tulisi pilakuvaa. Huomautet-takoon nyt, että itse en usko Jumalaan lainkaan. Meillä on vain toisemme, ja jos se on lähtökohta, usko tuntuu välistä vetämiseltä, ruumiin ja eläinten halveksimiselta, järjettömältä hulluudelta.

Mutta. Tämä ei tarkoita hengellisyyden ja mystiikan väheksymistä. Ei Jumalaa kieltää voi, mutta en halua, että se tulee kahden ihmisen väliin. Tämän vuoksi on ollut lähes sietämätöntä suhteutua näyttämöllä hahmoon, joka ratkaisee kuolemansa uskolla.

**Keho on siis alku ja loppu. Mutta kehothan ovat jo? Mihin teatteria tarvitaan, eikö se tule kahden ih-misen väliin siinä missä Jumalakin?**

Teatteri toimii kehojen rituaalina. Toiset toisten puolesta voivat parhaimmillaan siirtää katsomoon tunteen, että tällä elämällä, näillä teoilla ja keholla mulla on lupa rakastaa, myös itseäni. Juoni sen sijaan on maailman epä-kiinnostavin asia. Se on vain pakko kasata. Mulla ei ole ohjaajana tarvetta manipuloida tai edes viestiä. Pahinta, mitä voisin kuvitella, olisi yrittää muuttaa maailmaa he-rättämällä syyllisydentunnetta katsojissa. Teatteri on moraalien ja politiikan tuolla puolen, siinä on kyse sub-jektiivisesta kokemuksesta. Jos kokemuksesta voi puhua totta ja tarkasti, se on hyvä.

**Eli paljon on tarkkuuden varassa?**

Ehdottomasti. Vaaditaan äärimmäistä tarkkuutta ja re-hellisyyttä kaikille kokemuksille, etenkin tällaisena aikana, jolloin useimmat kokemukset ovat konventionaalisia ja ikään kuin valmiiksi koettuja. Siksi esimerkiksi väärät tunteet väärässä paikassa ovat minusta kiinnostavia.

Jos ymmärretään vaikkapa, että kipu voi olla nautin-nollista tai että noinkin voi elää, näytelmä toimii.

Sama heijastuu myös näytelmän tekemiseen. Ohjaaja voi pakottaa melkein mihin tahansa paitsi nauttimaan. Ja vain nautinnon kautta työhönsä voi sitoutua oikein. Pelko tappaa sen aina. Näyttelijälle ei saa huutaa. Esi-tyksen äänensävy on sama kuin harjoitusten ilmapiiri. Esitysjännitys ja läsnäolo peilautuvat harjoituksista.

Nautinnon lisäksi tärkeää on nauru. Psykiatrilte ei voi mennä puhumaan totta ja naureskella samalla jutuilleen. Teatterissa se on mahdollista. Se auttaa säilyttämään suhteellisuuden- ja mittakaavantajun, ilman että kukaan on paapomassa ja analisoimassa.

Kun häpeä, nautinto ja kauhu ovat tasapainossa, näytelmä toimii. Tavoitteena on, että ihminen häpeäisi itseään edes vähän vähemmän ja että tähän tunteeseen päästään yhdessä. Teatterissa ollaan yhdessä, toisin kuin elokuvissa, missä katsotaan aina yksin.

**Tulisiko katsojankin nauttia?**

En tiedä, kun en katso. Siis en katso teatteria. Mutta vihaan esimerkiksi yleisön osallistumista. Se on okset-tavaa ja noloa. Haluan ehdottomasti olla turvassa. En halua myöskään liikkua esityksessä. Ottaisin paljon mieluummin paskaa niskaani kuin sen, että minua kat-sottaisiin näyttämöltä silmiin. Se on vallankäyttöä, esiin-tyjällä on sellaisessa tilanteessa tavattomasti valtaa. Sem-moista näyttelijää pitäisi lyödä heti, koska tilanne on niin epätasaväkinen. Paskanheitto ei ole fasismia mutta teatterissa silmiin katsominen on. Yleisöä saa katsoa vain arasti, vaatimatta ja haastamatta.

**Tarkentaisin vielä suhdettasi nauruun. Mahdollis-taako teatteri naurun alueen laajentamisen?**

Juuri niin. Apinoiden huumori on esimerkiksi het-kissä, kun toinen säikäyttää toisen. Syntyy helpotus siitä, että ei kuollut, vaikka niin luuli. Kaikkein vaikeimmille ja pyhimille asioille nauraminen on yksi teatterin teh-tävistä. Olen kysynyt itseltäni monesti, saako vammaisille nauraa, saako rasistisille vitseille nauraa? Tämä on jotain muuta kuin pilkkaa. Se on itselle ja omille asenteille nauramista. Nauramista sille, kuinka paljon täällä pitää esittää kunnollista ja käyttäytyä rutiininomaisesti.

Kaikki merkityksellinen on minulle tilannesidon-naista. Humanismia en ymmärrä ollenkaan, enkä väki-vallan nollatoleranssia. On tilanteita, joissa saa lyödä. Jos joku ääliö vittuilee kohtuuttomasti, ja lyön häntä, miksi minä olen se, joka on tehnyt väärin?

**Palataan Kokkolaan. Miten paikallisena koet teat-terisi?**

Kokkolan murre on äidinkieleni. Jos kirjoitan hen-kilön, joka ei käytä Kokkolan murretta, en ole varma sen asenteesta. Kokkola on ihmisen puhetta. Muut ovat asennoituneita omien murteittensa kautta, ja mun täytyy tulkita, mitä he yrittävät sanoa.

Kokkola ei ole syrjäseutua, ei mitään periferiaa, vaan kokemuksellinen keskus. Jokin Helsinki ei ole sieltä katsoen mikään paikka vaan nykyaika itse, ja sellaisena äärimmäisen epämiellyttävä. Helsingistä ei ole kotoisin kukaan.



## ”Parempi olisi himoita lehmää, peuraa tai traktoria.”

Paikallisuuteen liittyy muitakin tärkeitä lähtökohtia kuin kieli. Esimerkiksi maantieteellinen sijainti, sää ja vuorokaudenaika ovat todella tärkeitä. Tämä trilogian päätösosa sijoittuu tiettyyn kerrostaloon ja tiettyyn metsään sen ympärillä. Maisema on esityksen mielentila.

### Millainen maisema se on?

1970-luvun rauhallinen, työläisten asuttama lähiö, jota ympäröi mäntymetsä. Se on katveessa. Tällaiset tapahtumapaikat eivät vaadi mitään, niistä ei tarvitse suoriutua. Metsä ja koti. Hajottamo, palava bussi. Kaiken sosiaalisen elämän tuolla puolen. Maisema on mielentila on metsä.

### Tarkennetaan vielä kysymystä kielestä. Mitä Kokkolan murteeseen liittyy?

Se ei ole niinkään murteeksi tunnustettava kieli kuin vaikka savo. Lähinnä kyse on sanajärjestyksestä. No, odotas, vaikka näin: ”Siihen on minun ja ambulanssin väliin joku teetupa-auto kiilannu.” Näin se menee kokkolaksi. Mutta jos sanon, että ”siihen on joku teetupa-auto kiilannu minun ja ambulanssin väliin”, siinä ei synny tietoisuutta, että olen näin mainio, kun tällä tavoin sanon.

Kokkolan sanajärjestyksessä on reviiropitoa ja oman mainiouden alleviivausta. Se on kovaäänistä ja runsaasti kiroilevaa. Tahtoo sanoa, että hoidan omat asiani ja siitä muistutuksena kääntelen näitä sanoja vähän miten mielin. Ettei kellekään nyt tule sellainen olo, että mua tarvitsisi auttaa. Ja että nauran omille vitseilleni mieluummin itse.

### Liittyvätkö nämä murrepiirteet henkiseen itsellisyyteen?

Osittain, mutta siinä on tavattoman iso ero vaikkapa eteläpohjalaisuuteen. Kokkolan murteessa on jatkuva pyrkimys olla niin suora kuin mahdollista. Kokkolalainen kokee olevansa nimenomaan Kokkolasta, se on nimittäin voimakas identiteetti.

### Miksi se on vahva? Millainen Kokkola sitten on?

Kokkolassa on satama, ja siksi siellä on ollut myös paljon huoria, voimakas työväen- ja suojeluskuntaliike, puolet väestöstä ruotsalaisia, kaikkea sikin sokin. Kokkolassa ei ole koskaan yhtä totuutta. Ja kulttuurielämä on sitä vastoin tätien touhua, koko ajan yritetään kohottaa profilia milloin milläkin saatanan kesäfestivaalilla. Hirveää touhua.

### Vaikka sanoit, että sinulla ei ole dogmeja, metodeja tai teorioita, mitä ilmeisimmin kuitenkin kehittelet tiettyjä aika tarkkarajaisia kysymyksiä ja aiheita?

Ei mulla ole oikeastaan edes semmoisia aiheita. Kutsun kysymyksiäni asioiksi, niin, vain asioiksi. Eläimet esimerkiksi. Ja miksi aina eläimet? Onko se äärimäinen toinen? Nyt on nämä täplähyeenat. On hienoa, että en voi ihmisenä väittää paljon mitään eläimistä. Palaan eläimiin yhä uudelleen, ja tätä on kaipuu epäinhimilliseen, joka on silti tuntemattomassa yhteydessä ihmiseen. Olla jotain samaa, mutta kuitenkin jotain aivan muuta.

Toinen asiani on miehet ja naiset. Esimerkiksi: Mitä kaikkea ihmisessä on lupa rakastaa, sellastakin, mitä ei voi kestää? Teatterissa voi rakastaa kaikkea, mitä mieleen juolahtaa. Palaan yhä uudelleen hulluihin naisiin ja hoiavaisiin miehiin.

### Miksi?

Ehkä se on itseironiaa. Toisaalta jos näyttämölle tulee hoivaava nainen, se voisi yhtä hyvin olla tyhjä tuoli. Siinä ei ole mitään erityistä, mitään mikä erottuisi kulttuurisista kliseistä. Jotta ihmisyyttä tulisi näkyviin, kulttuurista kontekstia on rikottava. Äärimmäisen tylsä mieshenkilö vastavuoroisesti on sellainen, joka himoitsee nuorta hyvännäköistä naista. Niin henkilöltä viedään sielu. Parempi olisi himoita lehmää, peuraa tai traktoria. Hyvin käyttäytyviä naisia on vaikea katsoa näyttämöllä, tai sitä vastoin läjäpäin huonosti käyttäytyviä miehiä.

Kun aiempia osia on esitetty ulkomailla, esimerkiksi Virossa, näitä asioita ei monestikaan ole tajuttu. Esimerkiksi lesbot ovat ulkomailla aina traagisia. Huonosti käyttäytyvää naista ei osata katsoa.

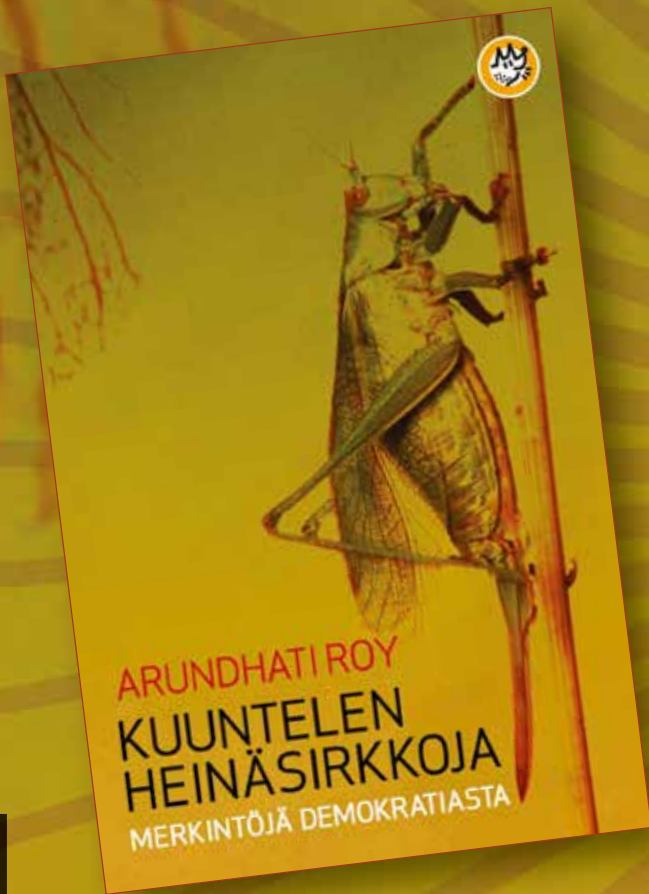
### Mikä ero Suomessa sitten on?

Uskon, että Suomessa tasa-arvo on vuosisataista perua ja että suomalaisten näyttelijöiden kanssa voi mennä todella pitkälle. Sana on vastenmielinen, mutta tuntuu, että jokin alkuperäinen tieto on siinä, että akat voivat olla ihan hulluja. Suomalaisilla on suuri lupa sekoittaa sukupuolia. Suomalaisen näyttelijän kanssa voi tehdä melkein mitä tahansa. Täällä ei koskaan näyttelijä kysy, että ”anteeksi, miksi mä tuota rakastan, sehän on kauhean näköinen”. On syvällä tuntemus siitä, että tuo ihminen tulee mistä tahansa ja on menossa minne hyvänsä, ja voi vain vähän toivoa, että olisipa edes vähän tolkkua tuo, johon on nyt rakastunut.

### Mistä tämä ”alkuperäinen tasa-arvo” voisi kummuta?

Uskon, että olemme vielä niin metsäläisiä. Ehkä grönlantilaiset olisivat tässä vielä loistavampia. Suomessa sivistyskulttuuri on niin nuori ja kliseet eivät ole juurtuneet kovin syvään. Tämä on hyvin konkreettinen taipumus, kenties vaikean maaperän ja ankarien talvien synnyttämä. Pohjoisessa tarvitaan molempia sukupuolia, tasa-arvo on silloin paljon syvempi asia kuin naisten äänioikeus ja feminisismi. Tämä tasa-arvo ja tieto siitä tulee kaukaa ajasta mutta samalla niin läheltä, maaperästä.

# Kuuntele heinäsirkkoja



## Arundhati Roy KUUNTELEN HEINÄSIRKKOJA – merkintöjä demokratiasta

Onko elämää demokratian jälkeen? Millaista sellainen elämä tulisi olemaan? Voisiko se olla demokratia – pyhä vastaus meidän hetkellisiin toiveisiimme ja rukouksiimme, suojelija yksilölliselle vapaudellemme ja ravintoa unelmillemme hyvinvoinnista – joka tulevaisuudessa paljastuukin ihmisrodun loppupeliksi?  
25 €, SIS. POSTIKULUT



into



## Tuomas Martikainen SUOMI REMIX

Kirja sisältää virkistävää faktaa maahanmuutosta ja ravistelee usein toistettuja harhoja. Ilmestyy maaliskuussa.

15 €, SIS. POSTIKULUT



## Serge Latouche JÄÄHYVÄISET KASVULLE

Opas kohtuuden yhteiskuntaan. Latouche kyseenalaistaa jatkuvan talouskasvun tavoittelun ja tarjoaa sille vaihtoehdoksi kasvun purkua.

15 €, SIS. POSTIKULUT



## Koivulaakso, Kontula, Peltokoski, Saukkonen & Toivanen RADIKAALEINTA ON ARKI

Vaatimus tavalliseen elämään on ehkä radikaaleinta, mitä tänään voidaan esittää. Yhä useampi haluaisi kohtuullista elämää.

15 €, SIS. POSTIKULUT



## Markus Himanen ja Jukka Könönen MAAHANMUUTTO- POLIITTINEN SANASTO

50 sanaa rajoista ja niiden ylittämisestä. Kirja tarjoaa välineitä pelon ja hallinnan teemojen ympärillä käydyin maahanmuuttokeskustelun umpikujien purkamiseksi.

15 €, SIS. POSTIKULUT

[www.intokustannus.fi](http://www.intokustannus.fi)

Tilaukset [myynti@intokustannus.fi](mailto:myynti@intokustannus.fi)





RAOUL VANEIGEM

Jalostetun  
laiskuuden  
ylystys





**L**aiskuudesta muodostuneen mielipiteen vuoksi se on saanut osakseen yhä suuremman osan epäsuosiosta, joka on rasittanut työtä. Porvaristo kohotti pitkän aikaa työn hyveeksi, sillä se hyötyi työstä samoin kuin ammattiyhdistysbyrokraatit, joille työ varmisti lisäarvoisen vallan. Lopulta arkisen työn tylsistyminen on tunnustettu siksi, mitä se on: itseensä kääntyneeksi alkeimiaksi, joka muuttaa olemassaolon kullan lyijynraskaaksi tiedoksi.

Tästä huolimatta arvostus, jolla laiskuus ylpeilee, saa edelleen kärsiä laulukaskaan ja muurahaisen yhteen sitovasta parisuhteesta. Se, mikä ihmisissä on halveksittavinta, on typerästi liitetty eläimiin. Haluttiin sitä tai ei, laiskuus on yhä ansassa työssä, jonka se kuitenkin laulaen hylkää.

Kun tarkoituksena on olla tekemättä mitään, ensimmäisenä mieleen juolahtaa varmasti, että asia on itsestään selvä. Valitettavasti elämme kuitenkin yhteiskunnassa, jossa meitä riistetään lakkaamatta itseltämme. Miten siis voisimme lähestyä itseämme esteettömästi? Miten voisimme päästä armon tilaan, jossa hallitsee pelkkä halun huolettomuus?

Emmekö olekin valmiita mullistamaan kaiken, jotta velvollisuuden ja syyllisyyden tekosyyt saisivat häiritä seesteistä vapaa-aikaa, rauhallista oleskelua yksin omassa seurassa? Georg Groddeck havaitsi, että kun puhutaan taidosta olla tekemättä mitään, rajoituksista vapautuneen tietoisuuden merkki on vapaus niistä monista rajoituksista, jotka kehdestä hautaan tekevät elämästä levotonta ei-minkään tuottamista.

Olemme niin paradoksien lamauttamia, ettei laiskuutta voida ymmärtää yksinkertaisesti siten, kuin luonto siihen kehottaisi, jos voisi kääntyä suoraan itsensä puoleen.

Työ on turmellut laiskuuden. Se on tehnyt laiskuudesta huoransa samaan tapaan kuin patriarkaalinen valta piti naista soturin leposijana. Se on pukeutunut laiskuuden valheellisiin vaatteisiin samaan tapaan kuin hyväksikäyttöön perustuvien yhteiskuntaluokkien ruumishuone on samastanut työn pelkkään käsillä tehtävään tuottamiseen.

Mitä olivat nuo mahtajat, suvereenit, aristokraatit ja korkeat virkamiehet elleivät intellektuaalisia työläisiä, joiden tehtävänä oli panna väsyttämänsä ihmiset työhön? Joutilaisuus, jolla rikkaat rehentelevät ja joka on ruokkinut tukahdutettujen kaunaa iät ajat, on mielestäni varsin kaukana idyllisestä laiskuuden tilasta.

Itserakas aatelisto kahmii suloista loikoilua itselleen mutta nousee takajaloilleen pienimmistäkin puutteista. Se pitää ynsäänä kiinni arvojärjestyksestä ja tarkkailee renkijoukkoa, joka naamioi äkäisyytensä ja halveksuntansa orjamaisuuteen, ellei tarkoituksena sitten ole antaa esimakua noitamaisen kateuden ja koston maustamista ruoista. Millaista väsymystä tällainen laiskuus onkaan, ja millainen orjuus piileekään alituudessa halussa miellyttää komentajia!

Despootista ehkä sanotaan, että ainakin hän saa nautintoa, kun häntä totellaan. Kurja on kuitenkin nautinto,

jonka maksu sysää muut epämukavuuteen ja jonka voi saada vain herättämällä katkeruutta! On selvää, ettei tällainen vastenmielisten tehtävien yläpuolella pysyttelemine ole minkäänlaista lepoa eikä se juuri suosi onnellista toimeentuloa.

Ammattinsa ulkopuolella liikemies, johtaja tai byrokraatti tuskin sotkeutuu pikemminkin tungettelevaan kuin mukavaan kotielämään. En tiedä, etsivätkö he aliprefektin yksinäisyyttä pellolta, mutta kaikki viittaa siihen, että heitä kiinnostaa pikemminkin viihde kuin laiskuus. Ei ole helppo rikkoo rytmiä, joka sinkoaa tehtaasta toimistoon, toimistosta pörssiin ja liikelounaalta lounasliikkeelle. Rahaksi lyödystä laskettavuudestaan tyhjennetty aika muuttuu yhtäkkiä kuolleeksi, sitä on tuskin olemassa. Täytyy menettää enemmän kuin moraalista: täytyy menettää kannattavuusaisti voidakseen ajatella menevänsä mukaan moiseen aikaan ja asettua siihen katumuksesta.

Sama pätee uneen, sillä uni on todellista reseptilääkettä sille, joka päivittäin juoksee kilpaa kelloa vastaan. Mutta kun käydään sotaa, jossa jokaista hetkeä uhkaa kilpailun lietsoma liekki, kuka tohtii kohottaa tyhjätöittämisen valkoisen lipun? Onko meille jankutettu kyliksi katastrofiesimerkkiä ”Capuan nautinnoista”, joiden parissa Hannibal – mikä lie häneen meni – menetti lopullisesti sekä Rooman että valloitusretkistään saamansa edun<sup>1</sup>?

On tunnustettava tosiasiat: maailmassa, jossa mitään ei saavuteta ilman voimaa ja oveluutta, laiskuus on heikkoutta, typeryyttä, erhe, laskelmointivirhe. Se voidaan saavuttaa vain muuttamalla maailmankaikkeutta, siis olemassaoloa. Asiat tapahtuvat.

Minulle vakuutellaan, että eräs pankinjohtaja joutui konkurssiin, jolloin kaikki hylkäsivät hänet ja häpeä peitti hänet. Hänet otettiin vastaan maaseututillkulla, missä hän viljelee vähän viiniköynnöstä. Vihannespuutarha, muutama kana ja hänen naapuriensa ystävyys riittävät hänen tarpeisiinsa. Hänelle paljastuu hämmästyttäviä asioita: auringonlasku, valon välkehdintä aluskasvillisuudessa, vesilintujen tuoksu, hänen itse leipomansa ja paistamansa leivän maku, orkidean kiihottava rakenne, uinuva maa kasteen tai seesteisyyden hetkellä. Hän on saanut paikan maailmankaikkeudessa alettuaan tuntea vastenmielisyyttä elämään, jonka hän kulutti siihen itsensä huomiotta jättämiseen. Hänen täytyisi vielä osata olla paikallaan.

Tie ei ole niin helppo, että riittää sulkea pois maailma, joka sulkee teidät pois. Jos niin olisi, tulevaisuudessa jokaisesta työttömästä tulisi runoilija.

Työtön ei useimmiten kuulu itselleen vaan edelleen työlle. Se, mikä tuhosi hänet tehtaan ja toimiston vie-raantumisessa, kalvaa häntä ulkopuolelta kuin aaveraajan kipu. Hyväksikäytetyllä ei ole juuri enempää mahdollisuuksia omistautua varauksetta laiskuuden ihanoille kuin hyväksikäyttäjällä.

On toki ilkkurista tehdä mahdollisimman vähän pomon eteen, keskeyttää työnsä heti tämän kääntäessä selkensä, sabotoida rytmejä ja koneita sekä harjoittaa

## **”Vastenmielisen työn kumoaminen on epäilemättä jalo tehtävä, mutta luvallanne sanoen työ miellyttää teitä!”**

oikeutetun poissaolon taidetta. Laiskuus säilyttää terveyden ja antaa kapinalle miellyttävän vahvistavan luonteen. Se murtaa orjamaisuuden ikävän ja rikkoo komennon. Se maksaa potut pottuina kahdeksan tuntia elämästänne vievälle ajalle, joita mikään palkka ei anna teille takaisin. Se asettuu kellosta varastettujen minuuttien rinnalle, kun päivän kulumisen kasvattaa pomojen voittoja.

Hyvä, mutta kysymykseen ei ole vielä vastattu: milaista varauksetonta nautintoa voi saada, jos se edellyttää ennen kaikkea toisen nautinnon pilaamista? Tahdotko, että sinua totellaan? Niin ei tule tapahtumaan. Esitän elävän todisteen olemalla piittamatta sinun vallastasi, rikkomalla vallan, joka tuntuu sinusta ellei ikuiselta niin ainakin ylimuistoiselta.

Vastenmielisen työn kumoaminen on epäilemättä jalo tehtävä, mutta luvallanne sanoen työ miellyttää teitä! Olette samanlainen kuin herra, joka kyräilee palvelijaa, kun tämä varastaa häneltä ja herran ollessa varuillaan laiskottelee onnistuakseen varkauksissaan paremmin. Laiskuutta ei pidä ymmärtää näin salamyhkäisesti. Tarvitaan keveyttä kuten rakkaudessa. Varuillaan oleva ei sitenkään elä, tai elää korkeintaan vain jotenkuten.

Millaista kaunaa sitä paitsi on haluta pilata mahdollisimman saastaisesti hyväksikäyttäjien hedonismi, niin mitätöntä kuin se onkin! ”Kun me raadamme, he kasvatavat mahaa”, lauletaan laulussa. Vanha puritaaninen antiklerikalismi syytti pappeja irstailusta, mutta eivätkö hyväksikäyttäjät olisi onnistuneet parhaiten juuri hedonismissa, ellei hyväksikäytettyjen kauhu olisi tuominut heitä äkillisiin ja salaisiin impulsseihin? Vapautuvien proletaarien etuoikeus eli etuoikeus työssä, josta he saivat palkan ja joku toinen lisäarvon, oli juuri mahdollisuus saavuttaa nautinto itsestään ja maailmasta.

Nautinnolla ja täydelliseksi teroitettulla tietoisuudella nautinnosta on kylliksi tietoa vapautua siitä, mikä niitä riivaa tai rappeuttaa: kysykää itseään rakastamaan opet-televilta!

Se, mikä pätee rakkauteen, pätee myös laiskuuteen ja siitä saatavaan nautintoon. Usein olemme kaukana tavoitteesta. Reportaasi kertoo Brasilian maanviljelijöistä, joka ovat maattomia suurten maa-alueiden ollessa kesannolla, koska omistajat tahtovat vain pitää ne hallussaan. Reportaasi kertoo, miten he risit kädessään kävivät pit-

källä marssilla papit etunenässä, sillä kirkko järjesti heille päivittäin riisi- ja papupataa. Tiedotusvälineiden objektiivisuushalun vuoksi mukaan on otettu montaakin lakien mukainen juhla-ateria, jossa maanomistajat nauttivat runsaasti makkaroita ja lampaankyljyksiä, puolustivat oikeuksiaan ja tuomitsivat hyökkäykset, joiden uhreja he katsoivat olevansa.

Pelästyneiden silmäätekevien kurjuuden ja maatomien säälittelyn välissä alkoi tuntua siltä, etteivät ensin mainitut saa nautintoa maastaan, koska he ovat vain sen omistajia, ja että jälkimmäiset, joille nautinto kuuluisi, eivät hankkiudu tilanteeseen, jossa he voisivat nauttia yhtään mistään.

Tilanne ei ole niin arkaainen kuin tuntuu. Nyky-Euroopan byrokraattiluokka kaappii laatikonpohjista pääomaa saadakseen siitä voittoa suljetussa kierrossa, sijoittamatta sitä uusiin tuotantomuotoihin. Ja proletaarit, joille on osoitettu, ettei proletariaattia ole enää olemassa, vetoavat ostovoimansa heikkenemiseen ja vetoavat, että suuri hyväntekeväisyys korvaisi saavutetut sosiaaliset edut, palkkojen huononemisen, hyödyllisen työn vähentymisen sekä opetuksen, liikenteen, puhtaanapitopalvelujen ja laatumaanviljelyn alasajon ja kaiken muun, mikä ei lisää kansainvälisen finanssipekulaation välitöntä kannattavuutta.

Vastedes työ tunnustetaan hyödylliseksi ainoastaan siksi, että se takaa useimmille palkan ja kansainväliselle byrokraattiselle oligarkialle lisäarvon. Ensin mainitut käyttävät rahansa kulutustavariin ja yhä heikompiin palveluihin, jälkimmäinen sijoittaa pörssispekulaatioon, joka loisii taloudessa enemmän ja enemmän.

Tapa hyväksyä mikä tahansa työ ja kuluttaa mitä tahansa on juurtunut niin syväälle tasapainottamaan vanhan ja aavemaisen jumalallisen varjeluksen tavoin kohtaloita ohjaavia markkinoita, että jos jää kotiin sen sijaan, että osallistuisi maailmankaikkeutta tuhoavaan kiihkoon, käyttäytyy oudon skandaalimaisesti.

Informaation ohjailijoiden myöntymyksellä eräs ministeri, jonka hallintokoneisto – jättimäinen apparaatti, joka loisii tärkeimpien hyödykkeiden tuotannossa – nielee miljardeja, ei epäröinyt tuomita näin toimivia uusia etuoikeutettuja: vähimmäistoimeentulon saajia, eläkkeelle jääneitä rautatieläisiä, terveydenhuoltopalveluiden käyttäjiä, lyhyesti sanoen ihmisiä, jotka saavat



## ”Laiskuus on ei-mitään, sen puoleen kääntyminen on kuilun mietiskelemistä, ja kuilu, vakuutti Nietzsche, katsoo myös takaisin sinuun.”

nauttia unestaan muiden nukkuessa pomolle, jonka raha ei lakkaa tekemästä työtä.

Vaikka on ollut proletaareja, potentiaalisia sosiaalihuollon asiakkaita, jotka salaa ovat menneet mukaan vallan ostamien sanojen semanttiseen muunteluun, syynä ei ole pelkkä laumahenkinen typeruus. Laiskuuden päällä lepää sellainen syyllisyys, että harvat uskaltavat vaatia terveellistä pysähtymisaikaa, jonka ansiosta voi saavuttaa itsensä ja pidättäytyä jatkamasta samoilla laduilla, joita vanha maailma hiihtelee.

Miksi kukaan sosiaaliturvan saaja ei julista, että hän on löytänyt olemassaolosta rikkauksia, joita useimmat etsivät sieltä, missä niitä ei ole? He eivät saa mitään nautintoa mitään tekemättömyydestä, he eivät unelmoi keksimisestä, luomisesta, uneksimisesta ja kuvittelemisesta. Useimmiten heitä hävettää, että heiltä on riistetty palkallinen tylsistyminen, sillä se vei heiltä rauhan, joka heillä nyt on, mutta johon he eivät uskalla asettua.

Syyllisyys rappeuttaa ja vääristää laiskuuden, kieltää sen arvon, riisuu siltä älykkyyden. Mikä olisi lakkoa kauniimpi mahdollisuus lykätä aikaa, jolloin jokainen juoksee pakoon itseltään ja raataa itsensä uuvuksiin ollakseen sitä, mitä inhoaa, ja ollakseen olematta sitä, mitä olisi halunnut, kun eläkkeellä sairaus ja kuolema päätävät väsymyksen.

Työn keskeyttämisen tulisi edistää laiskuuden hyvää omaatuntoa ja rohkaista terveelliseen lepoon, joka säästäisi paljon terveydenhuoltokuluja. Tarvitaan vain vähän mielikuvitusta. Panemme kädet ristiin, sanoivat rautatieläiset, teemme ajasta ja tilasta ilmaista ja virkistyksekseen lähdemme ajamaan junia ja te voitte kiertää koko Ranskan maksamatta mitään. Menettekö edelleen tehtaisiin tai toimistoihin? Jos kerran tahdotte! Jotkut ehkä oivaltavat, että laiskuus on luovempaa kuin työ.

Mutta ei! Jos myöntää, että lakko on juhla, loukkaa niitä, jotka pitävät työn orjuutta arvokkuutena. Meitä hallitsevat asiat määräävät, että lakon täytyy olla laiskuuden kaltainen kirous. Katuen hengitetään hieman raikasta ilmaa, sitten palataan rohkeasti korruption ja saastumisen tielle.

Olisimme ansainneet päästä eläkkeelle, huokaavat työläiset. Se, mikä kannattavuuden logiikassa ansaitaan, on jo maksettu pikemminkin kymmenesti kuin kerran.

Älkää väittäkö, että lopulta eläke tarjoaa pakopaikan toimettomuudelle, joka taatusti on maailman huonoiten jaettu asia.

Entä jos sekoitatte laiskuuden ja väsymyksen? En edes puhu elämän loppuvaiheesta, jota kyynisesti sanotaan aktiiviseksi. Neljänkymmenen vuoden päivittäinen näännytys on lyönyt rytmensä siihen niin voimakkaasti, että elämä pakenee joka suuntaan ja päivät kulkevat osamaksuna kuoleman tilille. Laiskuus, jossa hyökäävät halut yhtäkkiä purkautuvat – neljänkymmenen viikkotunnin pakollinen oleskelu tehtaalla tai toimistossa oli kieltänyt ne – on vain synkkää paineiden purkamista, viiveen ottamista kiinni. Koira reagoi samoin, kun se yhtäkkiä vapautetaan lieastaan.

Kaiken kaikkiaan laiskuutta ei ole koskaan kohdeltu sen paremmin kuin menneisyyden naista, ja tiedämme liiankin hyvin, miten pahasti yhdeksän kymmenesosa ajastamme kuluu hukkaan. Kun miehen valta piti naista aseistautuneen työläisen, valkokauluksen tai sinihaalarisen leposijana, eikö hän samastanut tätä laiskuuteen? Nainen puhui sanomatta mitään, touhusi tekemättä mitään. Hänen alemmuutensa liittyi hänen taloudellisuuden puutteeseensa, hänet suljettiin pois houkuttelevasta ja terveellisestä suuresta työstä, sillä se oli varattu voimakkaalle miehelle; poikkeus tuli ehkä sitten, kun hänen tuli aika olla äiti ja tuottaa lapsia tehdasta ja sotilaskunniaa varten.

Koska nainen oli laiska ja turhamainen, hänet täytyi ”hoidella” samoin kuin työ raiskaa laiskuuden. Hän oli työttömän tavoin maanpaossa koneesta, joka ulostaa kannattavuutta, hän sai vapaa-aikaa vain kirouksensa varjossa. Ei oikeutta tai nautintoa vaan katumusta ja syntiä.

Mistä löytää lepoa laiskuudessa, joka pahimmillaan on alhaisuutta ja parhaimmillaan tekosyy? Kun työ samastettiin voimaan, laiskuus liitettiin sairaalloseen heikkouteen. Kääntämällä merkitykset vanhalle maailmalle tutulla tavalla työläs näännytminen muuttui terveyden merkiksi kun taas onnellinen *farniente* oli sairauden oire. Niin paljon raskauttaa touhuaminen elämää, joka ei pyytänyt muuta kuin vapautta kaikkeen hyödylliseen ja hyödyttömään pyrkivältä kiihkeältä toiminnalta. Ihmisistä tyhjennyssä maailmassa ei tunnu olevan enää mitään. Laiskuus on ei-mitään, sen puoleen kääntyminen on

kuilun mietiskelemistä, ja kuilu, vakuutti Nietzsche, katsoo myös takaisin sinuun.

Kun oli osoitettu, ettei laiskuutta ollut olemassa työn, tukahduttamisen, kumoamisen, syyllisyyden, paineiden purkamisen ja perustavan heikkouden ulkopuolella, pääteltiin, ettei se ollut mitään.

Albert Cossery kuvaa tätä ei-mitään herkullisesti. *Les fainéants dans la vallée fertile*<sup>2</sup> saattelee meidät vaivihkaa erääseen taloon, kylään, jossa jokainen asukas kilpailee muiden kanssa saadakseen nukkua mahdollisimman pitkät unet. Ulkomaailman kutsut täytyy tehdä tyhjäksi, täytyy juonitella pois perverssi viehätys, joka työllä joskus on niihin, joilla on onni olla tietämättömiä siitä. Voi vähintäänkin sanoa, ettei tunnelma ole juhlallinen eikä edes hyväntuulinen. Synkkä kiihko hallitsee hiljaisuuden ankaraa järjestelyä. Kuorsausten välistä kumpuaa ahdistus. Ehkä se ei niinkään synny ei-minkään herkän tasapainon mahdollisesta repeytymisestä kuin toimettomuuden kylläytymisestä.

Tässä laiskuus on nimittäin vain unettoman unen turhamaisuutta. Se on kosta puuttuvalle elämälle, eksistentiaalista tilintekoa, joka juonittelee kuoleman kanssa. Vaaditaan oikeutta olla ei-mitään maailmankaikkeudessa, joka on jo tuominut ei-mihinkään. Liikaa tai ei tarpeeksi.

On varmasti nautinnollista, ettei ole olemassa kenellekään, tahtoo houkuttelevasti olla ehdottoman olematon ja todistaa kaikessa rauhassa sosiaalisesta hyödyttömydestään maailmassa, jossa sama tulos saavutetaan useimmiten levottomalla toiminnalla.

Silti laiskuuden sisällössä on toivomisen varaa. Sen epäjohtonmukaisuus altistaa sen hyödyntävoittelijoiden konnankoukuille. ”Siinä, että antaa itsensä tulla hallituksi, on yhtä paljon laiskuutta kuin heikkoutta”, huomautti La Bruyère.

Veltoilla on taipumus asettaa epäoikeudenmukaisuus epäjärjestyksen edelle. Eivätkö henkisen uneliaisuuden ja joutilaisuuden etuoikeuksien vaatimat huolet edellytä sitä, että vallitsevaa järjestystä noudatetaan täydellisesti? Levon maksaminen orjuudella – siinä vasta vastenmielinen työ. Laiskuus on liian kaunista, että siitä tehtäisiin asiakasajattelun kannattava sivutulo.

Mafianvastaisessa mielenosoituksessa Palermossa eräs nuori mies pöyristyi: ”He ovat hulluja! Kuka meitä auttaisi, jos mafiaa ei olisi?” Islamilainen fundamentalismi reagoi samalla tavalla. Liiketoiminnan valtaa palvelee, että on Allahin silmissä mato ja elää kurjassa maailmassa.

Jos laiskuus sopeutuisi velttouteen, orjamaisuuteen ja hämäräpuuhiin, se pääsisi pian mukaan valtion suunnitelmiin, sillä valtio suunnittelee sosiaaliturvan hävittämistä. Valtio tahtoo pystyttää sen tilalle yksityisiä hyväntekeväisyysjärjestöjä: vaatimukset katoaisivat kerjäsjärjestelmään – vaikka viimeisimmistä julkisista pyynnöistä päätellen ne tosin tekevät sen tottelevaisesti, sillä niiden *Leitmotiv* on ”antakaamme rahaa!”.

Rappeutuva talous muuttuu mafiatyypiseksi liiketoiminnaksi, jollaista voisi olla olemassa ainoastaan kaikesta inhimillisestä merkityksestä tyhjennetyn joutilaisuuden kanssa.

On nimittäin ehkä aika havaita, että laiskuus on asiasta pahin tai paras sen mukaan, ilmaantuuko se maailmaan, jossa ihminen ei ole mitään, vai näkökulmaan, jossa hän tahtoo olla kaikki. Myönnettäköön, että laiskuutta on ollut olemassa vain vieraantuneena ja turmeltuna, se on alistettu intresseille, jotka eivät liity suotavalla tavalla toiveisiin, joita laiskuuteen olisi ollut luonnollista yhdistää.

Miten tästä voisi hämmästyä, kun sama pätee oloon, joka sanoo olevansa inhimillinen mutta käyttää suurimman osan ajastaan todistaakseen, ettei ole kovinkaan inhimillinen? Tämä ei estä toiveita tai mielikuvituksen voimaa, jonka avulla historia enemmän kuin korvaa julman todellisuuden: luonnostellaan muutoksia, joita niin monet salaiset halut isoavat.

Juuri silloin laiskuus paljastaa rikkautensa. Eikö nimenomaan se ole synnyttänyt maailmankaikkeuden, kehittänyt sivilisaation? Onnellinen maallinen paratiisi, missä mitä houkuttelevimmat ruokalajit koristavat pöytiä ponnistuksitta, missä juomat virtaavat hämmästyttävän moninaisina aaltoina, missä rakkauden nautinnot ovat ylenpalttisen luonnon ansiosta tarjolla vesakon mutkassa.

Maailman rauhanomaisimpien kansojen parissa vallitsee viehättävä saamattomuus. Riittää ojentaa kätensä tai avata suunsa tyydyttääkseen maun ja nautinnon vaatimukset.

Maallisissa paratiisissa ylenpalttisuus on luonnollista, hyvyys synnynnäistä, sopusointu yleismaailmallista. Mikään kulta-ajan myytistä Fourieriin ei ole kauniimmin ylistänyt ruumiin ja maan unelmia, salaisia ja iloisia sinfonioita, sillä ne sävelsi järki, joka oli varustettu huolellisesti työnteon melskeen, aktiivisen kurjuuden ja kilpailufanatistmin rationaalisuutta vastaan.

Pitäisikö tämä nähdä muistoksi ammoiselta ajalta ennen maataloussivilisaatiotamme, joka hedelmöitti maan hiellä ja verellä ennen kuin sterilisoi sen, jotta siitä saataisiin enemmän rahaa? Työn ja sotaisan kilpailun kahleilla, jotka rytmittävät kauppasivilisaation kuolemantanssia, ei ole ollut vaikeuksia idealisoida yhteiskuntia, joilla on näin hämmästyttäviä etuoikeuksia.

Epäilemättä, mutta jos asiaa arvioidaan Madeleinen kulttuurin löytöpaikkojen tutkimuksen pohjalta, idyllinen näkemys sopii varsin hyvin yhteisöihin, joissa kasvien keräily, kalastus ja metsästys punoivat miesten, naisten, eläinten, hedelmällisten kasvien ja maan välille vähemmän pakottavia, tasa-arvoisempia ja rauhoittavampia suhteita kuin agraarinen haltuunotto tai luonnon hyväksikäyttö, joka toi mukanaan sen, että ihminen käyttää ihmistä hyväkseen.

Tunnustakaamme kuitenkin, että aina kun on löydetty jalo villi, ylistysten melodiaan on tullut mukaan riitasointu. Esimerkillisen käyttäytymisen alalla ”jivaro” tai ”dajakki” voitti useimmiten ”trobrianderilaisen”.

Ja kun malli riemastutti sydäntämme, mitäpä muuta me olisimme siitä saaneet kuin hieman lisää nostalgiaa? Menneisyyteen voi palata ainoastaan ärsyttävän hedelmättömän katumuksen avulla.

Maallisen paratiisin unelmoimiseen ei liity tällaista jälkijättöistä kaihoa. Koska se on skandaalimaisen epä-



## **”Lapselle aikakausi, jolloin eläimet puhuivat, puut antoivat viisaita neuvoja ja esineet heräsivät eloon, on todellisuuden sydämessä. Laiska löytää sen hämmästyttävyyden saamattomuudesta.”**

todennäköinen, se tahtoo sitä voimakkaammin olla mahdollinen. Aavistamme, että luonnon ylenpalttisuus tarjoutuu sille, joka toivoo sitä tahtomatta ryöstää tai raiskata. On kuin historian ja yksilön syvimmästä ytimestä kumpuaisi sammumattoman halun henkäys, tuo sopusointu olioiden ja asioiden kanssa, joka on niin yksinkertaisena läsnä kaikkien aikojen ilmassa.

Lapselle aikakausi, jolloin eläimet puhuivat, puut antoivat viisaita neuvoja ja esineet heräsivät eloon, on todellisuuden sydämessä. Laiska löytää sen hämmästyttävyyden saamattomuudesta, joka muistuttaa hämärästi syntymää edeltävää tilaa. Kohtu, äidin vatsa, jakaa rakkautta, ravintoa ja hellyyttä. ”Millaiset synkät olot”, hän kysyy, ”estävät meitä palauttamasta luontoa imettävän äidin asemaan?”

Työn houkuttelevan rationaalisuuden on turha pitää kysymystä tyhjänä ja umpikujana, se tietää, että kun onnellinen taipumus erottaa saamattomuuden kiireisestä afäärien maailmasta, unelmointi ei ole mieletöntä tai voimatonta.

Mietiskelevä huolettomuus riittää kutomaan saamattomuuden ja sen ympäristön välille hienovaraisten vaaliheimolaisuuksien verkoston. Ruohosta, lehdistä, pilvestä, tuoksusta, seinämästä, huonekalusta tai kivistä se havaitsee tuhat läsnäoloa. Yhtäkkiä sen valtaa tunne, että intiimit elämänhermot liittyvät sen maahan.

Se on yhtä elävän kanssa *religiossa*, jonka vastakohta on uskonto. Uskonto kytkee maan taivaaseen ja ruumiin jumalallisen hengen paimenkirjeisiin. Päinvastoin kuin mystikko, joka itsehalveksunnassa on maanpaossa aisteiltaan, laiskuri palauttaa elämän aineellisuuden – ainoan, mikä on – maailmankaikkeuteen, josta se syntyy: ilmaan, tuleen, veteen, maahan, mineraaleihin, kasvikuntaan, eläimeen ja ihmiseen, joka on saanut luovan erityisyytensä kaikilta edeltäviltä.

Unen näennäisen hitauden alla havahtuu tietoisuus, jonka työn päivittäinen moukarointi jättää kaupiteltavan todellisuutensa ulkopuolelle. Siinä ei ole mitään animismia, uskonnollista pöhytystä, jossa henki yrittää ottaa haltuunsa maan alkuaineet ikään kuin ne eivät itsessään

riittäisi. Se yksinkertaisesti hohkaa lepäävän ruumiin hankkimaa elinvoimaa.

Jotta laiskuus saavuttaisi erityisyytensä, ei riitä, että se kieltäytyy työn kaikkialla läsnä olevalta tahdolta. Sen täytyy olla olemassa itselleen ja itsessään. Se on yksi kehon etuoikeuksista, ja siksi kehon on valloitettava itsensä uudelleen halujen alueena siten kuin rakastavaiset hahmottavat toisensa rakkauden hetkellä.

Halujen paikka ja hetki: sitä on sydämenmukainen laiskuus, vastakohta sydämen laiskuudelle, johon taivonomainen yhteiskunnallinen kaupankäynti pyrkii sen palauttamaan. Niityn pehmeys ja sängyn rauha kansoituvat joukosta toiveita, jotka ovat muotoutuneet onnea varten. Esteet torjuivat, silpoivat, tuhosivat ne ja vääristelivät ne kuolettaviksi merkityksiksi.

Maallisesta paratiisista tulee hanke, joka vastaa lausetta: se, joka oppii haluamaan lakkaamatta, saa kaiken. ”Tee mitä tahdot” on eettinen kasvi, joka tahtoo vain kasvaa ja kaunistua. Sietämättömien olojen julmuus, jota silti siedämme, velvoittaa meidät luopumaan maallisesta paratiisista ikään kuin hätä vaatisi meitä olemaan olematta oma itsemme, olemaan kuulumatta koskaan itsellemme.

Laiskuus joko on itsenautintoa tai sitä ei ole. Älkää toivoko, että teidän herranne tai heidän jumalansa soisivat sen teille. Sen saavuttaa, kun etsii lapsen tavoin mielihyvää luonnollisesti ja kääntyy pois siitä, mikä sen estää. Se on yksinkertaisuutta, jonka aikuisikä on erinomaisen taitava muuttamaan monimutkaiseksi.

Luovuttakoon siis hämmennyksestä, jonka mukaan ruumiin laiskuuteen liittyy hengen laiskuudeksi sanottu henkinen pehmeneminen – aivan kuin henki ei olisi ruumiin tietoisuuden vieraantunut muoto.

Laiskuuden vaatima itseäly ei ole muuta kuin halujen älyä. Kehon mikrokosmos vaatii älykkäitä haluja vapautukseen työstä, joka on kalvanut sitä vuosisatojen ajan.

Arvatkaa, mitä laiskan toiveisiin ja toivomuksiin tulee mukaan, kun tämä on vihdoinkin päättänyt olla olemassa vain itselleen!

Halujen voima on niin suuri, että kun ne ovat niin sanotusti vapaassa tilassa, ne valtaa harha, jonka mukaan

ne voivat muuttaa maailman toiveidensa mukaiseksi saman tien. Vanha magia riivaa tietoisuutemme poimuja enemmän kuin luullaan.

”Hyvin kauan on uskottu”, Campbell Bonner kirjoittaa, ”että henkilö, joka tuntee oikean menettelytavan, voi saada liikkeelle salaperäisiä voimia, jotka pystyvät vaikuttamaan toisen tahtoon ja alistamaan tämän tunteet toimijan halulle. Nämä voimat voidaan käynnistää sanoilla, sääntöjen mukaisilla seremonioilla tai maagiseksi väitetyllä voimalla varustetuilla esineillä.” Ja ylevämmin Jakob Böhme: ”Magia on kaikkien olioiden olemisen äiti, sillä se tekee itsestään ja muodostuu halusta. Todellinen magia ei ole olio, se on halua, olemisen henkeä.”<sup>3</sup>

1700-lukuun jäi jälki tästä ”laiskuudesta joka pyörittää myllyjä”, josta Georges Schéhadé puhuu. Eräs laho itse asiassa kannatti sitä: ”Koskaan ei pidä tehdä työtä käsin, vaan on rukoiltava lakkaamatta; ja jos ihmiset rukoilevat näin, viljelemätön maa kantaa enemmän hedelmää kuin viljelty.”<sup>4</sup>

Vaikka operaatio ei jättänyt historiaan käsin kosketeltavaa todistetta tehokkuudestaan, ei pidä niinkään arvostella epäpätevää Jumalaa, jota rukoilijat puhuttelivat, tai virheellistä tapaa turvautua rukoukseen, sillä jos ryhtyy riippuvaiseksi toisista saavuttaakseen kiihkeästi halutun riippumattomuuden, vastustaa omaa tahtoaan eikä anna arvoa pyrkimyksilleen.

Halun universumi on täynnä tällaisia ansoja. Siellä on liikaa alistumisia, kieltoja, torjuntia ja automaattisia, joista pitäisi päästä eroon viimeistä myöten.

Tunnenme opettavaisen intialaisen sadun. Eräs mies oli asettunut makaamaan maagisesta voimastaan tunnetun puun varjoon. Koska maaperä tuntui hieman kostealta, hän tahtoi päästä makaamaan aistikkaammin, ja niin paikalle ilmaantui iso vuode.

Sitten hänen alkoi tehdä mieli yltäkylläistä ateriaa, ja niin paikalle ilmestyi pöytä, jolla oli mitä hienostuneimpia ruokalajeja.

”Onneni olisi täydellinen”, hän ajatteli, ”jos viressäni olisi sulokas tyttö, joka olisi valmis tyydyttämään haluni.” Tyttö ilmaantui paikalle saman tien ja vastasi hänen rakkauteensa.

Koska mies oli kuitenkin kovin tottumaton moiseen autuuden jatkuvuuteen, hän ei voinut olla pelkäämättä perusteettomasti. Peläten, että hän menettää täydellisen onnensa hetkessä, hän kuvitteli, että metsästä tulee tiikeri. Tiikeri loikkasi hänen kimppuunsa ja katkaisi hänen niskansa.

Yksi halu voi piilottaa toisen, päinvastaisen.

Laiskuuden on opittava, ettei sen pidä pelätä mitään. Ennen kaikkea sen ei pidä pelätä itseään.

Millaista ponnistelua onkaan kuulua varauksetta itselleen! Vaikeita mutkia ei puutu, mutta kidutetut henget eivät saavuta kaikkein yksinkertaisinta helposti. Lapsuus ja taito saavutetaan vain taidolla muuttua uudelleen lapsiksi. Turmeltuminen on edennyt pitkälle, sanoi laiskuri nautiskellessaan Bruantin<sup>5</sup> laulusta ”Le lézard” ja sen kuolemattomista sanoista ”En voi tehdä työtä, en ole koskaan oppinut”. Hän lisäsi: meidät on muotoiltu niin

valmiiksi tekemään työtä, että toimettomuus vaatii nykyään oppimista.

Työttömyyden lisääntyessä laiskuuden opettaminen olisi viettelevä ajatus, ellei niin herkän, erityislaatuisen ja henkilökohtaisen taidon kehittäminen muihin turvautumatta olisi jokaisen oma asia.

Kukaan ei voi varmistaa onneaan (tai vielä helpommin epäonneaan) itseään paremmin. Haluihin pätee sama kuin *materia primaan*, josta alkemisti yrittää luoda viisastenkiven. Ne muodostavat oman perustansa, josta voi saada vain sitä, mitä siinä jo on. Jalostaminen on kaiken a ja o.

Raakana laiskuus on kuin pähkinä, joka syödään kuorimatta. Jos sen on onnistunut pelastamaan työn, syyllisyyden, torjunnan ja orjallisuuden rappeuttavalta vaikutukselta, sitä täytyy vielä maistaa saadakseen suurta nautintoa. Laiskuus täytyy panna takaisin luonnolliseen liikkeeseen, joka tekee siitä sen, mitä se on: itsenautinnon hetken, luomista kaiken kaikkiaan.

Tottumus työlääseen onneen, jota katoavaisuus pikemminkin varjostaa kuin korostaa ja joka riisutaan häteisesti, on vienyt meiltä kokemuksen ponnistuksesta ja armosta. Sikäli kuin nautinnot ovat aitoja, ne eivät ole sattuman tai jumalten oikkua eivätkä palkkiota työstä, muka vain työn läähättävää hengitystä. Ne antautuvat meille sellaisina kuin me ne otamme. Ilo, jolla ne meidät täyttävät, on sama, jolla me kohtaamme ne.

Ehkä juuri tässä on suuri työ, jota alkemisti päivittäin ryhtyi kärsivällisesti ja intohimoisesti tavoittelemaan: halun itsepäisyys vapautua siitä, mikä vääristää sen, jalostua lakkaamatta, kunnes armo muuttaa sen kullaksi, joka herättää kurjuuden, kuoleman ja ikävän lyijyn eloon.

Kun laiskuus ruokkii enää halua itsensä täyttymiseen, siirrymme sivilisaatioon, jossa ihminen ei enää ole epäinhimillisyyttä tuottavan työn tulos.

### *Suomentanut Tapani Kälpeläinen*

(alun perin: *Éloge de la paresse affinée*. Teoksessa Raoul Vaneigem & Jacques Serena, *La Paresse*. Centre Georges Pompidou, Paris 1996.)

### **Viitteet**

- 1 Karthagolainen sotapäällikkö Hannibal (247–183 eaa.) jäi Roomaa vastaan käydyn sodan aikana talveksi Capuaan odotellessaan turhaan lisäjoukkoja Afrikasta. Hannibalia syytettiin perusteettomasti Capuan nautintoihin uinahtamisesta, ja ranskassa *s'être endormi dans les délices de Capoue* tarkoittaa edelleen hyödyllisen ajan haaskaamista. (Suom. huom.)
- 2 Albert Cosseryn (1913–2008) romaani *Les fainéants dans la vallée fertile* julkaistiin 1948. (Suom. huom.)
- 3 Jakob Böhme, *Erklärung von sechs Punkten* [1620].
- 4 Sit. Herbert Grundmann, *Religiöse Bewegungen in Mittelalter*. Olms, Hildesheim 1961.
- 5 Aristide Bruant (1851–1925), ranskalainen kirjailija ja laulun tekijä, jonka äänityksiä 1910-luvulta on säilynyt. Chansonien lisäksi Bruant kirjoitti näytelmiä, romaaneja sekä yhdessä Léon de Bercyn kanssa slangisanakirjan. (Suom. huom.)





PAUL-ERIK KORVELA

# Tasavallan ja ruhtinaskunnan välimaastossa

” Discursus florentinarum rerum post mortem iunioris Laurentii Medices” on pieni teksti, jonka Niccolò Machiavelli kirjoitti paavi Leo X:n pyynnöstä. Se on kirjoitettu todennäköisesti vuosien 1520 ja 1521 vaihteessa ja liittyy tilanteeseen, jossa kaupungin johtajana vuodesta 1513 toiminut Lorenzo Medici nuorempi oli hiljattain kuollut (1519). Paavi Leo X, joka oli Medicien suvusta, pyysi yhdessä niin ikään Medici-sukuisen kardinaalin Giulio di Giuliano de Medicin (joka nousi myöhemmin paaviksi nimellä Klemens VII) kanssa tiettyjä henkilöitä esittämään ajatuksensa Firenzen hallinnon tai valtiomuodon uudelleenjärjestämisestä. Machiavellin teksti liittyy tähän pyyntöön.

Machiavellin tekstissä usein esiintyvä ”Teidän Pyhyttenne” ja ”mitä kunnioitettavin monsignore” viittaavat siis paaviin ja kardinaaliin, joista jälkimmäiselle oli uskottu Firenzen hallitsemisen järjestäminen. Teksti on siten kirjoitettu Medici-suvulle ja heidän kannattajilleen, mikä näkyy siinä hyvin selvästi. Toistuvasti Machiavelli imartelee kyseistä sukua ja sen keskeistä asemaa Firenzessä. Toisaalta tekstissä kuitenkin ehdotetaan Firenzen valtiomuodoksi tasavaltaa eikä Medicien hallitsemaa ruhtinaskuntaa, mikä on kiinnostavaa Machiavellin omien näkemysten selvittämiseksi.

Machiavelli-tutkimuksessa on vuosisatoja kamppailtu hänen sanomansa monitulkintaisuuden kanssa. *Rubtinaassa* (Il Principe) hän näyttää antavan kyynisiä neuvoja despoottiselle hallitsijalle, kun taas *Valtiollisissa mietelmissä* (Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio) hän näyttää kannattavan tasavaltaa. Ambivalenssi on johtanut tutkijoita tarkastelemaan esimerkiksi kyseisten töiden ajoitusta, siis kysymään, kääntyikö idealistinen tasavallan kannattaja kyyniseksi yksinvaltiuden puolustajaksi vai tapahtuiko muutos kenties toiseen suuntaan. Tämä lyhyt tutkielma Firenzen valtiomuodon uudelleenorganisoinnista antaa kuitenkin viitteitä siitä, mitä Machiavelli kenties ajatteli tasavallan ja ruhtinaskunnan eroista.

Näyttää nimittäin kohtalaisen selvältä, että Machiavelli ei ollut selkeästi sen kummempin tasavallan kuin yksinvaltaisten hallitusmuotojenkaan kannattaja. Hänen mukaansa (ja tämä näkemys tulee hyvin esiin juuri tässä tutkielmassa Firenzen valtiomuodosta) vallan keskittä-

minen yhdelle tai hajauttaminen useammalle riippuu tilanteesta. Joskus on järkevää perustaa ruhtinasvaltainen järjestys, joskus tasavalta. Myös käsillä oleva materiaali, siis kaupunki tai ihmisten luonne, vaikuttaa Machiavellin mielestä siihen, minkälainen valtiomuoto on sovelias. Hänen poliittista teoriaansa voidaan lukea niinkin, että yksinvaltainen valtiomuoto on tarpeen uutta valtiojärjestystä luotaessa, mutta sen täytyy antaa ajan myötä sijaa muutokselle kohti tasavaltaa, koska tasavalta on parempi säilyttämään järjestyksen ja kestämään aikaa kuin yhden miehen onneen sidottu ruhtinaskunta.

Siten esimerkiksi *Rubtinaan* ja *Valtiollisten mietelmien* välillä ei välttämättä ole mitään suurta ristiriitaa. Ne vain kuvaavat saman prosessin eri vaiheita, *Rubtinas* vallan pystyttämistä ja *Valtiolliset mietelmät* sen kestäminen turvaamisesta. Cesare Borgian kohtalo *Rubtinaassa* ja esimerkiksi Castruccio Castracchin kohtalo Machiavellin hänestä kirjoittamassa elämäkerrassa *Castruccio Castracchin elämä* näyttävät viittaavan siihen suuntaan, että vaikka yksinvaltiainen olisi kuinka häikäilemätön ja rohkea, onni saattaa pilata hänen suunnitelmansa, ja tässä tilanteessa myös hänen johtamansa valtakunta romahtaa. Tasavallat sen sijaan ovat parempia säilyttämään vallan, koska niissä onni ei pääse vaikuttamaan yhtä paljon ja toisaalta niiden kyky uudistaa itseään on ruhtinaskuntia parempi. Tasavallat taas eivät ole yhtä hyviä luomaan tai perustamaan yhteiskuntajärjestystä kuin yksinvaltaiset muodot.

Tästä pienestä tutkielmasta käy selvästi ilmi, että Machiavelli kannatti Firenzen tasavaltaa, mutta se ei tarkoita, että hän olisi kannattanut tasavaltaa geneerisenä, siis mihin ja milloin tahansa sopivana valtiomuotona. Firenzessä kansalaiset ovat Machiavellin mukaan tottuneet tasavertaisuuteen, joten pystyttääkseen ruhtinaskunnan täytyisi pystyttää myös ruhtinaan valtaa tukeva ylhäisö periytyvine asemineen. Sen Machiavelli kuitenkin verrattain selväsanaisesti tuomitsee epäinhimillisenä ja sopimattomana hyveellisenä pidetylle henkilölle. Vastaavasti Machiavellin mukaan olisi erittäin vaikeaa muuttaa tasavallaksi Milanoa, jossa on totuttu eriarvoisuuteen. Mikä sopii yhdelle, ei välttämättä sovi toiselle.

Tasavalta ei kuitenkaan näytä olevan kovin yksiselitteinen käsite Machiavellin tutkielmassa. Tasavertaisuus ei esimerkiksi tarkoita täyttä tasavertaisuutta, sillä aina



## ”Ainoastaan todelliset tasavallat tai todelliset ruhtinaskunnat ovat kestäviä, eikä mikään niiden välimuoto ole yhtä stabiili kuin niiden puhtaat muodot.”

löytyy Machiavellin mukaan niitä, joiden kunnianhimonostaa heidät muiden yläpuolelle. Siten tasavallassakin ylhäisillä ja tärkeimmillä kansalaisilla on lopulta suurempi sananvalta kuin muilla.

Tasavaltojen välillä oli tuolla aikakaudella myös varsin suurta vaihtelua sen suhteen, ketkä pääsivät osalliseksi vallasta ja missä määrin. Suuri jakolinja Firenzessä syntyi laaja-alaisemman tasavallan ja toisaalta pienemmän piirin hallitseman tasavallan kannattajien väliin. Vaikka Machiavelli ei suoranaisesti asiaa avaakaan, laaja-alaisemman osallistumisen kannattaja oli erityisesti Girolamo Savonarola, joka käytännössä hallitsi Firenzeä 1494–1498. Monet muutkin Machiavellin tekstissä käyttämät termit ovat sidoksissa aikakauden poliittisiin kamppailuihin, eivätkä nämä konnotaatiot välttämättä välity kovin hyvin suomennokseen. Esimerkiksi muutamaa otteeseen mainittu *vivere civile* tai *ordine civile* on käännetty tässä ”yhteiskunnalliseksi järjestykseksi”, mutta alkuperäinen konnotaatio lienee nimenomaan siviilihallinto erotuksena sotilashallinnosta tai sotatilasta. Samoin *governo* kääntyy tässä paremman ilmaisuuden puuttuessa usein ”valtiomuodoksi”, vaikka sana lienee hieman anakronistinen. Konnotaatiot ovat lisäksi hallinnossa yleisemmin, ja toisaalta *stato* ei sekään tuona aikana ollut moderni, persoonaton valtio vaan persoonallinen käsite. Siten Machiavelli puhuu esimerkiksi Cosimon *statosta*. Myös termiparit kuten yksi–monet tai julkinen–yksityinen ovat tässä yhteydessä hieman ongelmallisia kääntää, koska osa konnotaatioista häviää.

Machiavelli toteaa, että ainoastaan todelliset tasavallat tai todelliset ruhtinaskunnat ovat kestäviä, eikä mikään niiden välimuoto ole yhtä stabiili kuin niiden puhtaat muodot. Hänen perustelunsa on, että koska tasavalta voi korruptoitua ainoastaan muuttumalla kohti ruhtinaskuntaa ja ruhtinaskunta ainoastaan muuttumalla kohti tasavaltaa, niiden välimuodolla on kaksi tietä tuhoon, kun taas puhtailla muodoilla on vain yksi. Tästä huolimatta hän tulee kuitenkin esittäneeksi tekstin loppua kohden ratkaisua, joka on käytännössä ruhtinaskunnan ja tasavallan välimuoto. Huomionarvoista on, että hänen ratkaisussaan valta pysyy ruhtinaskunnan kaltaisena Medicien suvulla paavin ja kardinaalin elinaikana, mutta

siirtyy siitä tasavallaksi heidän kuoltuaan. Siten ero tasavallan ja ruhtinaskunnan välillä paljastuu osittain terminologiseksi, sillä Machiavelli sanoo, että Firenzeä voidaan käytännössä kutsua monarkiaksi paavin ja kardinaalin elinaikana, vaikka se onkin järjestetty tasavallaksi.

Sekä aikakauden muille tutkielmille että Machiavellille itselleen varsin tyypilliseen tapaan kirjoituksessa aloitetaan historiasta, josta löydetään ohjeita nykyiselle toiminnalle. Historiasta Machiavelli löytää aiempien hallintojen heikkouksia, totuttuja tapoja ja ihmisluonnon pysyviä piirteitä. Firenze ei hänen mukaansa ole koskaan ollut aito tasavalta, vaan siinä on aina ollut harvinaisuuksia piirteitä. Toisaalta aiempien hallintojen heikkouksiin on toisinaan kuulunut se, ettei tavalliselle kansalle ole annettu riittävä roolia. Machiavellin mukaan kaikkialta löytyy kolme eri ihmistyyppiä (tai yhteiskuntaluokkaa), jotka kaikki täytyy pitää tyytyväisinä, jotta valtiomuodosta tulisi kestävä. Machiavellin ehdotuksessa näille kolmelle ryhmälle löytyy oma paikkansa tasavallan eri tasoilta niin, että kenelläkään ei pitäisi olla syytä tyytymättömyyteen. Juuri kestävyys ja vallan säilyttäminen, siis pysyvän valtiomuodon tai hallinnon löytäminen, on Machiavellin tutkielmien päämääränä yleisemminkin. Toisaalta lopputulos, jossa Machiavelli jättää ylhäisölle mahdollisuuden valita johtavat viranhaltijat ja suosittaa jopa pussista suoritettavan lippuäänestyksen manipuloimista Mediceille mieluisten valintojen varmistamiseksi, jättää tavalliselle kansalle vain näennäisesti valtaa.

Tekstin lopussa Machiavelli tekee selvän alluusion Ciceron *Scipion uneen* kohdassa, jossa hän kertoo tasavaltojen järjestämisen olevan korkein kunnia, jonka ihminen voi saavuttaa, ja että se on myös Jumalan mielestä kunniakkainta toimintaa. Machiavelli kertoo myös Aristoteleen ja Platonin arvostaneen yhteiskuntajärjestyksen perustamista niin paljon, että nämä halusivat perustaa sellaisen kirjoituksissa, kun eivät saaneet sitä aikaiseksi oikeassa elämässä. Viittaus on mielenkiintoinen ja Machiavellin tuotannossa poikkeuksellinen, sillä aikalaistaan poiketen Machiavelli ei muissa kirjoituksissaan yleensä viittaa Aristoteleen tai Platonin auktoriteettiin käytännössä ollenkaan.



# Filosofia.fi

on suomalainen filosofinen internet-portaali. Se toimii ajankohtaisen tiedon välittäjänä, yhteydenpitokanavana, tienä verkkofilosofiaan, johdatuksena suomalaisen filosofian historiaan sekä digitaalisena arkistona. Portaali palvelee sekä tutkijoita että filosofiasta kiinnostunutta laajaa yleisöä.

**Filosofia.fi-portaalista löydät mm.**

**KALENTERIN JA TIEDOTTEET** – filosofiset tapahtumat meillä ja muualla

**VERKKOLOKIN** – kommentteja, esseitä ja raportteja

**LOGOS-ENSYKLOPEDIA** – filosofian jatkuvasti päivittyvä tietosanakirja

**AINEISTO ARKISTO** – suomalaisen filosofian historiaa ja nykypäivää

mm. G. H. von Wrightin artikkeleita, suomalaisten filosofien haastatteluja

**FILOSOFIA.FI PÅ SVENSKA** – svenskspråkiga ingången till portalens innehåll

**Kevättalven 2011 aikana portaalissa julkaistaan parikymmentä tuoretta, ennen julkaisematonta suomen-nosta Turun Akatemiassa 1600–1800-luvuilla latinaksi laadituista filosofisesti mielenkiintoisista väitöskirjoista alkuperäisteksteineen.**







# Tutkielma Firenzen valtiomuodosta nuoremman Lorenzo de' Medicin kuoleman jälkeen

**F**irenze on vaihtanut toistuvasti valtiomuotoaan<sup>1</sup> siitä syystä, että se ei koskaan ole ollut tasavalta tai ruhtinaskunta, jolla olisi sellaiselta vaadittavat ominaisuudet. Sillä emmehän voi kutsua vakaaksi ruhtinaskunnaksi sellaista, jossa asiat tehdään yhden tahdon mukaan mutta niihin vaaditaan monien hyväksyntä. Toisaalta ei voi myöskään luottaa, että kestävä olisi sellainen tasavalta, jossa ei ole tyydytetty niitä mielihaluja, joiden tyydyttämättä jättäminen johtaa tasavallan tuhoon. Tämän huomaa todeksi tarkastelemalla niitä valtiomuotoja, joita Firenzellä on ollut vuodesta 1393 nykypäivään asti<sup>2</sup>.

Aloittakaamme mainittuna aikana Messer Maso degli Albizzin tekemistä muutoksista. Näemme, että silloin yritettiin muodostaa aristokraattien johtama tasavalta, jossa oli kuitenkin niin paljon heikkouksia, ettei se kestänyt edes neljäkymmentä vuotta. Eikä se olisi kestänyt niinkään pitkään, elleivät sitä olisi kohdanneet Viscontien sodat, jotka pitivät sen yhtenäisenä. Sen heikkoudet olivat, muiden lisäksi, virkojen hoitajien liian aikainen valinta, jonka johdosta huijaaminen oli helppoa ja valinta saattoi olla huono. Toisaalta ihmiset muuttuvat helposti hyvästä huonoksi, ja kun valinnat tehtiin kovin etukäteen, saattoi helposti käydä niin, että valinta oli oikea mutta tulos huono. Tämän lisäksi ylhäisöön ei saatu juurrutettua pelkoa, eikä mikään estänyt sitä muodostamasta omia puoluekuntiaan, jotka ovat valtion tuho. Signoriolla<sup>3</sup> oli myös liian vähän arvostusta ja liikaa valtaa, sillä se saattoi ottaa ilman valitusoikeutta kansalaisen omaisuuden ja hengen tai kutsua koolle kansankokouksen<sup>4</sup>. Siten se ei ollut valtion puolustaja vaan sen tuhon väline, koska toisinaan joku vaikutusvaltainen kansalainen pystyi joko kontrolloimaan tai sekoittamaan sen toimintaa. Sillä oli myös, kuten jo sanottiin, vähän arvostusta, koska se koostui alhaisessa asemassa olevista ja nuorista miehistä, joiden kaudet olivat lyhyitä. Se ei myöskään päättänyt tärkeistä asioista, joten sillä ei voinut olla arvovaltaa.

Tässä valtiomuodossa oli lisäksi heikkous, jonka merkitys ei ollut pieni. Yksityisasemassa olevat henkilöt saattoivat nimittäin osallistua julkisten asioiden käsittelyyn.

Tämä antoi vaikutusvaltaa yksityishenkilöille, siirsi sitä pois julkisessa asemassa olevilta ja siten tuli vähentäneeksi auktoriteettia ja arvovaltaa viranhaltijoilta, mikä on vastoin kaikkea yhteiskunnallista järjestystä. Näihin heikkouksiin lisättiin vielä yksi, joka vaikutti yhtä paljon, nimittäin kansan osattomuus hallinnossa. Nämä yhdessä aiheuttivat mittaamatonta epäjärjestystä, ja kuten jo totesin, elleivät ulkoiset sodat olisi pitäneet tasavaltaa yhtenäisenä, se olisi tuhoutunut jo paljon aiemmin.

Tämän jälkeen pystytettiin Cosimon hallinto, joka taipui enemmän ruhtinaskunnan kuin tasavallan suuntaan. Jos se kestikin pidempään kuin aiempi, se johtui lähinnä kahdesta syystä. Ensinnäkin se oli pystytetty kansan tuella ja toiseksi sitä johdettiin Cosimon ja hänen veljenpoikansa Lorenzon kaltaisten miesten viisaudella. Kuitenkin siihen toi heikkoutta se, että koska Cosimon täytyi hyväksyttää monilla suunnitelmansa, hän usein siten vaaransi niiden toteutuksen. Tästä seurasivat useat kansankokoukset ja maanpaot, joita tämän hallinnon aikana nähtiin. Lopulta kun kuningas Kaarle sattui saapumaan, hallinto kaatui. Tämän jälkeen kaupunki halusi palauttaa tasavallaisen muodon, mutta ei kuitenkaan omaksunut sitä kestävässä muodossa, sillä tämä järjestys ei tyydyttänyt kaikkia kansalaisia. Toisaalta hallinto ei pystynyt rankaisemaan. Se oli niin heikko ja niin kaukana todellisesta tasavallasta, että eliniäksi valittu gonfaloniere<sup>5</sup> saattoi tehdä itsestään ruhtinaan, jos oli älykäs ja paha. Toisaalta jos hän oli heikko ja hyväntahtoinen, hänet saatettiin helposti ajaa tiehensä ja siten tuhota koko hallinto. Koska kaikkien syiden esittäminen olisi hankala tehtävä, esitän vain yhden. Gonfalonierellä ei ollut ympärillään sellaisia ihmisiä, jotka olisivat pystyneet puolustamaan häntä, jos hän oli hyvä. Jos hän taas oli paha, häntä ei kukaan pysäyttänyt tai ohjannut oikealle tielle. Syy siihen, miksi kaikki nämä valtiomuodot ovat olleet heikkoja, on se, että näitä uudelleenjärjestelyjä ei ole tehty yhteisen hyvän vaan puolueen voiman ja turvallisuuden vahvistamiseksi. Tällaista turvallisuutta ei ole kuitenkaan saavutettu, koska aina on löytynyt joku tyytymättömien ryhmä, joka on ollut mitä kelvollisin väline sille, joka haluaa tehdä muutoksia.

## **”Jos erehdyn, Teidän Pyhyyttenne sen sallikoon minulle, sillä se johtuu enemmän rakkaudestani kuin viisaudestani.”**

Pohdittavaksi jää enää vuodesta -12 nykypäivään vaikuttanut valtiomuoto ja sen heikkoudet ja vahvuudet, mutta koska se on tuore asia, jonka kaikki tietävät, en puhu siitä<sup>6</sup>. Totta on, että asiat ovat ruhtinaan kuoleman jälkeen tulleet siihen pisteeseen, jossa kahta uutta hallintomuotoa täytyy harkita<sup>7</sup>. Osoittaakseni kunnioitustani Teidän Pyhyydellenne minun täytyy mainita asiat siten kuin ne minulle ilmenevät. Esittelen ensiksi muiden mielipiteitä sellaisina kuin olen niitä kuullut esitettävän ja lisäksi sen jälkeen oman mielipiteeni kyseisistä asioista. Jos erehdyn, Teidän Pyhyyttenne sen sallikoon minulle, sillä se johtuu enemmän rakkaudestani kuin viisaudestani.

\*

Sanon siis, että joidenkin mielestä ei voi pystyttää varmempaa valtiomuotoa kuin Cosimon ja Lorenzon aikoina oli. Toiset taas haluaisivat tasavaltaisemman valtiomuodon. He, jotka haluaisivat Cosimon hallinnon kaltaisen, sanovatkin, että asiat palaavat helposti luonnolliseen olotilaansa. Koska firenzeläiset luonnostaan kunnioittavat teidän sukuanne, nauttivat siltä tulleista suosiosoituksista ja rakastavat sitä, mitä te rakastatte, ja koska he ovat toimineet tällä tavalla kuusikymmentä vuotta, ei ole mahdollista, ettei sama mielenlaatu palaisi heihin, kun he näkevät samoja järjestelyitä. Lisäksi he uskovat, että ainoastaan muutama säilyttäisi vastakkaisen mielenlaadun ja että näistä muutamista päästäisiin helposti eroon. Näihin syihin he lisäävät välttämättömyyden esittäen, että Firenze ei menesty ilman johtajaa. Ja koska sellainen on oltava, on parempi vaihtoehto, että hän tulee suvusta, jota on totuttu arvostamaan, kuin että johtajaa ei olisi ollenkaan ja eletäisiin sekaannuksen tilassa tai että johtaja hankittaisiin muualta, jolloin kunnioitusta ja tyytyväisyyttä olisi vähemmän.

Tätä mielipidettä vastaan esitetään näkemys, että kyseisellä tavalla järjestetty hallinto on riskialtis jos ei muusta syystä niin ainakin siksi, että se on heikko. Jos Cosimon hallinnolla oli aikoinaan niin paljon heikkouksia kuin yllä on esitetty, nykypäivänä sellainen valtiomuoto kaksinkertaistaisi ne, koska kaupunki, kansalaiset ja ajat ovat erilaiset kuin silloin. Siten on mahdotonta luoda Firenzeen kestävä valtiomuoto, joka muistuttaisi sitä. Ensinnäkin tuolla hallinnolla oli kansan tuki, nykyisellä sen viha. Ne kansalaiset eivät olleet koskaan nähneet valtiomuotoa, joka antaisi enemmän valtaa kansalle kuin tämä. Nykyiset kansalaiset sen sijaan tuntevat valtiomuodon, jota he pitävät sopivampana ja josta he pitävät enemmän. Italiassa ei tuolloin ollut armeijaa tai voimaa, jota firenzeläiset eivät olisi voittaneet, vaikka olisivat olleet sitä vastassa yksin. Nyt kun Espanja ja Ranska ovat täällä, pitää liittoutua jommankumman kanssa. Ja jos käy niin, että valittu puoli häviää, jääme heti voittajan saaliiksi. Tällaista ei tapahtunut tuolloin aiemmin. Kansalaiset olivat tottuneita maksamaan paljon veroja, mutta nyt joko kyvyttömyydestä tai tapojen muutoksesta johtuen toimitaan eri tavalla. Yritys saattaa vanhat toimintatavat uudelleen voimaan on puolestaan vihattavaa ja vaarallista. Medicit, jotka tuolloin hallitsivat, olivat kasvaneet kansalaistensa keskuudessa ja johtivat sellaisella ystävällisyydellä, että he saivat osakseen kunniaa. Nyt he ovat kasvaneet niin mahtaviksi ja erottuvat tavallisesta kansalaisista niin, että samanlaista tuttavallisuutta ei synny eikä vastaavasti samanlaista kunnioitusta. Siispä, ottaen huomioon tämän erilaisuuden aikojen ja ihmisten suhteen, ei ole suurempaa harhaa kuin luulla, että näin erilaiseen materiaaliin voisi pakottaa saman muodon. Ja jos silloin, kuten aiemmin sanoin, joka kymmenes vuosi hallinto oli vaarassa kaatua, nyt se kaatuisi. Eikä pidä luulla, että ihmiset helposti palaisivat vanhoihin toimintatapoihin, sillä tätä havaitaan vain silloin, kun vanha

elämäntapa miellyttää enemmän kuin uusi. Mutta jos se miellyttääkin vähemmän, ei siihen palata kuin pakotettuna, ja se kestää vain niin kauan kuin tuo pakottava voima pysyy.

Tästä huolimatta on totta, että Firenze ei voi säilyä ilman johtajaa. Jos pitää valita yksityisesti valittujen johtajien välillä, paremmin sopisi Medicien suvusta valittu kuin mistään muusta suvusta hankittu johtaja. Sen sijaan jos valinta pitäisi tehdä yksityisesti valitun johtajan ja julkisesti valitun johtajan välillä, aina olisi parempi ottaa kansalaisten julkisesti valitsema johtaja kuin mistä tahansa suvusta otettu yksityinen johtaja.

Jotkut ovat sitä mieltä, että valtaa ei voi menettää ilman ulkopuolelta tulevaa hyökkäystä ja että silloinkin on aina aikaa hieroa ystävyttä hyökkääjän kanssa. Tässä he erehtyvät raskaasti, sillä useimmiten liittoutumaa ei tehdä voimakkaimman kanssa vaan sen kanssa, jonka on juuri silloin helpointa vahingoittaa sinua tai jota mielenlaatusi saa sinut eniten rakastamaan. Saattaa helposti käydä niin, että ystäväsi häviääkin ja hävittyään jää voittajan armoille. Voittaja taas ei välttämättä halua suoda sinulle sopimusta, koska olet pyytämässä sitä liian myöhään tai koska hän on sitoutunut vihaamaan sinua ystävyystyösi hänen vihollisensa kanssa. Milanon herttua Lodovico olisi solminut sopimuksen Ranskan kuninkaan Ludvig XII:n kanssa, jos olisi pystynyt. Kuningas Fredrik olisi solminut samaisen kanssa sopimuksen, jos olisi keksinyt sellaisen. Kumpikin hallitsijoista menetti asemansa, koska ei pystynyt solmimaan sopimusta, sillä sellaisella hetkellä löytyy tuhat syytä, jotka estävät tekemästä sopimusta.

Kaikki huomioon ottaen emme voi kutsua sellaista valtiomuotoa turvalliseksi tai kestäväksi, koska siinä on niin monia epävakauden syitä. Siten Teidän Pyhyyttenne ja hänen ystäviensä ei tulisi sitä myöskään suosia.

\*

Niille, jotka haluaisivat tasavaltaisemman valtiomuodon kuin tämä, sanon, että ellei sitä laajenneta niin paljon, että se muuttuu hyvin järjestetyksi tasavallaksi, saattaa laajapohjaisuus koitua pian sen tuhoksi. Ja jos he sanoisivat yksityiskohtaisesti, minkälaisen valtiomuodon he haluaisivat, vastaisin yksityiskohtaisesti. Mutta koska he pysyttäytyvät yleisellä tasolla, en voi vastata kuin yleisellä tasolla. Toivon, että tämä vastaus riittää. Osoittaakseni Cosimon hallinnon vääränlaiseksi sanon, että kestävä valtiomuotoa ei voi muodostaa, ellei se ole joko todellinen ruhtinaskunta tai todellinen tasavalta, sillä kaikki valtiomuodot näiden välissä ovat heikkoja. Syy on mitä selvin: ruhtinaskunnalla on vain yksi tie hajoamiseen, nimittäin kun se alkaa laskeutua kohti tasavaltaa. Vastaavasti tasavallalla on vain yksi tie hajoamiseen, eli kun se alkaa nousta kohti ruhtinaskuntaa. Näiden välimuodoilla on kaksi tietä, sillä ne voivat nousta kohti ruhtinaskuntaa tai laskeutua kohti tasavaltaa. Tästä johtuu niiden epästabiilius.

Siten jos Teidän Pyhyyttenne haluaisi pystyttää Firenzeen kestävä hallinnon omaksi kunniakseen ja ys-

täviensä turvaksi, on mahdotonta pystyttää muuta kuin aito ruhtinaskunta tai aito tasavalta, joissa on niiden tunnusomaiset merkit. Kaikki muut ovat turhia ja lyhytikäisiä. Mitä tulee ruhtinaskuntiin, en tarkastele niitä tarkemmin, koska sellainen on vaikea pystyttää ja koska välineet siihen puuttuvat. Teidän Pyhyyttenne tulee myös ymmärtää, että sellaisiin kaupunkeihin, joissa on totuttu kansalaisten tasavertaisuuteen, ruhtinaskuntaa ei voi pystyttää muuta kuin suurten vaikeuksien kautta. Sellaisiin kaupunkeihin, joissa on totuttu kansalaisten eriarvoisuuteen, taas ei saa aikaiseksi tasavaltaa. Jos haluaisi pystyttää tasavallan Milanoon, jossa eriarvoisuus kansalaisten välillä on suurta, olisi väistämättä tuhattava kaikki ylhäisö ja palautettava se samanarvoiseksi muiden kanssa, sillä sen joukossa on niin poikkeuksellisia henkilöitä, etteivät lait heitä pidättelevä, vaan on oltava elävä ääni ja kuninkaallinen auktoriteetti pitämässä heitä kurissa.

Päinvastoin pystyttääkseen ruhtinaskunnan Firenzeen, jossa tasavertaisuus on suurta, täytyisi ensin järjestää epätasa-arvo, nimittää linnoihin ja kyliin ylhäisiä miehiä, jotka yhdessä ruhtinaan kanssa aseineen ja seuraajineen tukehduttaisivat kaupungin ja koko maakunnan. Sillä ruhtinas ei voi yksinään, ilman ylhäisöä, kantaa ruhtinaskunnan painoa. Siksi on tarpeen, että hänen ja tavallisen kansan välissä on ryhmä, joka auttaa häntä kantamaan sen. Tämä on havaittavissa kaikissa ruhtinaskunnissa ja erityisesti Ranskan valtakunnassa, jossa ylhäisö hallitsee kansaa, ruhtinaat ylhäisöä ja kuningas ruhtinaita.

Mutta ruhtinaskunnan pystyttäminen sinne, mihin tasavalta hyvin sopisi, ja tasavallan sinne, minne ruhtinaskunta sopisi, on vaikeaa, epäinhimillistä ja arvotonta sellaiselle, joka haluaa tulla tunnetuksi armollisena ja hyvänä. Siispä en pohdi tarkemmin ruhtinaskuntia vaan puhun tasavalloista siksi, että Firenze on mitä sopivin otamaan tämän valtiomuodon, ja myös siksi, että tiedän Teidän Pyhyyttenne olevan siihen taipuvainen ja pidättäytyvän sen pystyttämisestä, koska haluaisitte löytää valtiomuodon, jossa auktoriteettinne Firenzessä säilyisi suurena ja jossa ystäväanne voisivat elää turvassa. Ja nähdäkseni sellaisen keksittyäni haluan, että Teidän Pyhyyttenne harkitsisi tätä ajatustani, sillä jos siinä on jotakin hyvää, se saattaa hyödyttää teitä, ja voitte myös nähdä siitä, kuinka suurta on haluni palvella teitä. Tulette huomamaan, kuinka tässä tasavallassani auktoriteettinne ei ainoastaan säily vaan lisääntyy, ystäväanne pysyvät kunnioitettuina ja turvassa ja tavallisella kansalla on ilmeiset syyt olla tyytyväinen.

Pyydän kunnioittaen Teidän Pyhyydeltänne, että ette tuomitse tai ylistä tutkielmaani ennen kuin olette lukeneet sen kokonaan. Samalla tavalla pyydän, ettette huolestu muutamista muutoksista viranhaltijoiden suhteen. Sillä siellä, missä asiat eivät ole hyvin järjestettyjä, mitä vähemmän säilyy vanhasta, sitä vähemmän säilyy huonosta.

\*



## **”Uskon, että kolmen erilaisen ihmistyyppin vuoksi on välttämätöntä, että tasavallassa on vain kolme tasoa eikä enempää.”**

Niiden, jotka pystyttävät tasavaltaa, tulisi ottaa huomioon kolme erilaista ihmisten luokkaa, jotka löytyvät kaikista kaupungeista. Nämä ovat ensisijaiset, keskellä olevat ja viimeiset. Vaikka Firenzessä vallitseekin edellä mainittu tasavertaisuus, silti joillakin kansalaisilla on ylhäinen mielenlaatu, ja heidän pitäisi mielestään olla muita edellä. Nämä on tyydytettävä tasavaltaa pystytettäessä. Viimeisin valtiomuoto ei kaatunut muusta syystä kuin siitä, että tätä mielenlaatua ei ollut tyydytetty. Näitä ihmisiä ei ole mahdollista tyydyttää muuten kuin antamalla tasavallan korkeimmilta asteilta arvoasemia, jotka pysyvät heillä henkilöinä.

Tätä arvostusta ei ole mahdollista antaa Firenzen hallinnossa, jos Signoria ja kollegion jäsenet säilyttävät heillä tähän saakka olleet asemat. Valintatavasta johtuen ylhäisimmät miehet valitaan harvoin niihin asemiin, joissa on arvovaltaa, joten tätä arvovaltaa täytyy joko siirtää valtiomuodon alemmille tasoille, epätavallisiin paikkoihin tai yksityishenkilöille, mikä on vastoin kaikkea poliittista järjestystä. Siksi tämä menettely on korjattava, ja samalla tyydytetään myös kaupungista löytyvä korkein kunnianhimo. Tämä on tapa, jolla se korjataan.

Lakkauttakaa Signoria, Pratican kahdeksikko ja Kaksitoista hyvää miestä. Vastineeksi luokkaa hallinnon arvostuksen nostamiseksi kuusikymmentäviisi kansalaista, jotka ovat neljäkymmentäviisivuotiaita tai vanhempia. Viisikymmentäkolme suurempaan ja kaksitoista pienempään. He pysyvät elinikänsä hallinnossa seuraavalla tavalla. Tehkää yhdestä gonfaloniere kahdeksi tai kolmeksi vuodeksi, ellette sitten halua nimittää häntä eliniäksi. Jäljelle jäävät kuusikymmentäneljä kansalaista jaetaan kahteen ryhmään, joista ensimmäinen hallitsee gonfalonieren kanssa yhtenä vuonna, loput seuraavana vuonna. Näin vaihdetaan seuraavinakin vuosina, pitäytyen yllämainitussa järjestyksessä. Kaikkia yhdessä tulee kutsua Signoriaksi.

Nämä kolmekymmentäkaksi jaetaan neljään osaan, kahdeksan jokaiseen. Jokainen näistä on vuorollaan kolme kuukautta gonfalonieren kanssa palatsissa, ottaa toimen vastaan siihen kuuluvien seremonioiden ja hoitaa kaikki ne asiat, joita Signoria nyt hoitaa yksinään. Sen jälkeen yhdessä muiden kolmeenkymmeneenkahteen kuuluvien tovereidensa kanssa heillä on kaikki auktoriteetti ja he hoitavat kaikki ne asiat, joita nykyisin hoitavat Signoria, Pratican kahdeksikko ja kollegio. Nämä on yllä lakkautettu. Tästä, kuten sanoin, tulisi hallinnon korkein johto ja osa. Tämän järjestyksen, jos sitä tarkastellaan kunnolla, huomataan antavan arvovallan ja kunnioituksen hallinnon johdolle. Nähdään myös, että vaikutusvaltaiset ja ylhäiset henkilöt miehittävät aina tärkeimmät paikat, eikä ole tarpeen käyttää yksityisasemassa olevia henkilöitä, minkä sanoin olevan vaarallista tasavallassa. Sillä niitä kolmeakymmentäkahta, jotka eivät ole sinä vuonna virassa, voidaan käyttää neuvonantajina. Ja Teidän Pyhyttenne voisi laittaa tähän ensimmäiseen valintaan, kuten seuraavaksi selitän, kaikki ystävänsä ja luottomiehensä. Mutta tarkastellaan nyt hallinnon seuraavaa tasoa.

Uskon, että kolmen erilaisen ihmistyyppin vuoksi, joista aiemmin puhuin, on välttämätöntä, että tasavallassa on vain kolme tasoa eikä enempää. Sen vuoksi uskon, että on tarpeen hankkiutua eroon neuvostojen sekamelskasta, joka on vallinnut kaupungissamme jo jonkin aikaa. Näitä ei ole pystytty suinkaan siksi, että ne olisivat tarpeellisia hyvin järjestetylle yhteiskunnalliselle elämälle, vaan kansalaisten enemmistön tyydyttämiseksi. Tyydyttäminen on tehty ratkaisuihin, jotka eivät ole tosiasiaa mitenkään hyödyllisiä kaupungin hyvinvoinnille, sillä puolueellisuus saattaa turmella neuvostot.

Jos siis haluaisin muotoilla tasavallan kolmesta osasta, lakkauttaisin Seitsemänkymmenen, Sadan, sekä kansan ja yleisten neuvostot. Näiden tilalle loisin kahdensadan

neuvoston yli neljäkymmenvuotiaista, joista neljäkymmentä pienempään ja satakuusikymmentä suurempaan. Kukaan ei saisi olla kuudestakymmenestäviidestä. Heidät nimitettäisiin eliniäksi ja heitä kutsuttaisiin Valittujen neuvostoksi. Tämä neuvosto, yhdessä kuudenkymmenenviiden nimitetyn kanssa, hoitaisi kaikki asiat ja saisi kaiken sen auktoriteetin, joka nykyisin edellä mainituilla neuvostoilla on ja jotka lakkautettaisiin tämän neuvoston tieltä. Tämä olisi hallinnon toinen taso, ja Teidän Pyhyyttenne voisi valita kaikki sen jäsenet. Näiden voimaansaattamiseksi, sekä Teidän Pyhyyttenne vallan ja ystävien turvaamiseksi, Teidän Pyhyydellenne ja kunnioitetulle Medicien kardinaalille annettaisiin poikkeustilaneuvoston valtuuksi<sup>8</sup> molempien elinajaksi kaikki se auktoriteetti, joka on koko Firenzen kansalla. Puolustuksen kahdeksikon ja poikkeustilaneuvoston virat luotaisiin toisinaan, Teidän Pyhyyttenne arvovallalla. Lisäksi, Teidän Pyhyyttenne vallan ja ystävien turvallisuuden lisäämiseksi jalkaväkijoukot pitäisi jakaa kahteen osastoon, joihin Teidän Pyhyyttenne nimittäisi arvovallallaan joka vuosi kaksi komissaaria, kummankin yhteen osastoon. Näette, kuinka yllä esitetyn johdosta kaksi ihmistyyppiä on tyydytetty ja kuinka teidän ja ystävienne auktoriteetti on vahvistunut kaupungissa, kun teillä on armeija ja tuomiovalta kädessänne, lait sylissä ja kannattajanne kaikilla kaupungin johtopaikoilla.

Tyydyttäväksi jää enää kolmas ja viimeinen ihmistyyppi, joka on tavallinen kansa. Heidä ei tyydytä koskaan mikään muu (joka uskoo muuta ei ole viisas) kuin heidän valtansa palautus tai lupaus sen palauttamisesta. Ja koska sen kaiken palautus kerralla ei olisi teidän ystävienne turvaksi eikä teidän valtanne turvaamisen kannalta hyväksi, on tarpeen palauttaa se osittain ja luvata palauttaa toiselta osin siten, että he ovat varmoja sen takaisinsaamisesta. Siksi uskon, että on välttämätöntä avata uudelleen Tuhannen neuvoston sali, tai vähintään kuudensadan kansalaisen, jotka valitsisivat aiemmin käytössä olleella tavalla kaikki virat ja viranhaltijat pois lukien aiemmin mainitut Kuusikymmentäviisi, Kaksisataa ja poikkeustilaneuvoston kahdeksan jäsentä. Teidän Pyhyyttenne ja kardinaalin elinaikana nimitykset tekisitte te. Jotta ystäväne voisivat olla varmoja, että heidän nimensä ovat ehdokkaiden joukossa, kun valintoja neuvostoihin tehdään, Teidän Pyhyyttenne nimittäisi kahdeksan toimitsijaa, jotka vaalisalaisuuden turvin voisivat julistaa valituksi kenet tahansa tai kieltää valituksi tulemisen keneltä tahansa. Ja jotta tavallinen kansa uskoisi valittujen nimien tulevan ehdolle asetettujen pussista, neuvoston sallittaisiin lähettää turvaamaan valintoja kaksi kansalaista todistajiksi nimien pussista nostamiseen.

Tavallista kansaa tyydyttämättä ei voi koskaan luoda pysyvää tasavaltaa. Eikä Firenzen tavallista kansaa tyydytetä koskaan, ellei salia avata uudelleen. Tämän salin avaaminen ja valintojen antaminen kansalle on tasavaltaa pystyttävien mielessä, ja Teidän Pyhyyttenne on hyvä tietää, että jos joku yrittää riistää teiltä vallan, hän pyrkii kaikkein ensimmäisenä avaamaan tämän salin uudelleen. Sen johdosta on parempi avata se sopivin ehdoin ja

**”Tavallista kansaa ei tyydytä koskaan mikään muu (joka uskoo muuta ei ole viisas) kuin heidän valtansa palautus tai lupaus sen palauttamisesta.”**

Teemana: **Rikos**

Mukana useita esiintyjä  
...sekä noin 60 antikvaarista  
kirjanmyyjää, yli 40 esittelypistettä  
ja ainutlaatuinen kirjatunnelma!

Tapahtuma on pääsymaksuton

**VANHAN KIRJALLISUUDEN PÄIVÄT**  
Sylvään koululla  
**SASTAMALASSA**

1.-2.7.2011

vanhankirjallisuudenpaivat.com

turvallisessa muodossa kuin antaa tämä mahdollisuus teidän mahdolliselle vihollisellenne, joka avaisi sen teille epäedullisella tavalla ja teidän ystävienne tuhoksi ja tapioiksi.

\*

Näin järjestettyä hallintoa ei tarvitsisi muuttaa mitenkään, jos Teidän Pyhyyttenne ja mitä kunnioitetuin monsignore<sup>9</sup> eläisitte ikuisesti. Mutta koska näin ei ole, halutessanne jättää jälkeenne täydellisen tasavallan, josta on poistettu kaikki heikot osat ja josta kaikki sen näkevät ymmärtävät, että sen täytyy olla juuri tällainen, on vielä tarpeen tehdä seuraavaa, että tavallinen kansa olisi tyytyväinen (sekä sen vuoksi mitä heille on annettu että mitä heille on luvattu): kansan osastojen kuusitoista gonfaloniereä valitaan sillä tavalla ja siksi ajaksi kuin tähänkin asti. Heidät voidaan nimittää joko Teidän Pyhyyttenne tai neuvoston toimesta, miten vain teille sopii. Lisäisitte vain vaihtuvuutta, jotta sen hoitajissa olisi enemmän ihmisiä eri puolilta kaupunkia. Pitäisi myös järjestää niin, ettei kukaan heistä ole yksi Kuudestakymmenestäviidestä kansalaisesta. Näin luoduista viranhaltijoista valittaisiin neljä provosteiksi, joiden toimikausi olisi kuukauden, joten kauden lopussa kaikki olisivat olleet provosteina. Näiden neljän joukosta valittaisiin yksi asumaan viikoksi palatsiin yhdessä yhdeksän Signorian jäsenen kanssa, joten kuukauden loputtua kaikki olisivat asuneet viikon palatsissa.

Mainitut palatsissa asuvat Signorian jäsenet eivät saisi tehdä mitään ilman hänen läsnäoloaan, mutta hänellä ei olisi äänioikeutta päätöksiin, vaan hän olisi pelkkänä toimien todistajana. Hän voisi kuitenkin estää päätöksen ja vaatia asiaa päätettäväksi kaikkien kolmekymmenen kahden kesken. Samaan tapaan kolmekymmentäkaksi eivät voisi päättää mitään ilman kahden mainitun provostin läsnäoloa, eikä heillä olisi muuta valtaa kuin pysäyttää päätöksenteko tällä tasolla ja vaatia sen siirtämistä Valittujen neuvostolle. Myöskään Kahdensadan neuvosto ei voisi päättää mitään, ellei paikalla olisi vähintään kuusi kuudestatoista kahden provostin kanssa. Nämä eivät voisi tehdä mitään muuta kuin siirtää kyseiseltä neuvostolta asian suurelle neuvostolle, joka vaatisi kolmen jäsenen yksimielisyyden. Suurta neuvostoa ei voisi koota ilman kahtatoista mainituista gonfaloniereistä, joista vähintään kolmen pitäisi olla provosteja. Siellä he voisivat äänestää kuten muutkin kansalaiset.

Toimielinten järjestäminen tällä tavalla on välttämätöntä Teidän Pyhyyttenne ja mitä kunnioitetuimman monsignoren elinajan jälkeen kahdesta syystä. Ensinnäkin siksi, että jos Signoria tai joku muu neuvosto ei pääse yksimielisyyteen tai harjoittaa tointaan vastoin yhteistä hyvää pelkästä pahuudesta, on olemassa joku, joka ottaa päätäntävällän ja siirtää sen toiselle elimelle, sillä ei ole hyvä, että joku toimielin pystyy jarruttamaan toiminnan ilman että joku voi ohittaa tämän. Ei ole myöskään hyvä, jos viranhaltijoilla ei

ole ketään vahtimassa heitä eikä estämässä heitä ryhtymästä huonoihin toimenpiteisiin tai ottamassa heiltä pois toimivaltaa, jota käytetään huonosti. Toinen syy on, että koska lakkauttamalla Signoria tavalliselta kansalta poistetaan mahdollisuus nousta sen jäseneksi, on tarpeen luoda sitä vastaava asema korvaukseksi. Ja tämä<sup>10</sup> on mahtavampi ja hyödyllisempi tasavallalle sekä kunniakkaampi kuin aiempi. Tällä hetkellä saataisi olla hyvä luoda kyseiset gonfalonieret antamaan kaupungille järjestys mutta ei kuitenkaan antaa heidän käyttää toimivaltaansa ilman Teidän Pyhyyttenne suostumusta. Nämä saattaisivat myös palvella tekemällä katsauksen näiden ryhmien toiminnasta suhteessa valtaanne ja hallintoonne. Näiden lisäksi, täydellistääkseen tasavallan Teidän Pyhyyttenne ja mitä kunnioitetuimman monsignoren kuoleman jälkeen niin, ettei siltä puuttuisi mitään osaa, on välttämätöntä luoda valitustuomioistuimien puolustuksen kahdeksikon ja poikkeustilaneuvoston kolmestakymmenestä kansalaisesta, joiden nimet vedetään pussista sekä Kahdensadan että Kuudenkymmenenviiden joukosta. Tämä valitustuomioistuin voisi kutsua paikalle sekä syyttäjän että syytetyn tietyn ajan puitteissa. Teidän elinaikananne ette antaisi käyttää tätä valitustuomioistuinta ilman lupaa.

Tämä valitusmahdollisuus on välttämätön tasavallassa, koska vähäisellä määrällä tavallisia kansalaisia ei ole rohkeutta rangaista ylhäisiä. Siksi on tarpeen, että sellaiseen päätökseen osallistuu enemmän kansalaisia ja että tuomio tehdään salassa, jotta jokainen voi omalta osaltaan kiistää kannattaneensa päätöstä. Teidän elämänne aikana kyseinen valitustuomioistuin palvelisi myös siten, että se saisi Kahdeksikon päättämään asioista nopeasti ja oikeudenmukaisesti, sillä he pyrkisivät oikeaan ratkaisuun peläten, että te antaisitte muussa tapauksessa valitusluvan. Jotta ihan kaikista tuomioista ei valitettaisi, valitus voitaisiin evätä petostapauksissa, joissa kysymys ei ole vähintään viidestäkymmenestä dukaatista, sekä väkivaltatapauksissa, joissa luuta ei ole murtunut eikä verta vuotanut, ellei vahinko sitten nouse viiteenkymmeneen dukaattiin.

\*

Uskon siten, että pohdittuani tätä järjestystä tasavaltana, ilman teidän auktoriteettianne, en näe siitä puuttuvan mitään, mitä ei olisi yllä esitetystä pitkästi käsitelty ja tutkittu. Mutta sitä pidetään Teidän Pyhyyttenne ja mitä kunnioitetuimman monsignoren eläessä monarkiana, koska komennatte armeijaa, koska johdatte rikostuomioistuimia, koska teillä on lait hallussanne. En keksi mitään muuta kaupungilta voisi vaatia. Enkä myöskään näe, että niillä teidän ystävistänne, jotka ovat hyviä ja haluavat elää omillaan, olisi mitään syytä pelätä, sillä kaikki valta säilyy Teidän Pyhyydellänne, ja heillä on kaupungin johtopaikat hallussaan. En myöskään näe, kuinka tavallinen kansa ei olisi tyytyväinen, jos he näkevät osan



vallasta jo jakautuvan heille ja loppujenkin pikkuhiljaa valuvan heidän käsiinsä. Sillä Teidän Pyhyyttenne voisi silloin tällöin nimittää neuvostoon jonkun vähävaraisen Kuudestakymmenestäviidestä, samoin Kahdestasadasta, ja joitakin muita voisitte nimittää tilanteen mukaan. Olen varma, että ei menisi kauankaan, kun Teidän Pyhyyttenne arvovallalla, joka ohjaa kaikkea, tämä hallinto muuttuisi toiseen muotoon, ja toinen taas tähän, siten että niistä tulee yksi ja sama asia ja samaa ainesta taaten kaupungille rauhan ja Teidän Pyhyydellenne ikuisen kunnian, sillä teidän auktoriteettinne pystyy aina korjaamaan esiin nousevat heikkoudet.

Uskon, että suurin kunnia, jonka ihminen voi saada, on sellainen, jonka hänen isänmaansa on vapaaehtoisesti hänelle antanut. Uskon, että suurin hyvä, jota voi tehdä ja joka eniten miellyttää Jumalaa, on isänmaan hyväksi tehty teko. Tämän lisäksi mikään ihmisen teoista ei ole niin ylistettävä kuin niiden teot, jotka ovat laeilla ja instituutioilla uudelleenjärjestäneet tasavaltoja ja valtakuntia. He ovat, niiden jälkeen, jotka ovat olleet jumalia, eniten kiitosta ansaitsevia. Ja koska on ollut vähän niitä, joilla on ollut mahdollisuus tehdä se, ja toisaalta hyvin vähän niitä, jotka ovat tienneet kuinka se tehdään, sen tehneiden määrä on pieni. Tätä kunniaa ovat arvostaneet niin paljon ne, jotka eivät ole koskaan pyrkineet muuhun kuin kunnian lisäämiseen, että jos he eivät ole saaneet aikaiseksi tasavaltaa oikeassa elämässä, he ovat tehneet sen kirjoituksissa. Näin ovat tehneet Aristoteles, Platon ja monet muut, jotka ovat halunneet näyttää maailmalle, että jos he eivät olekaan Solonin ja Lykurgoksen tavoin kyenneet pystyttämään yhteiskunnallista järjestystä, se ei ole johtunut heidän tietämättömydestään vaan kyvyttömyydestä panna se täytäntöön.

Taivas ei anna ihmiselle suurempaa lahjaa eikä näytä kunniaikkaampaa tietä kuin tämä. Kaiken sen onnen keskellä, jonka Jumala on suonut suvullenne ja Teidän Pyhyydellenne henkilönä, tämä on suurin: antamalla vallan ja materiaalin kuolemattomuuden tavoitteluun ja ylittämään selvästi tällä tavalla isänne ja isoisänne kunnian. Miettikää, siis, Teidän Pyhyyttenne, ensinnä että pitämällä Firenzen kaupungin näissä nykyisissä järjestelyissä koottaatte onnettomien sattumien tullen tuhat vaaraa. Ja ennen kuin ne saapuvat, Teidän Pyhyyttenne joutuu kestämaan tuhat kiusaa, joita ei kestäisi kukaan ihminen. Näistä kiusoista teidät voi vakuuttaa mitä kunnioitetuin herra kardinaali, sillä hän tuntee ne vietettyään kuluneet kuukaudet Firenzessä. Nämä johtuvat osin kansalaisista, jotka ovat pyytämisessään häpeilemättömiä ja sietämättömiä. Osittain ne johtuvat monista kansalaisista, jotka eivät pidä nykyistä tilannetta turvallisena, eivätkä siten tee muuta kuin julistavat, että hallintoon on saatava järjestys. Joku sanoo, että sitä pitäisi laajentaa, joku että supistaa, eikä kukaan suostu sanomaan yksityiskohtia, miten laajennettaisiin tai supistettaisiin. Sillä he ovat kaikki ymmällään eivätkä pidä nykyistä elämänmenoa turvallisena, mutta eivät myöskään tiedä, miten sitä pitäisi muuttaa, eivätkä usko sellaista, joka tietäisi. Siten he ovat hämmennyksensä kanssa omiaan sotkemaan kaiken järjestelmällisenkin ajattelun.

Jos siis haluatte paeta kaikkia näitä vitsauksia, on olemassa vain kaksi tietä. Joko vähennätte audienssien mahdollisuutta, ette ruoki kysyvää mielenlaatua ettekä rohkaise puhumaan edes tavallisesti ellei kysytä, kuten teki kunnianarvoisesti muistettava ruhtinas. Tai sitten järjestätte hallinnon niin, että se hoitaa itse itsensä sillä tavalla, että Teidän Pyhyyttenne tarvitsee pitää sitä vain puoliksi silmällä. Näistä tavoista jälkimmäinen vapauttaa teidät sekä vitsauksista että vaaroista, ensimmäinen ainoastaan vitsauksista.

Palatakseni vaaroihin, joita koottaatte, jos jätätte asiat nykyiselleen, haluan tehdä ennusteen. Onnettomuuden sattuessa, jos kaupunki ei ole hyvin järjestetty, tapahtuu jompikumpi tai molemmat seuraavista asioista. Joko hätäisesti kapinoiden nousee johtajaksi joku, joka aseina ja väkivallalla puolustaa hallintoa, tai sitten jokin puolue juoksee avaamaan neuvoston salin ja ottaa toisen puolueen saaliikseen. Ja tapahtuipa näistä kumpi tahansa (joilta Jumala suojelkoon), Teidän Pyhyyttenne voi kuvitella, kuinka monta kuolemaa, maanpakoa ja kiristystä siitä seuraa – sellaisia, jotka saisivat kaikkein julmimmankin miehen, ja vielä enemmän Teidän Pyhyyttenne, joka on mitä armollisin, kuolemaan surusta. Ei ole muuta keinoa välttää näitä heikkouksia kuin luoda sellainen järjestys, joka kannattaa itse itsensä. Sellainen järjestys kannattaa itsensä, jossa jokaisella on paikkansa hallinnossa, jossa jokainen tietää, mitä hänen pitää tehdä, ja johon hän voi luottaa, eikä yksikään kansalaisten ryhmä halua pelon tai kunnianhimon vuoksi uudistuksia<sup>11</sup>.

*Suomentanut Paul-Erik Korvela<sup>12</sup>*

## Viitteet

- 1 *Governo ja stato* on tässä käännetty vaihtelevasti valtiomuodoksi tai hallinnoksi.
- 2 Tarkoittaa siis vuotta 1521.
- 3 Signoria oli Firenzen hallinnon ylin päättävä elin.
- 4 Alkutekstissä sana on parlamento, mutta se tarkoitti tuolloin eräänlaista kansankokousta enemmän kuin mitään modernia 'parlamenttia' muistuttavaa.
- 5 Gonfaloniere oli keskiajan ja renessanssin Italian kaupunkien hallintovirka, jonka nimi tulee kaupungin vaakunaa tai lippua tarkoittavasta sanasta *gonfalone*. Firenzessä virka oli Signorian korkein ja nimeltään Gonfaloniere di giustizia.
- 6 Machiavelli tarkoittaa vuodesta 1512 alkanutta Medicien hallintoa.
- 7 Lorenzo de' Medicin kuolema v. 1519.
- 8 Machiavellin käyttämä termi tässä ja seuraavassa lauseessa on *Balia*, joka viittaa eräänlaiseen toimielimeen, jolla oli valta muuttaa koko Firenzen hallintomuotoa. "Poikkeustilaneuvosto" ei tietenkään tavoita täysin samoja konnotaatioita, mutta on merkitykseltään tarpeeksi lähellä tehdäkseen asian ymmärretyksi.
- 9 Kardinaali Giulio Medici, joka nousi myöhemmin paaviksi (Klemens VII).
- 10 Siis provostin virka.
- 11 Machiavellin termi muutokselle on *innovazione*, sillä hänen sanastostaan puuttui sana vallankumous, jolla ei vielä ollut nykyistä merkitystä.
- 12 Haluan kiittää Mikko Lahtista ja Ville Lähettä suomennosta koskevista parannusehdotuksista.



# Fragmentteja

## Teatteri ja anatomia

Ihmisestä ei ole sanottu viimeistä sanaa. Tarkoitan, että jää kysyttäväksi, sijoittuuko ihmisen nenä jatkossakin kasvojen keskelle, vai saavatko nuo kaksi nenäreikää kallossa, joka katsoo meitä ikuisuuden pöydiltä, tarpeekseen siitä, että vain nuuhkivat ja vuotavat räkää voimatta ikinä aistia tai uskoa, että ne osallistuvat ajattelun eksoteeriseen marssiin, jota kaksi varvasta hyvin kannattelevat.

Teatterin tarkoitus ei ole koskaan ollut kuvailla meille ihmistä ja hänen tekojaan, vaan perustaa meille sellainen ihmisolemus, joka voisi sallia meidän edetä elämän tiellä märkimättä ja löyhkäämättä.

Moderni ihminen märkii ja löyhkää, koska hänen anatomiansa on keho ja sukupuolielin aivojen suhteen huonolla paikalla 2 jalan välisessä nurkassa.

Ja teatteri on se hontelo sätkynukke, jonka vartaloiden musiikki pitää meitä piikkilankaparroin sotatilassa meidät korsettiin kuristanutta ihmistä vastaan.

Teatterihirviöt ovat sairaudelle jo tavoittamattomien luurankojen ja elinten esittämiä vaatimuksia. – Ja ne ku-sevat inhimillisiä haluja nenänaukoistaan.

Aiskhyloksella ihmistä särkee kovasti, mutta hän luulee vielä hiukan olevansa jumala eikä halua kalvoon, mutta Euripideellä hän lopulta rämpi siihen unohtaen, missä ja koska oli jumala.

Niinpä tunnen nyt ikkunaluukun avautuvan, aidan keuhkonliepeen kääntyvän; ja sehän sopii tietenkin mainiosti; enkä tunne muuta kuin vanha hurjimus, joka ehkä vielä haluaisi esittää vastalauseen.

Tuo hurjimus on teatteri: teatteri, paikka, jossa sydän vielä ilahtuu siitä huolimatta, että mikään teatterissa nähtävä ei tuo mieleen sen enempää sydäntä kuin iloa.

Ja tässä minuun palaa houreeni, synnynnäisen vaatijan houreeni.

Sillä vuoden 1918 jälkeen, eikä se ollut teatterissa, kuka olisi iskenyt sondinsa ”kaikille sattumien ja mahdollisuuksien rannoille” ellei Hitler, saastainen moldo-valakki synnynnäisten apinoiden rotua.

Joka oli astunut näyttämölle punaisine tomaattivatsoineen, hierottuna saastalla kuin valkosipulipersiljalla; joka sirkkeliniskuin oli porautunut ihmisen anatomiaan.

Joka julistettuaan Julmuuden Teatterin utopistiseksi ryhtyi sahauttamaan selkänikamia piikkilankakohtauksissa.

yion tan nornan

na sarapido

ya yar sapido

ara pido

Olisin puhunut todellisista julmuuksista ääniraudan tasolla,

olisin puhunut ruumiillisista julmuuksista asennetömminnan tasolla,

olisin puhunut atomien molekulaarisesta sodasta, hiuskiehkuroista kaikilla otsilla, tarkoitan hikipisaroista otsalla,

minut vietiin hullujenhuoneelle.

Kuinka pitkään nyt uutta kurjaa sotaa, kahdella soulla paskapaperia, vastaan nännien hikolua, joka lakkaamatta syövyttää otsaani.

**K**aikki oliot ovat veisanneet teatterin, ja maailmankaikkeus on teatteri, tragedian esitys, joka toteutuu mutta olisi voinut olla tapahtumatta.

Tietoisuus on syntynyt kuumenuksesta sekä arvon ideasta ja laadusta, jota ei aiemmin ollut, sillä tuomitsemiseen tarvitaan aikaa, ja aika on vain tuomion ansiosta, ilman tuomiota ei ole aikaa, ja tuomio on peräisin tästä aktiivisen kohtaamisesta, tästä pisteen huippuun piintyneestä hiilestä, rikkinäisen kiilan kärkeen, josta kieli syöksyy kierteellä hiilihiukkaseen.



## [Ihmisruumis]

Teatteri on vapaus  
vapaus vapaus  
vapaus ilman triadia.  
Järki on kusetusta.  
Nerous on kusetusta.  
Henki on kusetusta.  
Tiede ei ole,  
se ei mahdu tietokykyyn,  
tietokyky ei mahdu tajuntaan  
tajunta ei mahdu olemassaoloon  
olemassaolo ei mahdu ruumiiseen.  
Kaikkiällä, missä ei ole itsensä olioksi tuntevaa, (ja  
piru vie oleva: äärellisyys) on vain ruumis.  
Miten niin ei oliota ja ruumis?  
Mutta sehän on äärellisempää kuin äärellisyys!  
Teatteri oli outo mekaaninen luonnontieteilijä, joka  
luotiin kaiken sen vaientamiseksi, mikä kuvittelee ole-  
vansa, koska sellaista ei ole olemassa.  
Siirtyä ruumiista ruumiiseen, ei sanaa ei puhetta, ele,  
asento, ääni, huokaus, syvä henkäys joka puhaltaa ih-  
miseen unohduksen,  
unohduksen siitä, mikä sitten voisikin olla yksinker-  
taisen ruumiin ympärillä.  
Ihmisruumis.  
Mutta kuka on sanonut, että se olisi olio ja olemassa?  
Se elää.  
Eikö se riitä sille?  
Tulen saavuttamaan olemattomuuden ennen sinua,  
jumala,  
sanoi ruumis hengelle, koska elän.  
Ja mikä on ruumis?  
Mitä kutsutaan ruumiiksi?  
Ruumiiksi kutsutaan kaikkea, mikä on tehty ihmisen  
mallin mukaan,  
joka on ruumis.  
Ja joka on koskaan sanonut tai voinut uskoa, että  
tämä ruumis oli äärellisyys, oli lopussa.  
Oli jo lakannut elämästä,  
etenemästä,  
siihen saakka missä siirtyisi  
ei varmasti ikuisuuteen, mutta rajattomaan aikaan.  
Ja tämä, joka ei koskaan ole sanonut sille  
mihin asti kulkisi?  
Ei kukaan.  
Aina tähän asti ei kukaan. Ihmisruumista ei koskaan  
saada loppuun.  
Juuri se puhuu,

se lyö,  
se kävelee,  
se elää.  
Missä on henki,  
joka ei ole koskaan nähnyt sitä  
paitsi uskotellakseen  
teille ruumiit?  
Se on ruumiin edellä,  
Sen ympärillä,  
kuin eläin  
tai sairaus.

Siispä ruumis on rajaton tila, joka kaipaa suojelua,  
ikuisuutensa suojelua.  
Ja teatteri on tehty sitä varten.  
Tuomaan ruumis toiminnan  
toimivaan  
tehokkaaseen  
todelliseen tilaan,  
palauttamaan ruumiille sen elimellinen  
ääniala kokonaan  
voimaan ja sopusointuun.  
Jottei ruumiista unohdettaisi  
että se on liikevoimaa toiminnassa.  
Vaan se, minkä se vielä tietää maailmassa, jossa ih-  
misruumis ei enää kiristy  
kuin syömään  
nukkumaan  
paskantamaan ja  
nussimaan.  
Kun ihmisruumis on täyttynyt yhdynnässä, se on sa-  
nonut kaiken,  
vaikka seksuaalinen yhtyminen on vain, jotta or-  
gasmin ärtymystilan vuoksi unohdettaisiin ruumiin  
olevan pommi,  
rakastava torpedo  
jonka rinnalla Bikinin atomipommi ei omaa eikä ole  
muuta kuin  
tiede ja analyysi  
vanhan pierun paluusta.  
Todellinen teatteri on ajalta ennen Aiskhylosta  
ja Aiskhyloksella  
se on jo murskattu, se on kuollut muka-ihmeelliseen  
todellisuuteen,  
jossa kuitenkin kaikki historian kusetus,  
tiede, riitti, järki,  
henki, suku,  
yhteiskunta,  
jumala, luominen, syntymäjuhla

levittäytyy sen kalvo, muka hyvä barbaari, siinä pelkällä immenkalvolla koko ihmiskunnan lauman naitavaksi.

Kone pakosta tulva sylkien,  
ensimmäinen ruumis ei tunnista mitään,  
ei sukua ei yhteiskuntaa,  
ei isää ei äitiä,  
ei luomista, jota vainoavat  
kätyrit asiaintilojen  
laitoksista. –  
Se ei tunnista mitään.  
Se sylkee.  
Nyrkkejä.  
Jalkoja.  
Kieltä.  
Hampaita.

Se on barbaariluurankojen  
kirnuamista  
vailla alkua ja loppua,  
kauhistuttavaa kiihkeää murskaamista.  
Ja se juuri on Julmuuden Teatteri.  
Jonka tuovat seipitetyt halut.  
Jonka tuo rakkaus kuolaimet hampaissaan.  
Kuolema hampaissaan.

Se on teatteri ilman katsojia ja kohtauksia, pelkästään näyttelijöillä.

Näyttelijöillä, joiden silmiä ei palele.  
Jos löytäisin 10 tai 15 sellaista  
silloin  
avaisin  
Julmuuden Teatterin.

## Näyttelijän hulluksi tekeminen

Teatteri  
on tila,  
seutu,  
paikka  
jossa käsittää ihmisen anatomia  
ja tervehdyttää ja määrätä elämää sen kautta.

Niin, elämää siirtymisineen, hirnuntoineen, murinoineen, tyhjiine aukkoineen, syyhyineen, punastuksineen, liikkeenpysähdyksineen, verisine pyörteineen, kiivaine verensyöksyineen, nestekyhmyineen,

toistoiineen,  
epäröinteineen.

Kaikki tämä nähdään, kohdistetaan, tutkitaan ja kirkastetaan jäsenessä

ja siis käymässä toimintaan, ja tarkoitan että jäsenten kohtaukselliseen toimintaan, kuten tuon mahtavan sie-lukkaan fetissin jäsenet, tuon koko näyttelijän

koko ruumis,  
jossa voidaan nähdä  
kuin alastomana,  
elämä,

läpinäkyvyydessä, sen esikoisvoimien, sen hyödyntämättömien voimien läsnäolossa,

eikä sitä ole vielä palveltu tarpeeksi, ei, tarpeeksi ole palveltu, jotta olisi korjattu anarkistinen luomus, josta todellinen teatteri oli tehty oikeisemaan kiivaat ja vallattomat painovoimat. –

Niin, yleinen painovoima on järjestys, kauhistuttava intohimosyöksy

joka korjautuu  
näyttelijän jäsenissä  
ei, ei kiihkoksi,  
ei, ei hysteriaksi,  
ei, ei transsiksi,

vaan reunimmaisena terän ääriajalle, ponnistuksensa laitimmaisena määrän äärimmäiselle syrjälle.

Seinämä seinämältä  
näyttelijä kehittyä,

se avaa tai sulkee seinät, intohimoiset ja ylisielukkaat tahot pinnoilla, joille elämän virta kirjoittautuu.

Lihasta toisensa jälkeen

järjestelmällisesti vammautetun näyttelijän ruumiissa voidaan nähdä universaalien sykäysten vaikutus ja oikaista ne itsessä.

Se on tekniikka, joka oli vähällä olla olemassa Orfeuksen tai Eleusiin mysteerien aikaan, mutta joka kuitenkin puuttui, koska kysymys oli paljon enemmän vanhan rikoksen loppuun saattamisesta,

jumalan antamisesta,  
koko paloitellun jumalan  
koko ihmiselle,

koko asioiden käyttämättömän hengityksen antamisesta alhaisesti inhimilliselle ihmiselle

kuin perustasta ja PERINTEESTÄ tuolle uudelle, värähtelevälle, *salavihkaiselle* anatomialle, jota koko teatteri vaati.

Niin, ihmiselle oli hetkessä annettu tarve uuteen luurankoruumiiseen, joka sähköisi ja luiskahtaisi ilmaan

kuin lieden salavihkaiset liekit.

Ja teatteri oli voima, joka kirnusi ihmisanatomiaa, se myötäsyttyisen tulen räiskyvyys, josta riivittiin alkukantaiset luurangot,

se räjäytetty ruumiinneiteiden voima,

se ärtyisän kasvaimen laji, johon ensimmäinen luuranko liukeni

ja juuri kaikkien esiin manattujen luurankojen rytmikkään kirnuamisen kautta teatterin synnynnäinen voima polttomerkitsi ihmiskunnan.

Siinä ihminen ja elämä pakottautuivat aika ajoin uudistumaan. –

Entä sitten?

Joissain ihmisruumiin syvän elimellisen herkkyyden sopimattomissa naarmuissa.

Ilman transseja,

kutsun rytmikkäästi lausutun, säännöllisen läähätyksen kautta

näyttelijän säkenöivä elämä riisuttiin paljaaksi syvimpiä suonia myöten,

eikä sillä ollut lihasta tai luuta,

ei tietoa lihaksesta

tai luusta,

vaan heijastus puisevasta luurangosta,

joka oli ruumis kokonaisuudessaan aivan kuin alastomaksi riisuttuna ja näkyvänä

ja joka näytti sanovan:

huomio,

varo siellä alhaalla,

se paskantaa,

se räjähtää.

Ja itse asiassa teatteri oli kaiken sen marttyyri, mikä vaaransi ihmiskunnan, mikä tahtoi ottaa olemisen hahmon.

Se oli tila, jossa ei enää voinut olla olemassa, ellei ollut etukäteen myöntynyt olemaan kuin määritelmän mukaan ja olemuksellisesti

lopullinen hullu.

Jäsenten repeämä ja särkyneitä hermoja,

veristen luiden murtumia, jotka kieltäytyvät olemasta noin riistettyinä irti mahdollisuuksien luurangosta, teatteri on tuo lähtemättömästi juurtunut ja kuohuva taikamaailma, jonka innoituksena ja aiheena on kapina ja sota. –

Sillä mitä tarkoittaa olla hulluna olemiseen?

Se tarkoittaa

olla suostumatta nykyisen vähämielisen ja inhottavan

ihmisen tavoin pakenemaan sisälmysten liukenemiseen,

tuohon epäteatraaliseen,

joka sukuelin on,

tuohon *pysähtyneen* eritotumisen tilaan,

suolistomyönteiseen,

nykyisissä ruumiissa.

Ruumiin magneettiset kitkemiset, julmat lihasnaarmut, haudatun herkkyyden järkkymiset, jotka perustavat todellisen teatterin, eivät voi edetä moisella tavalla pyörien pidemmän tai lyhyemmän aikaa

joka tapauksessa raukeasti ja irستاasti ympäri pottaa,

joka on sukupuolielämän perusta. –

Todellinen teatteri on paljon kuumeisempi,

se on paljon hullumpi. –

Avoimen sydämen kouristustila, joka antaa kaiken

sille, mitä ei ole olemassa

ja mitä ei ole

eikä mitään sille, mikä on ja mikä nähdään,

mikä havaitaan,

missä voidaan pysyä ja oleilla.

Mutta joka

nykyään

tahtoi elää

*siinä*, mikä

pyytää

haavaa

pysyäkseen

hulluna.

Antonin Artaud

12. toukokuuta 1947.

*P.-S.* – Sopimattomasti sattuva ihmisen epälihällisen luurangon puuhiili, kerran aloitetun yli-ihmisen. Pian se tulee olemaan ikuisesti ja aivan kokonaan, kun ei enää ole aurinkoa eikä kuuta vaan hehkuvan hiilloksen 2 varvasta vastaamassa ontoilla kielillä, Kuolemantanssin kallon onton kielen kahdessa onkalossa kuin majakka, jatkuvasti palava.

*Suomentanut Maria Valkama*

(alun perin: Antonin Artaud, *Œuvres. Toim. Évelyne Grossman. Gallimard, Paris 2004, 1092–1093, 1387, 1517 & 1520–1522.*)



# Tilaa *niin & näin* itsellesi tai lahjaksi ystävälle

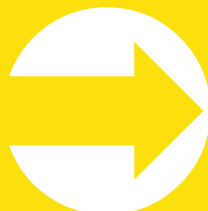
- saat kirjan kaupan päälle

vielä vuoden  
2011  
toukokuun  
loppuun

39 €



Kun ryhdyt *niin & näin* -lehden kestotilajaksi tai tilaat lehden lahjaksi ystävälle, saat toukokuun loppuun asti yhden ilmaisen kirjan kaupan päälle. Voit valita yhden seuraavista:



- \* Friedrich Nietzsche, *Tragedian synty*
- \* E.M. Cioran, *Hajoamisen käsikirja*
- \* Joyce Carol Oates, *Nyrkkeilystä*
- \* Fjodor Dostojevski, *Talvisia merkintöjä kesän vaikutelmista*
- \* William James, *Pragmatismi*
- \* Miguel de Unamuno, *Traaginen elämäntunto*
- \* Simone Weil, *Juurtuminen*
- \* Giorgio Colli, *Nietzschen jälkeen*
- \* Guy Haarscher, *Tunnustuksettomuus*

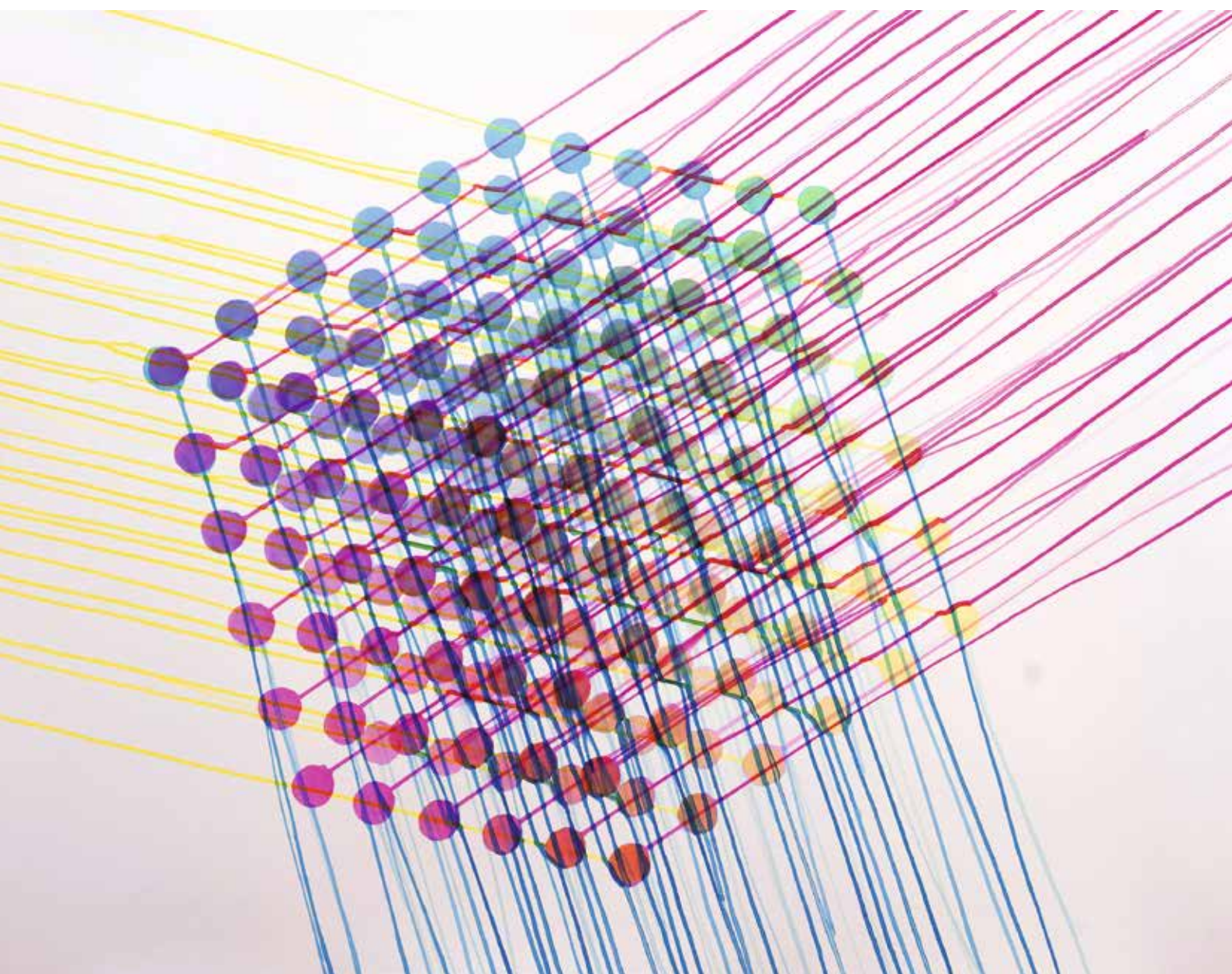
Merkitse verkkokaupan tilauksen lisätietoja-kohtaan koodi TILAUSKAMPANJA sekä haluamasi kirjan nimi. Merkitse myös, mihin osoitteeseen haluat kirjan. Muista eritellä laskutusosoite, jos ostat kestotilauksen lahjaksi!

NIIN & NÄIN

[www.netn.fi/kauppa](http://www.netn.fi/kauppa)

Puhelintilaukset: 040 721 48 91





JARKKO TOIKKANEN

# Kleistin *Nukketeatterista*

Vuonna 1811 marraskuun 20. päivän tienoilla 34-vuotias Heinrich von Kleist kirjoitti nipun kirjeitä, joista yksi oli osoitettu hänen siskolleen Ulrikelle ja kaksi hänen serkulleen Marielle. Kirjeistä hyökyi yhtäaikaaisesti sekä katumuksen tuska että odotetun kuoleman onni, eikä Kleist jättänyt epäselväksi, mitä hän suunnittelee. Noin neljän aikaan iltapäivällä marraskuun 21. päivä hän ampui ensin parantumatomasti sairaan ystävänsä Henriette Vogelien ja sitten itsensä, aivan kuten he olivat aiemmin yhdessä päättäneet.

Vuoden 1799 toukokuussa 21-vuotias Heinrich oli taas kirjoittanut siskolleen Ulrikelle näin:

”Tuhatpäin kuulen ihmisten puhuvan ja tekevän tekojaan enkä koskaan kysy, miksi näin tapahtuu. He itsekään eivät tiedä vastausta vaan seuraavat hämäriä taipumuksia ja hetken mielijohteesta päättävät toimistaan. He eivät koskaan itsenäisty, ja heidän kohtalonsa on sattuman leikkikalu. [...] Vapaa ja ajatteleva ihminen [...] päättää järkevästi, millainen hänen korkein onnensa on, ja laatii elämänsä suunnitelman [*Lebensplan*] taistellen kaikin voimin tätä päämäärää kohti varmojen periaatteidensa mukaisesti. Jo Raamattu sanoo, että jos haluaa päästä taivasten valtakuntaan, pitää turvautua omaan käteensä.”<sup>1</sup>

Ironia aiemman ja myöhempien kirjeiden välillä on järkyttävä erityisesti lainatun kohdan viimeisen virkkeen takia – vaikka se ei murhan ja itsemurhan kehotukseksi tulkittuna kestäkään teologista tarkastelua. Kuitenkin juuri tällainen epäsuhta toiminnan ja harkinnan, kohtalon ja vapauden, elämänhalun ja kuolemantoivon välillä kuuluu dramaattiseen aaltoliikkeeseen, joka luonnehtii Heinrich von Kleistin henkilöä ja hänen kirjallista tuotantoaan. Kenties tarkastelemalla tämän heilahtelun luonnetta voimme todeta Kleistista jotain filosofisesti vakaampaa. Voiko kaiken hämmennyksen takaa löytyä ”viimeinen keino”, jolla haastaa maailman käsittämättömyys ja väistämätön tappiomieliala?<sup>2</sup>

Rajaan tarkasteluni kahteen päätteeseen: Kleistin niin sanottuun Kant-kriisiin (*Kantkrise*) ja joulukuussa 1810 hänen itse toimittamassaan *Berliner Abendblätter* -lehdessä julkaistuun esseeseen ”Über das Marionettent-

heater”. Kummastakin on väitelty kiivaasti saksalaispiireissä jo pitkään, mutta etenkin 1960- ja 1970-luvuilta lähtien Kleist on alettu huomata myös kotimaansa ulkopuolella<sup>3</sup>. Omassa luennassani hyödynnän Paul de Manin esseettä ”Aesthetic Formalization: Kleist’s Über das Marionettentheater” (1984) johdatellakseni lukijan sellisiin kieleen liittyviin kysymyksiin, jotka koen kleistilaisittain olennaisiksi<sup>4</sup>. Koska tarvitsen tähän tarkoitukseen sopivan kielellisen välineen, poimin Kantin kolmannesta *Kritiikistä* avukseni käsitteen, joka tulee retoriikan perinteestä – *hypotypoosin* eli sanoilla tapahtuvan eloisan ja vaikuttavan kuvaamisen. Vertaan Kantin kaksijakoista käsitystä hypotypoosista Kleistin kirjalliseen esitykseen. Pyrin näin osoittamaan, miten edellisen transsendentaalinen idealismi jumiutuu jälkimmäiseen sovellettuna speaktaakkelin ja varman filosofisen tiedon välimaastoon. Kysyn myös, mitä tämä tarkoittaa Kleistin ”vapaalle ja ajattelevalle ihmiselle”. Oppitunnin sisältönä on, että vaikka ihanteet väistämättä muuttuisivat harhakuviksi, joihin ei voi enää turvautua, ne eivät silti koskaan katoa. Jäljelle jää pysyvä katsomisen pakko ja kuvaamisen tarve.

## Kant-kriisi

Maaliskuussa 1801 Kleist lähetti kihlatulleen Wilhelmine von Zengelle kirjeen. Siinä hän pyysi rakastettuaan pitämään mielessään hänen pikkupojasta asti kokemansa tunteiden siitä, miten totuus (*Wahrheit*) ja sivistys (*Bildung*) ovat aina kuuluneet hänen ”sielunsa tarinan jatkumoon”. Tämä käsitys oli kuitenkin nyt ajautunut kriisiin:

”Jokin aika sitten tutustuin uuteen, niin sanottuun kantilaiseen filosofiaan – ja minun täytyy nyt välittää sinulle yksi sen sisältämistä ideoista, sillä en pelkää lainkaan, että se järkyttäisi sinua yhtä syvästi ja kipeästi kuin se on järkyttänyt minua. Etkä myöskään tunne kokonaisuutta siinä määrin, että voisit täysin käsittää sen merkityksen.”<sup>5</sup>

Kirje on kirjoitettu samaan holhoavaan, moraalisoivavaan sävyyn, jota Kleist usein käytti yhteydenpidossaan. Hän etenee kriisiä selventävään esimerkkiin ja pohtii hieman kartesiolaisittain, miten kävisi, jos ihmi-



sillä ei olisikaan silmiä vaan vihreät lasit niiden tilalla. Voisimmeko koskaan olla varmoja siitä, näemmekö asiat sellaisina kuin ne oikeasti ovat vai ainoastaan jotain, jonka olemusta lasit ovat muokanneet? Ja entä jos sama päätisi myös mieleemme ja siihen, mitä olemme pitäneet totuutena? Epäselväksi on jäänyt, mihin osaan tai kenen versioon ”uudesta, niin sanotusta kantilaisesta filosofiafiasta” Kleist tässä viittaa, mutta joka tapauksessa kohtausmisella on ollut tyrmäävä vaikutus.

Yksi kantilaisen idealismin tärkeimmistä periaatteista on puhtaita olemuksia koskevan tiedon mahdottomuus. Sen mukaan tunnemme asiat sellaisina kuin ne näyttyvät meille. Nuoren Kleistin vankkumattomalle *Lebensplan*-ideaalille tällaisen suhteellistamisen on täytynyt olla tuhoisa isku. Miten rakentaa elämä minkään tavoitteen mukaisesti, jos yhdelläkään niistä ei ole pysyvää pohjaa? Mitä hyötyä mistään tavoitteesta edes on, kun ei koskaan tiedä varmaksi, mitä on saavuttanut? Kantin systeemissä, kuten muiden muassa Seán Allan on havainnut, vastaus näihin kysymyksiin löytyy moraalien käsitteestä. Kantilla moraalien käsite erottaa velvollisuuden (*Pflicht*) taipumuksesta (*Neigung*). Näin varmistetaan, että moraalinen toiminta tapahtuu puhtaasti vapaasta tahdosta luonnollisten, eläimellisten yllykkeiden sijaan. Kleist taas ei arvosta moista veloitetta lainkaan, vaikka se Kantin mukaan luo perustaa inhimilliselle vapaudelle: jokainen saa valita toimintansa itse<sup>6</sup>. Kleist tuntuu pitävän velvollisuutta pikemminkin taakkana. James Phillipsin mukaan tämä johtuu siitä, että hän haluaa pelastaa esimodernin käsityksensä olioista sinänsä kantilaiselta ”juggernautilta”, joka väkisin sitoo kaikki mahdolliset oliot ”inhimillisen kokemuksen totaliteettiin”<sup>7</sup>. Allan pitää tätä piirrettä erityisen ironisena. Esimerkiksi Kleistin kirje huhtikuulta 1801 herättää mielikuvan ”avuttomasta nukesta”<sup>8</sup>: ”Ah, Wilhelmine, me kuvittelemme itsemme vapaiksi ja olemme täysin sattuman armoilla, joka johdattelee meitä eteenpäin tuhansin hienoin säikein.”<sup>9</sup> Tämä näkymä on eduksi, kun siirrytään seuraamaan hänen myöhäisen eseesä esitystä.

Ennen sitä tuon kuitenkin esiin toisen motiivin, joka toistuu Kleistin Kant-kriisin jälkeisessä tuotannossa *Schroffensteinin perheestä* (1803) *Penthesileaan* (1808). Kuten Robert E. Helbling on huomannut, Kleist käyttää draamoissaan tietynlaista muotoa *hamartiasta* eli henkilöhahmon traagiseen kohtaloon johtavasta virheestä tai puutteesta. Tätä ilmiötä kuvaa usein sana *Versehen* (erehdys, väärinkäsitys, sekaannus).<sup>10</sup> Esimerkiksi *Penthesilean* loppukohtauksessa näytelmän samanniminen amatsonikuningatar raatelee ensin hänet aiemmin taistelussa nolanneen Akhilleuksen hengiltä ja pohtii vasta sitten omia mielenliikkeitään: *So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer Recht von Herzen liebt, / Kann schon das Eine für das Andre greifen.*<sup>11</sup> (”Se oli siis erehdys. Suudelmia, puremia, / Ne sointuvat, ja se joka todella rakastaa sydämestään / saattaa ymmärtää yhden toisena.”) Kantilainen vapaa harkinta toisin sanoen seuraa aina vasta väärinkäsitykseen johtaneen välittömän yllykkeen *jälkeen*, ja näin asian kuuluukin olla.

Kleist toteaa lyhyessä tekstissään ”Von der Überlegung” (Harkinnasta) joulukuulta 1810,<sup>12</sup> että liiallinen etukäteinen pohdiskelu ainoastaan ”hämmentää, rajoittaa ja tukahduttaa” sen luonnollisen, refleksinomaisen toiminnan, joka on Kleistin mukaan välttämätön muun muassa painijalle ja saksalaiselle sotilaille. Kaikesta tästä syntyy tekstin alaotsikon ”Eine Paradoxe” mukainen kriisi. Aiemmin *Lebensplanin* tärkeittä korostanut Kleist haastaa nyt kuulijansa ja henkilöhahmonsensa reagoimaan ensin ja pohtimaan tekemisiään vasta sitten, vaikka seuraamuksena olisikin pelkkä *Versehen*<sup>13</sup>. Onkin mielenkiintoista tutkia, millaista traagista sekaannusta voimme nähdä nukketeatteriesityksessä ja mitä tämä havainto kertoo esityksen kuvaamiseen käytetystä kielestä. Kuten Penthesilean liian myöhään tehty tunnustus paljastaa, monen suurimman erehdyksen takana onkin ehkä jotain kielellistä.

### ”Über das Marionettentheater”

Kleistin anekdoottimainen kertomus sijoittuu talveen 1801 pelkällä M-alkukirjaimella nimettyyn kaupunkiin. Siinä esitetään anonyymien kertojan ja paikallisen oopperan päätanssijan, Herra C:n, tapaaminen. Kertoja ihmettelee, miten hän on jo useamman kerran havainnut C:n torilla muun yleisön joukossa tämän toimenkuvaan nähden varsin vaatimattoman nukketeatterin lumoissa. C kuitenkin vakuuttaa hänelle, että kuka tahansa ”koulutusta kaipaava tanssija voi oppia kaikenlaista” seuraamalla nukkejen mykkää esitystä (*ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne*). Kertojan mielestä tämä merkillinen väite pitää todistaa, jolloin varsinainen dialogi kahden päähahmon välillä alkaa. Puheenvuorot sinkoilevat sinne tänne sivuten teemoja fysiikan laeista ja mekaanisten olentojen elottomuudesta draaattisen esittämisen ominaispiirteisiin ja siihen, mikä erottaa ihmisen, nukan ja jumalan toisistaan. Teksti huipeutuu lopulta kahteen, pääasiasta ensisilmäyksellä merkittävästi poikkeavaan sisäiskertomukseen.

”Nukketeatterin” heilahtelevan dialogin merkityksestä ja sen sisällöstä on vuosien aikana tehty lukuisia tulkintoja pelastusopillisista visioista kleistilaisen itsetietoisuuden ongelmiin ja saksalaisen idealismin myötä- ja vastamäkiin<sup>14</sup>. Tekijän filosofisia pyrkimyksiä parhaiten vastaavat luennat ovat mielestäni kuitenkin keskittyneet juuri Kleistin henkilöhahmojen ja heidän pohtimiensa teemojen välillä vellovaan aaltoliikkeeseen. Helblingin mukaan Kleistin työt ovat ”draamoja inhimillisestä dialogista, eivät draamoja dialogin muodossa”<sup>15</sup>. Niiden merkitys siis kiteytyy olennaisesti kielelliseen muotoon. Toisin sanoen kun ”Nukketeatterin” nimetön kertoja ja hänen vastaparinsa herra C antavat keskustelunsa poukkoilla syvällisistä filosofisista pohdintoista näennäisen asiaankuulumattomiin sivujuonteisiin, lukijan tulee miettiä, mitä tämä liike itsessään osoittaa tiedosta, vapaasta harkinnasta ja niistä totuuksista, joiden todennäköisyyden kuvittelemme juuri havainnoimamme liikkeen meille todistaneen. Paul de Man toteaa jo var-



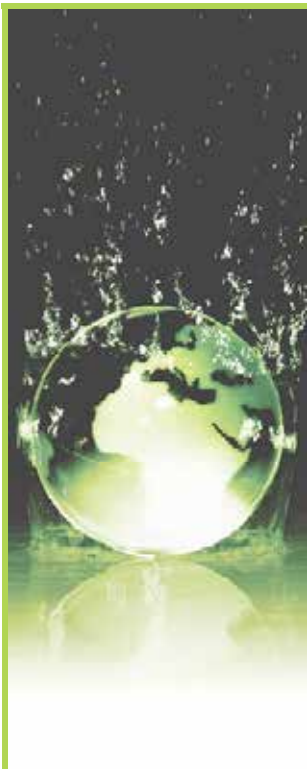
haisessa vaiheessa omaa Kleist-luentaansa, että vaikka ”Nukketeatteri” tarjoaa todistepohjan yksittäiselle (optimistiselle tai pessimistiselle) tulkinnalle sen sisällöstä, esityksen katkonainen ja ailahteleva muoto itse asiassa osoittaa ”Nukketeatterin” olevan vain ”kertomus tai kielikuva” todistamisen mahdollisuudesta yleensä – ei kertomuksena esitetty väite mistään tietystä asiasta<sup>16</sup>. Kleistin kertoja ja herra C pitävätkin retorisen oppitunnin siitä, miten kuulijan voi pelkästään kertomuksella suostutella uskomaan tiettyyn asiaan. Toisaalta Kleistin tarina kuitenkin pitää mimeettisen etäisyyden myös tähän pyrkimykseen: meille *näytetään* kaksi henkilöahmia suostuttelemassa toisiaan sen sijaan, että meille *kerrotaisiin*, miten suostutella tehokkaasti tai todistaa oma tulkintamme jonkin kertomuksen sisällöstä oikeaksi.

Tällaiseen näyttämiseen tarkoitettut kielelliset välineet kiinnostivat jo Quintilianusta *Institutio oratorian* yhdeksännen luvun toisessa kappaleessa<sup>17</sup>. Hän mainitsee muun muassa Ciceron ”okulaarisen demonstraation” ja toteaa, että Ciceron aikaiset puhujat eivät asiaa kuvatessaan vielä ”antaneet mielikuvitukselleen valtaa” myöhempien Kelsoksen tai Senecan tapaan. Quintilianuksen mukaan varsinkin Senecan kuvaus muuttuu pahimmillaan niin dramaattiseksi, että kerrottu tarina ”vaikuttaa ennemmin näytellyltä kuin kerrotulta”. Samassa yhteydessä Quintilianus mainitsee hypotypoosin (ὑποτύποις) figurina, joka käyttää ”niin eloisaa kieltä, että mikä tahansa siitä koostuva tosiasioiden esitys vetoaa enemmän silmään kuin

korvaan”. Juuri tästä syystä suostuttelevan puhujan pitää varoa lipsumasta harkitusti rakennetusta suullisesta esityksestä liioitellun draaman puolelle. Hypotypoosin käyttö itsessään ei vielä takaa lopputulosta suuntaan tai toiseen, sillä kaikki on kiinni puhujan omasta kyvykkyydestä.<sup>18</sup>

Hypotypoosin olemukseen retorisena välineenä kuuluu tietty metastaattinen (μετάστασις) ulottuvuus – Cicero esimerkiksi oli mestari kuvaamaan, miten *olisi voinut käydä*, jos ensin olisi käynyt niin tai näin. Kielellinen kuvaaminen siis aina muuttaa sitä, mitä on tarkoitus kuvata. Alkuperäinen kohde jää tällöin pimentoon, jonnekin meneillään olevan toimintamme ulkopuolelle, emmekä voi olla koskaan varmoja kuvauksemme perusteista tai oikeutuksesta, vaikka kertominen ja kuvaaminen toistuu toistumistaan. Metastaasi uhkaa toisin sanoen aina ohjata ilmaisumme sivuraiteelle.

James Phillips totesi, ettei Kleist kyennyt hylkäämään vanhaa metafysistä totuutta olioista sinänsä uuden transsendentaalin systeemin hyväksi<sup>19</sup>. Tämä seikka oli Phillipsin mukaan osasyynä Kleistin Kant-kriisiin, koska se teki totuudesta liian sattumanvaraista. Hypotypoosin käsitteen valossa väittäisin, että Kleistin kohdalla on kuitenkin osuvampaa puhua *olioista, joita ei voi kuvata totuudenmukaisesti*, kuin olioista sinänsä, jotka karttavat kuvausta. Ero näkemysten välillä kiteytyy kielen kysymykseen, joka yltyä kaikkialle. Kielessä ei sinänsä tunnusteta mitään sen ulkopuolelle jäävää transsendenttia aluetta. Siinä kuitenkin tiedostetaan, että ilmaisu jää aina



## KRIITISESSÄ TILASSA VERKON SILMÄSSÄ

TAMPERE-TALOSSA LAUANTAINA 9.4.2011 KLO 11-18

Verkko vapauttaa, mutta myös tuottaa uusia pakkoja ja uhkia.  
Tietojärjestelmät horjuttavat sairaaloiden potilasturvallisuutta.  
Wikileaksin myötä suurvaltojen salat vuotavat netissä.  
Internet on laajin tunnettu pornon levityskoneisto.

Kuka oikeastaan käyttää ketä? Avaako verkko maailman vai tekeekö se tiedosta pinnallista? Entä millaisia uusia toimijuuden mahdollisuuksia verkko avaa? Voiko sen avulla rakentaa nykyistä demokraattisempaa ja tasa-arvoisempaa maailmaa?

Mitä ajatella tästä kaikesta verkon käyttäjänä, aktivistina, vapaa-ajan viettäjänä tai kasvattajana?

Lisätietoja ja ohjelma: [www.kriittisessatilassa.fi](http://www.kriittisessatilassa.fi)

TAMPEREEN YLIOPISTO TAMPEREEN TEKNILLINEN YLIOPISTO TAMPERE-TALO

## ”Kleist jatkuvasti sysää henkilöhahmonsa näkemiseen perustuvien väärinkäsitysten armoille altistaen nämä kammottaville perhetragedioille, jumalaisille identiteettivarkauksille tai unenomaisille harhoille.”

jollain tapaa vajaaksi ja että kieli valehtelee siitä, mitä se yrittää välittää<sup>20</sup>. Kleistin näytelmissä tämä väistämättömyys tulee ilmi tavassa, jolla hän jatkuvasti sysää henkilöhahmonsa näkemiseen perustuvien väärinkäsitysten armoille altistaen nämä kammottaville perhetragedioille (*Schroffensteinin perhe*), jumalaisille identiteettivarkauksille (*Amphitryon*) tai unenomaisille harhoille (*Das Käthechen von Heilbronn*). Kun ottaa huomioon, että *Versehen* voi myös kuvata sellaisen komedian kuin *Rikotun ruukun* (*Der zerbrochene Krug*) irvokasta oikeusprosessia tai sotilaallisen draaman *Homburgin prinssi Friedrichin* (*Prinz von Homburg*) päähenkilön vääristynyttä minäkuva<sup>21</sup>, käy selväksi, että kaiken sekaannuksen taustalla ei todellakaan ole mitään sattumanvaraista. Sen sijaan lukijan annetaan ymmärtää, että jokainen yksittäinen erehdys on välitöntä seurausta yhdestä suuresta erheestä, jota ne yrittävät kerta toisensa jälkeen sinnikkäästi ilmentää. Tämä perustava erehdys on kuvitelma, että pystyisimme lopulta totuudenmukaisesti kuvaamaan yhtään mitään.

Kant filosofina ei toki usko moiseen epäilykseen. Hänen kolmannen *Kritiikkinsä* mukaan emme kylläkään pysty osoittamaan ideoidemme objektiivista todellisuutta sinänsä, koska miellämme ne aina joko esimerkeiksi jostain koetusta (*Beispiele*) tai joksikin puhtaasti järkeilyksi (*Schemate*)<sup>22</sup>. Hypotyposin käsitteen avulla Kant varmistaa, että toinen näistä kahdesta esitystavasta pätee joka tilanteessa:

”Kaikki *hypotyposi* (*Darstellung, subiectio sub aspectum*) on kaksijakoista aistilliseksi tekemistä: joko *skemaattista* silloin kun ymmärryksen omaksumalle käsitteelle on olemassa vastaava apriorinen intuitio; tai *symbolista* silloin kun käsitteelle, joka on ajateltavissa ainoastaan järjellä ja jota yksikään aistimellinen intuitio ei riittävästi vastaa, määritellään intuitio, joka edistää arvostelukyvyn voimaa pelkästään analogisesti eli skematisoinnista tehtyjen havaintojen mukaisesti. Tällöin käsitettä vastaa pelkästään tämän edistämisen sääntö, ei intuitio sinänsä, ja siksi pelkästään kyseisen reflektiivisen muoto, ei sen sisältö.”<sup>23</sup>

Kaikki aisteja käyttävä ja aisteihin vetoava esittäminen – eli Kantin tapauksessa etenkin kaikki, mitä voimme nähdä tai kuulla – tuottaa toisin sanoen joko skemaattisen hypotyposin (”tämä neste liikkuu”) tai symbolisen hypotyposin (”tämän nesteen liike näyttää, miten luonto toimii”). Ensimmäisen tapauksen kohdalla toteutuu suora ja jälkimmäisen kohdalla epäsuora intuitiivinen ymmärrys. Symbolisen hypotyposin erityispiirre on näin ollen sen kaksinkertainen toimenkuva (*ein doppeltes Geschäft*), joka ensin skematismin tapaan yhdistää aistimellisen intuition ymmärryksen omaksumaan käsitteeseen (nesteen liike) ja luo tälle sitten muodollisen vastaavuussuhteen jonkin aivan toisen käsitteen kanssa (nesteen liike on luonnollista toimintaa). Tehtävä jää kuitenkin väkinäiseksi, koska ”nesteen liikkeellä” ei ole suoraa intuitiivista yhteyttä ”luonnon toimintaan”. Kyseessä on lopulta pelkkä järkeen perustava analogia kahden täysin erilaisen kohteen välillä.<sup>24</sup> Kantilaisittain ymmärrettynä tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että analogia itsessään ei olisi luotettava ja käyttökelpoinen: analogiasta muodostuva symbolinen hypotyposi varmistaa paikkansa kriittisen filosofian kokonaiskuvassa. Pykälässä 59 sen avulla myös osoitetaan, että kauneus kelpaa moraalisena hyvänä symboliksi. Vaikka hypotyposin käsite tuleekin retoriikan perinteestä, jota Kant ei liiemmin arvosta, filosofisen hyödyllisyytensä ansiosta se on hänelle kuitenkin välttämätön. Kuten Rodolphe Gasché on osoittanut, hypotyposi on Kantille ”transsendentaalinen esitys”, joka aristoteelisen perinteen mukaan systemaattisesti mahdollistaa ”hahmojen hahmoisuuden” ja ”muotojen muotoisuuden”<sup>25</sup>.

Kantin ajattelun lähtökohtana on, että harkinnan avulla voidaan vapaasti päättää, ovatko filosofiseen tutkimukseen käytetyt välineet luotettavia, edellyttäen että järjestelmä itsessään oikeuttaa ne. Siksi on yhtä vaikeaa kyseenalaistaa tällaista katsantokantaa sen omin ehdoin kuin todistaa, ettei omena voi olla syntiinlankeemuksen symboli: totta kai se voi olla, jos vain sovimme niin. Ilmeisestä käytännöllisestä hyödyllisyydestään huolimatta

## ”Nuorelle tanssijalle on erinomaiseksi opiksi seurata näiden ”kuolleiden, puhtaiden heilureiden” esitystä ja ottaa siitä mallia.”

tällainen analogisen yhtäpitävyyden malli jää myös vajavaiseksi, sillä se unohtaa kysyä, *miksi* omena voi symboloida syntiinlankeemusta ja mitä kaikkea symbolia luotaessa jää huomioimatta. Miksi nesteen liike voi vastata luonnon toimintaa tai kauneus edustaa moraalista hyvää? Tai jos ajattelemme Kleistin Kant-kriisiä ja kirjallista tuotantoa, miksi hänen yksittäisten tekstiensä voidaan nähdä todistelevan sitä tai tätä teemaa? Miksi nämä ilmiöt eivät vain *ole* toisensa – miksi kyseessä on aina pelkkä enemmän tai vähemmän mielivaltainen analogia tai tulkinta? Jokin olennainen ero järkeilyimme eri osatekijöiden välillä unohtuu, ja päätämme yhdessä olla välittämättä siitä. Ehkäpä juuri tähän jaettuun muistimenetykseen Kleist tai hänen henkilöhahmonsensa eivät suostu osallistumaan, mistä seuraa pakkomielteinen esitys toisensa jälkeen olioista, joita ei voi kuvata. Paradoksaalisesti esseän ”Nukketeatterista” lukeminen voi todistaa tämän johtopäätöksen oikeaksi.

### Karhun miekka ja hypotyyppi

Kuten aiemmin totesin, Kleistin nimettömän kertojan ja hänen vastaparinsa herra C:n keskustelu aaltoilee vauhtiin päästyään aiheesta toiseen. Päämotiivina kuitenkin säilyy C:n tarve todistaa toiselle osapuolelle, että mekaaniset nuket tanssivat sulokkaammin kuin yksikään ihminen. Tärkeimpänä perusteenaan herra C käyttää fyysikaalisen painopisteen (*Schwerpunkt*) lakia, jonka avulla nukketeatterin pitäjä saa nukkejen rytmikkään liikehännän muistuttamaan tanssia ja antaa sille näin sielun. Ihmistanssijat sen sijaan häilyvät teennäisen ja sulokkaan liikkeen välillä voimatta koskaan saavuttaa nukkejen ja niiden ohjaajan geometrisesti automatisoitua, matemaattisiin suhteisiin (ellipsi, logaritmi, asymptootti, hyperbeli) vertautuvaa yhteistyötä. Siksi nuorelle tanssijalle on erinomaiseksi opiksi seurata näiden ”kuolleiden, puhtaiden heilureiden” (*tot, reine Pendel*) esitystä ja ottaa siitä mallia. Jos esiintyjä ei tiedosta tätä tosiasiaa – kuten useimmille tanssijoille herra C:n mukaan tuntuu käyvän –,

hän on vaarassa jäädä oman teennäisyytensä (*Ziererei*) armoille ja menettää nukkejen liikkeessä nähtävän sulokkaan luonnollisuuden. Kyseessä on toisin sanoen symbolinen hypotyyppi, jonka avulla Kleist irvailee Schillerin ja Ifflandin aikalaisteatterille ja sitä piinaavalle päätökselle tekemällä mekaanisesta elottomuudesta luonnollista ja tavoittelemisen arvoista. Näin itse *Bildungin* periaate altistuu ironialle ja ihmisen väistämätön metafysinen rajallisuus ”Nukketeatterin” jumalankaltaisiin, transsendentaaleihin marionetteihin verrattuna astuu esiin. Todistelu ja todistelusta oppiminen kulkevat yhdessä ja huipentuvat silmiemme edessä esitettyyn näytökseen.

Herra C:n huikea väite ei kuitenkaan vakuuta Kleistin kertojaa:

”Totesin, että huolimatta hänen taidostaan esittää paradokseja hän ei milloinkaan saisi minua vakuuttuneeksi: mekaaninen nukke ei koskaan saata ilmentää enemmän sulokkuutta kuin elävä ihmiskeho. Hän vastasi, että sulokkuuden osalta ihmisen on täysin mahdotonta saavuttaa nukkea; ainoastaan jumala voisi verrata itseään materiaan tällä tasolla [*Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen*] ja tässä pisteessä, jossa ympyränmuotoisen maailman kaksi ääripäätä kohtaavat.”

Viitteet luomiskertomukseen ja kadotettuun paratiisiin vahvistavat ”Nukketeatterin” uskonnollisia luentoja, mutta mielestäni noita viitteitä olennaisempia ovat seuraavat tapahtumat. Saadessaan nyt puheenvuoron Kleistin kertoja vaikuttaa närkästyneeltä ensinnäkin siitä, että herra C ei ole ottanut hänen vastaväitteitään vakavasti, ja toiseksi siitä, että C kyseenalaistaa hänen tietonsa Ensimmäisestä Mooseksen kirjasta ja siinä esitetystä inhimillisen tietoisuuden varhaisvaihetta koskevasta opetuksesta (*diese erste Periode aller menschlichen Bildung*). Kertojalla on näin ollen tarve vastata esitettyyn haasteeseen omalla esimerkillään. Hän kertoo tarinan nuoresta, hyvin sulokkaasta miehestä, joka onnettoman tapauksen vuoksi

kadottaa kykynsä esiintyä luonnollisesti. Nuorukaisen oma heijastus kylpylän peilissä muistuttaa häntä hänen äskettäin näkemästään veistoksesta. Hän kehittää pakko-mielteen jäljitellä teoksen esittämää asentoa, mihin hän ei kuitenkaan pysty, ja tämä saa kertojan huvittuneeksi. Niinpä ”rautainen verkko” (*ein eisernes Netz*) asettuu pysyvästi nuorukaisen ”eleiden vapaan liikehdinnän päälle” (*das freie Spiel seiner Gebärden*). Tällainen seuraamus voi alkuun tuntua itsetietoisuuden ongelmalta, joka kleistilaisittain tukahduttaa luonnollisen toiminnan. de Man kuitenkin toteaa, että kertojan välittämä ajatus kantaa huomattavasti pidemmälle:

”Sulokkuuden kadottamisen kohtaus [*scene of the fall from grace*] on todellakin monisyisempi kuin tarina itsereflektiosta tai itsetietoisuudesta. Tosiasiassa suhde ei ole koskaan pelkästään peilimäinen. [...] Nuorukainen olisi voinut jatkaa leikkiään vuosien ajan ilman kolmannen osapuolen eli opettajan väliintuloa. Sulokkuus ei selvästikään ollut tavoite sinänsä vaan ainoastaan keino tehdä vaikutus hänen opettajaansa.”<sup>26</sup>

Kleistin kertoja haluaa toisin sanoen tehdä vaikutuksen omaan keskustelukumppaniinsa aivan samoin kuin tarinan nuorukainen on aiemmin halunnut tehdä vaikutuksen häneen. Koska yrityksessä epäonnistuminen johtaa yksityisen harmistumisen asemesta toisen katseesta sikiävään yleisen *häpeän* tunteeseen, panokset ovat huomattavasti korkeammat kuin ensi näkemältä vaikuttaisi. Lucia Ruprecht on kuvaillut Kleistin henkilöahmojen taipumusta tällaiseen riskinottoon seuraavasti: ”Kleistilaisen protagonistin epäonnistuminen ei johdu siitä, että hän näyttää, kun hänen pitäisi olla luonnollinen, niin kuin Schiller sanoisi. Hän epäonnistuu esittäjänä: hän ei osaa käsitellä altistumistaan lavalla, katsojan silmien edessä”<sup>27</sup>. ”Nukketeatterin” ylimaalliset marionetit eivät välitä altistumisesta vaan jatkavat esitystään ainoastaan hipoen sitä maaperää (*Boden*), joka symbolisen hypotyposin tavoin väistämättömästi asettaa rajoja. Sen sijaan ihmisen osaksi tämän maan päällä jää kuvitella, että joku toinen katsoo, ja siksi meidän tulee aina uudestaan todistaa omat kykymme sille, jonka kuvittelemme katsovan.

”Nukketeatterin” dialogin aaltoilussa on useita tyveniä, joissa toinen keskustelijoista painaa katseensa alas tai näyttää hämmentyneeltä ennen kuin hänen sanansa alkavat taas virrata. Mieleen tulee Kleistin esseen ”Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden” (Ajatusten vähittäisestä tuottamisesta puhuessa, 1805/06) väite, jonka mukaan puhuja etenee ”sekavista mielikuvista mielen täydelliseen selkeyteen” ja vakuuttaa lopulta kuulijansa<sup>28</sup>. Ruprecht puolestaan rinnastaa ilmiön osapuolten hetkittäin tiedostamaan häpeän tunteeseen.

Tästä syystä onkin mielenkiintoista, että Herra C:n kerroman, koko jutun päättävän tarinan pääosassa esiintyy olento, joka ei kärsi moisesta haitasta ollenkaan. Tarinan mukaan C on matkoillaan Baltiassa ensin päihittänyt aatelistuttavansa pojan miekkailuottelussa näiden kotitilalla. Tämän jälkeen hänet ohjataan latoon kohtaamaan seuraava, hämmentävä vastustaja: takajaloillaan seisova, seinään kahlittu karhu, joka katsoo häntä suoraan silmiin valmiina haasteeseen. Taisto jää kuitenkin pian turhauttavan yksipuoliseksi, sillä karhu ei itse iske lainkaan, torjuu helposti jokaisen itseensä kohdistuvan liikkeen eikä reagoi millään tavalla C:n harhautuksiin. Sen sijaan karhu tuijottaa ja C:n käsityksen mukaan ”lukee hänen sielunsa” hänen silmistään (*Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte*) häpeilemättä lainkaan. Ruprechtin mukaan karhu on ylivoimainen miekkailija C:hen nähden, koska se ”hallitsee visuaalisen voiman”<sup>29</sup> ja pystyy näännyttämään vastustajansa pelkän katseen turvin. Bianca Theisen on tosin kyseenalaistanut karhun kyvyn ”lukea” yhtään mitään ja kääntänyt lukijan huomion takaisin C:n omien ”itsehavaintojen sokeaan pisteeseen”<sup>30</sup>. Tällöinkin kyse on silti kielestä ja sen taipumuksesta kehittää loputon määrä uusia reflektiivisiä viitekehyksiä, joihin keskittyä omassa tulkinassamme. Niinpä Paul de Man kokee karhun kantilaisen ”transsendentaalina”<sup>31</sup> olentona, jota vastaan taistelemisen on kielen itsensä analogia: ”Sellaista on kieli: isketään aina mutta ei koskaan osuta. Viitataan aina mutta ei koskaan oikeaan tarkoitteeseen.”<sup>32</sup>

Millaisia johtopäätöksiä näistä melkoisen paradoksaalisista havainnoista voi sitten tehdä? Omassa luennassani miekkaileva karhu ja koko ”Nukketeatterin” värikäs näytelmä kahdesta toisiaan vakuuttelevasta (ja toistensa totuudenmukaisuuteen luottavasta) hahmosta on dialogimuotoinen symbolinen hypotyyppi kantilaisen kuvauksen mahdottomuudesta. Tuo mahdottomuus kärjistyy kyvyttömyytemme katsoa asioiden ja olentojen perimmäiseen luonteeseen asti. Näin ollen se pakottaa meidät tyytymään väliaikaisiin mutta välttämättömiin, retorisiin keinoin esitettyihin kuvauksiin. Kantin transsendentaalinen idealismi ei kelpaa Kleistille, koska siinä kuvitellaan, että pelkät analogiat riittävät kuvaamisen perusteeksi silloinkin, kun kyseessä on symbolinen, epäsuora viittaussuhde eikä pelkkä järkiperäinen skeema. Kleistin kirjallinen tuotanto osoittaa meille teos toisensa jälkeen, että tällaisiin kuvitelmiin luottaminen johtaa mitä ikävimpiin seurauksiin. *Versehen* ei nimittäin ole mikään satunnainen ilmiö. Se on kielen itsensä ominaisuus, joka osoittaa meille yhä uudestaan, että erehdykset eivät ole ehkäistävissä, koska mikä tahansa kuvaus on erehdys. Meidän on silti pakko yrittää. Tällaista on todellinen kleistilainen esitys.



## Viitteet

- 1 <http://www.kleist.org/briefe/005.htm>
- 2 Kleist 2004, xxii. David Constantinen johdannon mukaan Kleistin itsensä ”viimeinen keino” on ”sokea luottamus” toiseen ihmiseen.
- 3 Allanan (1996) ja Helblingin (1975) kirjallisuusluettelot tarjoavat hyvän lähtökohdan eri kielillä tehtyihin Kleist-tutkimuksiin. Suomalaisista tutkimuksista ks. Niemi 1977.
- 4 Olen itse kääntänyt de Man -sitaatit konsultoiden Vesa Pynntärin suomenosta samasta esseestä (Esteettisen formalisointi: Kleistin ”Marionettiteatterista”. *Nuori Voima* 5–6/03, 50–60). Päätökseni kääntää Kleistin esseen nimi ”Nukketeatteriksi” puolestaan perustuu sanan ”nukke” yleispätevyyteen Kleistin alkuperäistekstissään käyttämien sanojen *Marionette*, *Puppe* ja *Gliedermann* suomennoksena.
- 5 <http://www.kleist.org/briefe/037.htm>
- 6 Allan 1996, 34.
- 7 Phillips 2007, 13.
- 8 Allan 1996, 35.
- 9 <http://www.kleist.org/briefe/041.htm>
- 10 Helbling 1975, 49.
- 11 [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1478&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1478&kapitel=1#gb_found)
- 12 <http://www.zeno.org/Literatur/M/Kleist,+Heinrich+von/Ästhetische,+philosophische+und+politische+Schriften>
- 13 Helbling 1975, 56.
- 14 Ks. esim. Wells 1985; Cox 1986; Coble 2003.
- 15 Helbling 1975, 63.
- 16 De Man 1984, 268.
- 17 Kohdat 40–44.
- 18 [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio\\_Oratoria/9B\\*.html#2](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/9B*.html#2)
- 19 Phillips 2007, 12.
- 20 Sama.
- 21 Helbling 1975, 56, 220.
- 22 Kant 1790, § 59.
- 23 Sama.
- 24 Käyttämäni esimerkki perustuu kolman-

- nen *Kritiikin* pykälään 58, jossa Kant puhuu luonnon ja taiteen tarkoituksenmukaisuudesta (*Zweckmäßigkeit*).
- 25 Gasché 2003, 210, 216.
  - 26 De Man 1984, 278.
  - 27 Ruprecht 2006, 41
  - 28 <http://www.zeno.org/Literatur/M/Kleist,+Heinrich+von/Ästhetische,+philosophische+und+politische+Schriften> Esseessä Kleist kertoo jutun Honoré Gabriel Riquetista, Ranskan vallankumouksen aikaisesta Mirabeau kreivistä ja kuuluisasta oraattorista. Tarinan mukaan Mirabeau alkoi puhua *état général*’n kokouksessa 23.6.1789 tietämättä etukäteen, mitä aikoi sanoa. Hän kohdisti sanansa vanhan vallan edustajalle, joka oli tuonut mukanaan kuninkaan käskyn hajottaa kokous, mutta Mirabeau haastoi käskyn laillisuuden mahdollistaen uuden valtiojärjestyksen luomisen.
  - 29 Ruprecht 2006, 45.
  - 30 Theisen 2006, 529.
  - 31 De Man 1984, 283.
  - 32 Sama, 285.

## Kirjallisuus

- Allan, Seán, *The Plays of Heinrich von Kleist: Ideals and Illusions*. Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Coble, Evelyn, Ambivalence and Dialectics: Mann’s *Doktor Faustus* and Kleist’s ”Über das Marionettentheater”. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. Vol. 39, No. 1, 2003, 15–32.
- Cox, Jeffrey, The Parasite and the Puppet: Diderot’s *Neveu* and Kleist’s ”Marionettentheater”. *Comparative Literature*. Vol. 38, No. 3, 1986, 256–69.
- de Man, Paul, Aesthetic Formalization: Kleist’s Über das Marionettentheater. Teoksessa *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, New York 1984, 263–290.
- Gasché, Rodolphe, *The Idea of Form: Rethinking Kant’s Aesthetics*. Stanford University Press, Stanford 2003.

- Helbling, Robert E., *The Major Works of Heinrich von Kleist*. New Directions, New York 1975.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*. 1790. [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1370&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1370&kapitel=1#gb_found) (Tarkistettu 12.1.2011).
- Kleist, Heinrich von, *Selected Writings*. Toim. ja käänt. David Constantine. Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis & Cambridge 2004.
- Kleist, Heinrich von, *Sämliche Briefe*. 1793–1811. Kleist-Archiv Sembdner, Heilbronn. <http://www.kleist.org/briefe/index.htm> (Tarkistettu 12.1.2011).
- Kleist, Heinrich von, Über das Marionettentheater. 1810. [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1476&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1476&kapitel=1#gb_found) (Tarkistettu 12.1.2011).
- Kleist, Heinrich von, Ästhetische, philosophische und politische Schriften. 1799–1811. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Kleist,+Heinrich+von/Ästhetische,+philosophische+und+politische+Schriften> (Tarkistettu 12.1.2011).
- Niemi, Irmeli, *Heinrich von Kleistin ”Rikottu ruukku” – kansannäytelmän analyysia ja tulkintaa*. Turun yliopisto, Turku 1977.
- Phillips, James, *The Equivocation of Reason: Kleist Reading Kant*. Stanford University Press, Stanford 2007.
- Quintilianus, *Institutio oratoria*. [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio\\_Oratoria](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria) (Tarkistettu 12.1.2011).
- Ruprecht, Lucia, *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann and Heinrich Heine*. Ashgate, Aldershot 2006.
- Theisen, Bianca, Dancing with Words. Kleist’s ”Marionette Theatre”. *Modern Language Notes*. Vol. 121, No. 3, 2006, 522–529.
- Wells, G. A., The Limitations of Knowledge: Kleist’s ”Über das Marionettentheater”. *The Modern Language Review*. Vol. 80, No. 1, 1985, 90–96.



HEINRICH VON KLEIST

# Nukketeatterista

**V**iettäessäni vuoden 1801 talvea M:ssä tapasin eräänä iltana julkisessa puutarhassa herra C:n. Hänet oli äskettäin palkattu ensitantsijaksi kaupungin oopperaan ja hän oli saavuttanut poikkeuksellisen suuren suosion rahvaan keskuudessa.

Kerroin olleeni yllättynyt, kun olin nähnyt hänet useasti torille pystytetyssä nukketeatterissa, joka viihdytti väkijoukkoa pienillä, laulusta ja tanssista koostuvilla näytelmäkappaleilla.

Hän vakuutti saavansa paljon iloa marionettien elehdinnästä ja antoi minun selvästi ymmärtää, että kehityshaluinen tanssija voisi oppia niiltä yhtä ja toista.

Koska tapa, jolla hän ilmaisi tämän näkemyksen, ei vaikuttanut pelkältä päänäpistolta, istahdin hänen viereensä saadakseni tarkemmin kuulla syyt, joihin tuo merkittävältä vaikuttava väittämä perustui.

Hän kysyi, enkö todella ollut pitänyt tanssivien marionettien liikkeitä, erityisesti niitä pieniä, hyvin viehkeitä.

Tuota seikkaa en voinut kieltää. Itse Teniers<sup>1</sup> ei olisi osannut maalata sievemmin nopeaa rondoja tanssivaa neljän talonpojan ryhmää.

Tiedustelin näiden nukkejen toimintaperiaatetta: kuinka on mahdollista hallita niiden yksittäisiä jäseniä ja kohtia pitämättä sormissa lukemattomia lankoja, mutta kuitenkin saada aikaan liikkeiden rytmi tai tanssi?

Hän vastasi, ettei minun pidä kuvitella koneenkäyttäjän asettelevan ja liikuttavan tanssin eri vaiheissa jokaista jäsentä erikseen.

Jokaisella liikkeellä on painopisteensä, hän sanoi. Riittää, että ohjailee hahmon sisällä olevaa pistettä; jäsenet, jotka ovat vain heilureita, seuraavat itsestään mekaanisesti ilman omaa myötävaikutustaan.

Hän lisäsi kyseisen liikkeen olevan hyvin yksinkertainen. Joka kerta, kun painopistettä liikutetaan *suoravivaisesti*, jäsenet piirtävät saman tien *kaarvia*; ja usein, kun hahmoa tönäistään täysin sattumanvaraisesti, koko liike muodostuu eräänlaiseksi rytmiseksi, tanssia muistuttavaksi liikkeeksi.

Huomautus tuntui ensi alkuun valaisevan hieman tyydytystä, jota hän oli väittänyt saavansa nukketeatte-

rista. Tässä vaiheessa minulla ei ollut vielä aavistustakaan niistä johtopäätöksistä, joita hän tekisi siitä.

Kysyin, uskoiko hän, että nukkeja ohjailevan koneenkäyttäjän tulisi olla tanssija tai ainakin ymmärtää, mikä on kaunista tanssissa.

Hän vastasi, että vaikka tehtävä on mekaanisesti helppo suorittaa, siitä ei seuraa, että sen voisi täyttää kokonaan vailla tunteita.

Painopisteen piirtämä viiva on tosin hyvin yksinkertainen ja hänen uskomuksensa mukaan useimmissa tapauksissa suora. Tapauksissa, joissa viiva on kaareva, kaareutumisen laki tuntui olevan ainakin ensimmäistä, korkeintaan toista astetta. Jälkimmäisessäkin tapauksessa viiva on ainoastaan elliptinen, mikä on yleisesti ottaen ihmisruumiin ääripisteiden luonnollinen muoto (sen nivelten tähden), joten sen kuvaaminen ei vaadi koneenkäyttäjältä suurtakaan taitoa.

Toisaalta tässä viivassa on kuitenkin jotain hyvin salaperäistä. Se ei nimittäin ole mitään muuta kuin *tie tanssijan sydämeen*. Herra C epäilikin, voisiko koneenkäyttäjä löytää sitä millään toisella tavalla kuin asettumalla itse marionetin painopisteeseen, toisin sanoen *tanssimalla*.

Vastasin, että koneenkäyttäjän tehtävä oli esitetty minulle melko hengettömänä, suunnilleen samanlaisena kuin posetiivin kammien vääntäminen.

”Ei suinkaan”, hän vastasi, ”pikemminkin koneenkäyttäjän sormet ovat melko monimutkaisessa suhteessa niihin kiinnitettyjen nukkejen liikkeisiin, ehkä samoin kuin luvut niitten logaritmeihin tai asymptootti hyperbeliin.”

Sen sijaan hän sanoi uskovansa, että tuo hänen mainitsemansa viimeinen hengen hitunenkin voidaan poistaa marioneteista, jolloin niiden tanssi siirtyy täysin mekaanisten voimien valtakuntaan ja voidaan saada aikaan kammella, aivan kuten olin ajatellut.

Ilmaisni ihmetykseni huomattessani, kuinka korkeasti hän arvosti tätä taiteen muunnosta, joka oli suunniteltu vain suuria massoja ajatellen. Hän ei ainoastaan uskonut sen mahdollisuuteen kehittyä yhä korkeammalle, vaan tuntui itsekin askartelevan sen parissa.

Hän hymyili ja sanoi rohkenevansa väittää, että jos

## ”Ja tässä olisi kohta, jossa kehämäisen maailman ääret kohtaisivat toisensa.”

joku mekaanikko suostuisi rakentamaan hänen miettimensä vaatimusten mukaisen marionetin, hän esittäisi sen avulla tanssin, jonka kaltaiseen hän tai ainoakaan kyvykkäämpi aikamme tanssija, itse Vestris mukaan lukien, ei kykenisi.

Kun vaikenin ja loin katseeni maahan, hän kysyi: ”Oletteko koskaan kuullut mekaanisista jaloista, joita englantilaiset taiteilijat valmistavat onnettomuudessa raa-jansa menettäneille?”

”En”, vastasin. ”Mitään sen kaltaista ei ole ikinä osunut silmiini.”

”Sepä harmillista”, hän vastasi. ”Sillä jos kerron näiden onnettomien tanssivan niillä, niin pelkään pahoin, ettette usko minua. – Mitä sanonkaan, tanssivat? Heidän liikkeittensä kaari on tosin rajoitetumpi, mutta juuri näillä samoilla, heille rajoituksia asettavilla raajoilla he tanssivat niin rauhallisesti, kevyesti ja sulokkaasti, että jokaisen ajattelevan mieli hämmästy.”

Totesin leikilläni, että sittenhän hän olisi löytänyt etsimänsä miehen. Taiteilija, joka pystyi rakentamaan tuollaisen ihmeraajan, osaisi nimittäin epäilyksettä koota täydelleen hänen vaatimuksiensa mukaisen marionetin.

Kun hän nyt puolestaan loi silmänsä maahan hieman hämmentyneenä, kysyin, millaisia vaatimuksia hän asettaisi tehtävään pystyvän taiteilijan aikaansaannokselle.

”Ei mitään, mitä ei nukeista jo löytyisi”, hän vastasi. ”Tasapainoisuutta, liikkuvuutta, keveyttä – kaikkea vain yhä suuremmissa määrässä; mutta erityisesti painopisteitten luonnonmukaisempaa järjestystä.”

”Entä mikä olisi tuollaisen marionetin etu eläviin tanssijoihin nähden?”

”Etu? Aivan ensimmäisenä eräs puute, kallis ystäväni. Marionetti ei nimittäin koskaan *emmi*. – Sillä kuten tiedätte, empiminen ilmaantuu silloin, kun sielu (*vis motorix*) on jossain toisaalla kuin liikkeen painopisteessä. Koneenkäyttäjällä ei langan tai rautalangan avulla ole yksinkertaisesti käytettäväänä muuta kuin marionetin painopisteet: näin ollen kaikki sen muut jäsenet ovat, mitä ne sitten ovatkin, pelkkiä elottomia heilureita, jotka seuraavat vain painovoiman lakia. Tätä erinomaista ominaisuutta saa hakea turhaan useimmilta tanssijoiltamme.”

”Katsokaa nyt P:tä”, hän jatkoi. ”Kun hän tanssii Daphnen osaa ja kääntyy katsomaan häntä takaa ajavaa Apolloa, hänen sielunsa on selkärangan nikamissa. Hän taipuu aivan kuin olisi katkeamaisillaan, kuten joku Berninin<sup>2</sup> koulukunnan najadi. Katsokaa nuorta F:ää, kun hän on Paris ja seisoo kolmen jumalattaren luona ojentaen omenaa Venukselle; hänen sielunsa – kauheaa katsoa! – on kyynärtaipeessa.

Hän keskeytti puheensa ja lisäsi: ”Emme ole voineet välttyä näiltä kammelluksilta sen hetken jälkeen, kun söimme hyvän ja pahan tiedon puusta. Mutta paratiisi on meiltä suljettu ja kerubi seisoo takanamme. Meidän on matkattava maailman ympäri nähdäksemme, olisiko paratiisi jossain toisella puolella taas auennut.”

Nauroin. Ajattelin, ettei henki todellakaan voinut harhailla siellä, missä sitä ei ollut. Huomasin kuitenkin, että hänellä oli vielä jotain sydämellään, ja pyysin häntä jatkamaan.

”Tämän lisäksi marioneteilla on se etu”, hän jatkoi, ”että ne ovat *painovoimasta riippumattomia*. Niillä ei ole aavistustakaan aineen velttoudesta, tuosta eniten tanssia vastustavasta ominaisuudesta: voima, joka nostaa ne ilmaan, on nimittäin suurempi kuin se, joka pitää niitä maassa. Mitäpä meidän kelpo G:mme ei antaisi ol-lakseen kuusikymmentä paunaa kevyempi, tai jos tämän suurusluokan vastapaino tulisi hänen avukseen *entrechat-hypyissä* tai *pirueteissa*? Marionetit, niin kuin keijutkin, tarvitsevat lattiaa vain *hipaistakseen* sitä ja elävöittääkseen jäsentensä lennon uudelleen hetkellisen pidättymisen jälkeen. Me tarvitsemme lattiaa *levätäksemme* sillä ja toipuaksemme tanssin rasituksesta. Tuo on hetki, joka aivan ilmeisesti ei kuulu tanssiin ja jonka tarkoituksena on saattaa alkuun vain nopea katoamisensa.

Väitin, että esittipä hän paradoksinsa kuinka taitavasti tahansa, hän ei saisi minua uskomaan, että mekaanisista jäsenistä koostuva hahmo olisi sulokkaampi kuin ihmisruumiin rakenne.

Hän vastasi, ettei ihminen lähes millään muotoa edes vetäisi vertoja marionetille tässä asiassa. Vain jumala pystyisi tällä rintamalla mitteleämään aineen kanssa. Ja tässä olisi kohta, jossa kehämäisen maailman ääret kohtaisivat toisensa.



## **”Karhu katsoi minua silmiin oikea tassu lyöntiin kohotettuna: tämä oli sen miekkailuasento.”**

Hämmästyin yhä enemmän, enkä tiennyt, mitä vastata noin omituiseen väitteeseen.

Hän otti hyppysellisen tupakkaa ja vastasi, että hänestä tuntui, etten ollut lukenut ensimmäisen Moosesen kirjan kolmatta lukua<sup>3</sup> huolella; ellei keskustelukumppani tunne ihmiskunnan kehityksen ensimmäistä vaihetta, hänen kanssaan ei voi puhua kunnollisesti seuraavista, saati sitten viimeisimmästä vaiheesta.

Sanoin tietäväni kylläkin varsin hyvin, missä määrin tietoisuus synnyttää hämmennystä ihmisen luonnollisessa suloudessa. Eräs tuttavapiirini nuorukainen oli kadottanut viattomuutensa ja paratiisinsa silmiensä edessä yhden ainoan huomautuksen tähden eikä kaikista ajateltavissa olevista ponnisteluistaan huolimatta ollut saavuttanut sitä enää koskaan. – ”Mutta mitä johtopäätöksiä tästä voitte kuitenkin tehdä?” jatkoin.

”Minkälaisesta tapauksesta oli kyse?”, hän kysyi

Kerroin, että olin kolmisen vuotta sitten kylpenyt erään nuoren miehen kanssa, jonka ruumiinrakenne säteili siihen aikaan mitä suurinta sulokkuutta. Nuorukainen lienee ollut kuudennellatoista vuodeltaan, ja vain etäisesti hänessä saattoi havaita jälkiä naisten huomionosoitusten herättämästä turhamaisuudesta. Sattui, että olimme juuri nähneet Pariisissa veistoksen nuorukaisesta, joka poisti tikkaa jalastaan. Veistoksen valukopiot ovat tunnettuja ja niitä voi ihailla useimmissa saksalaisissa kokoelmissa. Nuorukainen vilkaisi suureen peiliin asettaessaan jalkansa jakkaralle kuivatukseen sen, jolloin veistos tuli hänen mieleensä. Hän hymyili ja kertoi minulle tekemästään havainnosta. Minäkin olin, toden totta, huomannut saman seikan, vieläpä samaan aikaan. Ehkä haluten koetella hänessä uinuvan sulouden varmuutta tai kolauttaa hänen turhamaisuuttaan tervehdyttävästi, nauroin ja vastasin, että hän taisi nähdä henkiä! Hän punastui, nosti jalan uudelleen näyttäkseen minulle asennon. Mutta asento epäonnistui, kuten saattoi helposti arvata. Hän nosti jalan hämmentyneenä kolmannen ja neljännen kerran, hän nosti sen varmaan vielä kymmenen kertaa. Turhaan, sillä hän ei kyennyt toistamaan liikettä – mitä sanonkaan? Liikkeessä, jota hän toisti, oli jotain

niin koomista, että pystyin hädin tuskin pidättämään nauruni.

Tästä päivästä, heti tuosta hetkestä alkaen tapahtui nuorukaisessa käsittämätön muutos. Hän alkoi seistä päiväkausia peilin edessä. Ja sulo toisensa jälkeen haihtui hänestä. Tuntui kuin näkymätön ja käsittämätön mahti olisi asettunut rautaverkon tavoin hänen eleittensä vapaan leikin ympärille, ja kun vuosi oli kulunut, ei ollut enää löydettävissä jälkeäkään hänen sulaisuudestaan, joka aiemmin oli häikäissyt häntä ympäröivien ihmisten silmät. Vielä tänään elää eräs henkilö, joka oli läsnä tuossa oudossa ja onnettomassa välikohtauksessa ja voi vahvistaa kertomani sana sanalta todeksi. –

”Tämän tilaisuuden tullen”, herra C. sanoi ystävällisesti, ”kerron siis teille erään toisen tarinan, josta ymmärrätte saman tien, kuinka se liittyy tähän:

Venäjänmatkallani olin liettualaisen aatelismiehen, herra von G:n maatilalla, missä hänen poikansa opettelivat miekkailua uutierasti. Erityisesti vanhempi heistä, juuri yliopistolta palannut nuorukainen, oli mestari miekkailussa ja tarjosi minulle harjoittelumiekkää eräänä aamuna, kun olin hänen huoneensa edustalla. Miekkailimme, mutta minä satuin saamaan etulyöntiaseman; hänen intohimonsa hämmensi hänet; lähes jokainen tekemäni pisto meni perille, ja lopulta hänen miekkansa lensi nurkkaan. Poimiessaan miekkaansa hän sanoi puolittain leikillään, puolittain loukkaantuneena, että hän oli löytänyt mestarinsa: Maailmassa kaikki löytävät voittajansa, se on tietty. Nyt hän halusi viedä minut kaltaiseni luokse. Veljekset purskahtivat äänekkääseen nauruun ja huusivat: ”Lähdetään, lähdetään! Tallille!” He tarttuivat minua kädestä ja veivät karhun luo, jonka heidän isänsä, herra v. G., oli kasvattanut pihalla.

Karhu seisoivat takajaloillaan, kun astuin hämmästyneenä sen eteen, ja nojasi selällään paaluun, johon se oli kahlittu. Se katsoi minua silmiin oikea tassu lyöntiin kohotettuna: tämä oli sen miekkailuasento. En tiennyt näinkö unta seisoessani tuollaisen vastustajan edessä. ”Pistäkää! Pistäkää!” herra von G. sanoi ... ”Yrittäkää, jos onnistuisitte antamaan sille opetuksen!” Toivuttuani hiukan hämmästyksestäni suuntasin miekaniskun kohti

# TEATTERI

Teatteri-lehti  
(09) 135 2080  
info@teatterilehti.fi  
www.teatterilehti.fi

## Henkistä evästä, ruumiillista atakkaa



karhua. Karhu teki tassulla aivan lyhyen liikkeen ja väisti iskun. Yritin pettää sitä harhautuksella. Karhu ei liikahtanutkaan. Hetkellisen oveluuden vallassa hyökkäsin uudestaan sen kimppuun, ihmisrintaan olisin epäilyksettä osunut: karhu teki tassulla aivan lyhyen liikkeen ja väisti iskun. Kohta olin melkein yhtä lyöty kuin nuori herra C. aiemmin. Karhun vakaus sai minut raivostumaan aina vain enemmän, vuoroin pistin ja löin, olin hiestä märkä. Turhaan! Karhu ei vain väistänyt kaikkia pistojani kuin maailman ensimmäinen miekkailija ja jättänyt täysin puuttumatta kaikkiin harhautuksiini (mitä yksikään maailman miekkailija ei voisi tehdä sen perässä). Se seisoi ja katsoi minua silmästä silmään kuin osaisi lukea niistä sieluni, tassu iskuvalmiina, ja jos lyöntini eivät olleet tosissaan tehtyjä, se ei edes liikahtanut.

”Uskotteko tämän tarinan?”

”Täysin!” huusin ja osoitin iloisena suosioni. ”Uskoisin jokaista vierastakin, niin tosi se on; ja vielä enemmän uskon, kun te sen kerrotte!”

”Nyt, oivallinen ystäväni”, herra C. sanoi. ”Nyt olette kuulleet kaiken tarpeellisen, jotta ymmärrätte minua. Näemme, että siinä suhteessa kuin orgaanisen maailman tietoinen harkinta hämärtyy ja heikkenee, astuu sen sulokkuus yhä säteilevämpänä ja hallitsevampana esiin. – Silti samoin kuin kahden viivan leikkauskohta pisteen yhdellä puolella on äärettömän läpi kuljettuaan yhtäkkiä jälleen sen vastakkaisella puolella. Tai kuin koveran peilin kuva, kun se etäännyttyään äärettömästi astuu yhtäkkiä aivan meidän eteemme. Niinpä myös, kun tietoisuus on kulkenut äärettömyyden läpi, sulous löytää paluutien. Tuolloin se esiintyy puhtaimmillaan samanaikaisesti ihmisruumiissa, jolla ei ole tietoisuutta lainkaan tai jolla on ääretön tietoisuus, eli marionetissa, tai Jumalassa.”

”Siis”, sanoin hiukan hajamielisenä; ”meidän tulisi syödä jälleen hyvän ja pahan tiedon puusta, jotta lankeaisimme takaisin viattomuuden tilaan?”

”Juuri niin”, hän vastasi; ”se olisi maailman historian viimeinen luku.”

*Suomentanut Marja Wich*

(alun perin: Heinrich Von Kleist, *Werke in einem Band*. Hanser, München 1966, 802–807.)

### Viitteet

- 1 Teniers oli flaamilainen maalari, joka eli 1610–1690.
- 2 Bernini oli italialainen barokkiajan kuvanveistäjä.
- 3 *Ensimmäisen Mooseksen kirjan* kolmas luku käsittelee syntiinlankeemusta.

# T-shirt & smock

**S**hakespearen Falstaffin suusta suoltuu loputon luikuri. Hän kuvailee komennossaan olevien sotajoukkojen surkeutta sanomalla, ettei 150 miehelle riitä päälle edes 1,5 paitaa. Onhan komppanian ainoa kokopaita varastettu ja ainut puolipaita ”kaksi yhteen harsaistua nenäliinaa harteille heitetynä”.<sup>1</sup> Kangasmetrit ovat eri luokkaa vauraassa Capuletin huushollissa. Näkevähän Romeo ja kaverinsa, miten Julian imettjä Angelica ja palvelija Peter lähestyvät liepeet lepatellen: ”Kaksi, kaksi; paita ja paitis.” Nämä Mercution lausumat sanat viittaavat metonymisesti mieheen ja naiseen, sillä vasta keskiajalta yleistyneet nykyistä paitapuseroa edeltäneet räätiluomat jakaantuivat heebojen shirtiin ja mimmien smockiin.<sup>2</sup> Ranskan *chemise* kävi myös miehille. Kerrotaanhan kuningas Kristoffe-

rista, joka käynnistää etsinnät valtakuntansa onnellisimmasta. Kunhan tuo alamainen jostain pintaautuu, hänen ylävartaloverhokkeensa takavarikoitakoon hallitsijan parantamiseksi endosmoosiin ja hipiäaspiraatioon luottaen. Vaan kun nauruun remahteleva Mousque lopulta yhyttyy metsiköstä, rosoinen totuus on paljas: onnellisin on paidaton.<sup>3</sup> Asian voisi varmentaa Amin Asi-kaiselta. Jo varmaa on, että yhdenkappaleenaluskerrastosta sata vuotta sitten irronnut ja II maailmansodan jälkeen yleistynyt t-paita on moderni demokratia itse: järki- ja työperäisyyttä, propagandaa, kansanvalistusta ja mainospuffausta, rynnästöllisriehaantumavalmista julkista tilaa. Paitisi lapsen hellittelyä, ehkä tuttu suomiblues onkin myös haikailua kulttuurisen itseäänkorjaavuuden perään maailman epäreiluilla puuvillapelloilla:

”pai, pai, paitaressu  
kääry pieni kätkyessä  
tukku tuutussa tupukka  
sua souan suositellen  
sylitellen sylkyttelen  
vaan en suosien suloksi  
enkä ilvesten iloksi  
kontion kotihyväksi  
souan Suomeni suloksi  
itseni iki-iloksi  
koko maani maireheksi”<sup>4</sup>

## Viitteet

- 1 *Henrik IV, ensimmäinen osa* (Henry IV, Pt. 1, 1597/1598). Useita suom.
- 2 *Romeo ja Julia* (Romeo & Juliet, 1591–1595/1597). Useita suom.
- 3 Anatole France, *Paita* (La chemise, 1909). Suom. L. Onerva. Karisto, Hämeenlinna 1915.

niin & näin –

lujuja lehtiä,

kovia kirjoja,

päätöjä postauksia,

tujuja tapahtumia

keväisiä kankaita



NIIN & NÄIN

tilaukset@netn.fi | www.netn.fi/kauppa | 040 721 48 91 | PL 730, 33101 TRE







VILLE LÄHDE

# Mikä on vikana politisoidussa taiteessa?

**Poliittisesta taiteesta puhuminen on helppoa, taiteen poliittisuudesta puhuminen on vaikeaa. Monet nykyteatterin tekijät ja katsojat intoilevat yhteiskunnallisesti ja poliittisesti latautuneen taiteen paluusta. Sanan ”politiikka” merkitysalue on kuitenkin niin laava, että poliittinen taide voi olla mitä tahansa. ”Poliittisesta” tulee ylennyssana, eikä se kerro poliittisen merkityksestä. Pitää kysyä, mitä se voi olla juuri nyt. Kysyn tämän kysymyksen perään silmäillessäni Marcusen viimeistä teosta *The Aesthetic Dimension* (1978)<sup>1</sup>.**

Jos Herbert Marcuse (1898–1979) muistetaan taidepiireissä, hänet tunnetaan yleensä korkeakulttuurin puolustajana ja politisoituneen taiteen kriitikkona. Hän jakoi monia Theodor Adornon, Frankfurtin koulukunnan kollegan, näkemyksiä taiteen itsenäisyydestä ja esteettisen etäisyyden tarpeesta. Marcuse kuitenkin reagoi etenkin myöhäisessä tuotannossaan muuttuvaan historialliseen tilanteeseen: hänen kirjoituksensa olivat myös tekoja ja yrityksiä vaikuttaa esimerkiksi uuden vasemmiston kehitykseen. Taiteellisen itsenäisyyden puolustaminen on osa tätä pyrintöä.

*The Aesthetic Dimension* onkin ennen kaikkea yksisilmäisen luokkakantaista marxilaista estetiikkaa vastustava kritiikki, joka osuu myös uuden vasemmiston erilaisiin vastataiteen muotoihin. Mikäli Marcusen esittämät näkemykset korkeataiteen itsenäisyyden tarpeesta luetaan yleisiksi esteettisiksi arvostelmiksi ja irrotetaan tästä historiallisen toiminnan taustasta, niistä tulee hengettämiä.

Jotta teoksesta saisi olennaisia oivalluksia irti, sitä pitää kuitenkin lukea osin erillään historiallisesta kehyksestään. Kiistakirjoituksen maalitauluja ei ole nimetty tarkasti, vaikka ne löytyvät kyllä Marcusen lähteitä ja hänen muita 70-luvun lopun taidetekstejään lukemalla. Kritiikki kohdistuu erityisesti pyrkimyksiin tehdä taiteesta suoraan poliittisen kamppailun väline. Luen tässä

teosta Marcusen varhaisemman tuotannon valossa ja sen nykyantia pohtien. *The Aesthetic Dimension* ei ole hedelmällinen kirja taiteen konkreettiseen analyysiin ja kritiikkiin, vaan se auttaa pohtimaan ’poliittisen’ merkitystä ja mahdollisuuksia taiteessa. Kysyn myös, mitä ongelmia koituu Marcusen politiikkakäsityksestä, joka oli kytketty vapautuskamppailuiden suureen tarinaan.

## Historian hengitys

Etenkin 30-luvun kirjoituksissaan Marcuse korosti historiallista näkökulmaa kulttuurin tarkastelussa ja liitti tuonaikaisen kriittisen teorian ideologikritiikin muuttuvan historiallisen kontekstin tutkailuun<sup>2</sup>. Näitä tekstejä yhdisti ”ihmisen jakautumisen” teema. Marcuse tarkasteli sitä, miten porvarillisten yhteiskuntien syntyprosessissa inhimillistä todellisuutta jaettiin eri tavoin työhön ja nautintoon, sisäiseen vapauteen ja ulkoiseen välttämättömyyteen, taiteelliseen aistisuuteen ja yhteiskunnalliseen laskelmallisuuteen.

Marcuse ei kuitenkaan tuominnut tätä jakautumista yksikantaan turmiolliseksi, vaan hän näki jakojen historiallisten funktioiden muuttuvan. Syntyvät porvarillisen yksilön autonomian alueet, kuten sisäinen uskonnonvapaus, loivat alkujaan vapauden mahdollisuuksia

karkean alistamisen maailmassa – ne olivat vastavoima esimerkiksi uskonnolliselle vallalle ja vanhoille yhteiskuntajärjestyksille.

Esseessään ”Über den affirmativen Charakter den Kultur” (1937) Marcuse käsitteli korkeataiteen syntyä, taiteen erottamista itsenäiseksi sfääriksi, johon esimerkiksi uskonnollinen hallinta ei yllä. Rajatun esteettisen alueen synty, kuten porvarillinen yksilön sisäinen uskonvapauskin, mahdollistivat ensin vanhojen valtamuotojen kritiikin, ja vasta myöhemmin ne saivat porvarillista yhteiskuntaa ylläpitävän funktion. Ihmisyyden jaoista tuli kritiikkiä rauhoittavia ja yhteiskunnallista järjestystä myötäileviä.<sup>3</sup> Aistillisuus vetäytyi yksityisyyden sfääriin, siitä eritelty esteettisyys sulkeutui taiteellisuuden maailmaan, ja näiden ulkopuolinen elämä alistui taloudellisen toiminnan sanelemalle välttämättömyyden valtakunnalle.<sup>4</sup>

Marcuse julkaisi tämän ja muita 30-luvun keskeisiä tekstejä englanniksi kokoelmassa *Negations* (1968). Ajan kohta oli osuva. Teoksessa *One-Dimensional Man* (1964) hän oli kuvannut yksiulotteistuvaa todellisuutta, jossa kriittistä ajattelua ylläpitävät alueet katoavat tai niistä tehdään aseettomia ja etenkin filosofian mahdollisuus kriittisenä toimintana häviää. *Negations*-kokoelman tekstit korostavat teemaa, joka jäi *One-Dimensional Manin* pessimismin varjoon: rauhoitetut alueet säilyttivät myös kriittisen potentiaalin, toisin ajattelemisen ja tuntemisen ulottuvuuden. Jos teollisessa kapitalismissa ihmiselämästä tuli yhä hallinnoidumpaa, jos työ ja vapaus sulautuivat yhteen, jos joukossa oleminen korvasi yhteiselon, saivat itsenäisyyden alueet uuden kriittisen merkityksen.<sup>5</sup>

Tämä historian jännitteisyys on ratkaisevaa Marcusen ajattelulle, ja perusajatus säilyy läpi hänen tuotantonsa. Vallitsevalle järjestykselle myötäsukainen, sitä rauhoittava ja säilyttävä (positiivinen/affirmatiivinen) on alati sekoituneena kriittiseen (negatiiviseen). Koska inhimillisen olemassaolon jaot ovat historian tuotetta, ei niitä Marcusen mukaan tule ontologisoida. Juuri erojen ontologisointi (luonnollistaminen, reifointi) oli porvarillisen säilyttämisen ydinpiirre – vaikkapa esteettinen sysättiin arjen ulkopuolelle, aistillinen eläimellisyydeksi tai naisellisuudeksi –, mutta kuten jäljempänä nähdään, se on myös ansa, johon kriittiset pyrkimykset sortuvat helposti.

## Taide poliittisena käsitteenä

Voi näyttää siltä, että *The Aesthetic Dimension* etäännytti Marcusen varhaistuotannon näkökulmista. Nythän taiteellinen ilmaisu on *itsessään* kriittistä. Marcuse esittää myös erilaisia ilmeisen universaaleiksi tarkoitettuja kriteereitä ”autenttiselle” taideteokselle.<sup>6</sup> Toki hän yhä vastustaa sellaisia taiteen ideologisuuden tulkintoja, joissa suhde taideteoksen ja yhteiskunnallisen todellisuuden välillä rakentuu päällystä–perusrakente- jaottelun vulgääriin tulkinnan mukaiseksi. Marcuselle taiteen, tieteen ja filosofian kytkös yhteiskuntaansa oli kiistämätön, mutta suhde eli jatkuvasti historian kuluessa. Tästä huolimatta

vaikuttaa siltä, että hänen näkemyksensä ovat muuttuneet.

Jossain määrin *The Aesthetic Dimension* kärsii niistä ongelmista, joita Marcusen pääteos *Eros and Civilization* (1955) toi muassaan. Siinä hän pyrki uudistamaan Freudin metapsykologista käsitteistöä ja historiallistamaan sitä aiemman tuotantonsa hengessä. Samalla hän alkoi kuitenkin etsiä yhteiskuntakritiikin mittaria ja rakennusperustaa.<sup>7</sup> Tämä henkii myös viimeisessä teoksessa vahvempina väitteinä: ne haiskahtavat juuri siltä ontologisoinnilta, jota hän on aiemmin vierastanut.

Yrityksissään esittää kriteereitä hyvälle ja huonolle taiteelle Marcuse onkin heikoimmillaan. Etenkin käsitellessään yksittäisiä taideteoksia ja analysoidessaan taiteellisen ilmaisun keinoja hän myös tahtoo universalisoida omaa kokemustaan. Hän astuu käsitteellistystensä hedelmällisen sovellusalan ulkopuolelle. Marcuse ei myöskään halua jättää tilaa toisenlaisille käsitteellistyksille.<sup>8</sup>

Marcusen luonnosteleva taiteen käsite ei kuitenkaan ole omiaan erottelemaan hyvää ja huonoa taidetta tai tekemään eroa taiteen ja viihteen välillä, vaikka hän näyttää siihen välillä tekstissä pyrkivän.<sup>9</sup> Kirja on kuitenkin mielekkäimmillään ja purevimmillaan, kun se tulkitaan edellä kuvatun positiivisen ja negatiivisen, säilyttävän ja kriittisen historiallisen jännitteen avulla. Marcusen taidekäsite on *normatiivinen ja poliittinen, ei luokitteleva* – ja sen käyttö luokittelevaan tapaan päästää siitä ilmat pihalle. Avainkysymys kuuluu: mikä on taiteen funktio nyt? Säilyttääkö se nykyistä järjestystä, vai onko siinä kriittistä potentiaalia?

Jos muistetaan Marcusen ajattelun historiallinen ja dialektinen ydin, ei näihin kysymyksiin voida vastata taiteen instituutioihin, esitystapoihin ja muotoihin tuijottamalla. Vaikkapa näyttämön ja katsomon suhde ei ole itsessään mitään, vaan se todellistuu aina jännitteenä. Asiat eivät ole taantumuksellisia oman luontonsa vuoksi, vaan eläessään maailmassa, ja siksi niiden funktiot voivat muuttua. On pohdittava aina uudelleen, mitä vastauksia noihin kysymyksiin *nyt* annetaan.

## Saako taide politisoitua?

Marcuse hyökkää toistuvasti taiteen politisoitumista vastaan ja puolustaa taiteen ja poliittisen praksiksen välistä eroa. Luokkasidonnainen poliittinen realismi tuomitaan jyrkästi. Varhainen Marcuse oli esittänyt, että realismi saattaa omaksua myös kriittisen funktion. Se toimii murrostilanteissa hetkellisesti hovinarrina, joka paljastaa peitetyt yhteiskunnalliset jännitteet – mutta vakautuvissa oloissa siitä tulee jälleen säilyttävä, yhteiskunnallisia konfliktiteja luonnollistava voima.<sup>10</sup>

*The Aesthetic Dimension*issa Marcuse ei osaa tehdä selkeää eroa kahden eri näkökulman välille: yhtäältä hän puhuu yleensä esteettisestä ilmaisusta verrattuna muihin ilmaisun tapoihin, toisaalta hän tarkastelee esteettisen ilmaisun koko kenttää ja tekee jaotteluita sen piirissä.

Ainahan realismiin eri tavoin pyrkivät taiteet turvautuvat esteettisiin välityksiin. Kritisoidessaan tiettyjä ai-

**”Eikö sittenkin ole tilanteita,  
joissa niin sanottu realismi –  
pyrkimys osoittaa paljastaakseen,  
esteettisen etäisyyden  
liudentaminen edes hetkeksi –  
voi olla murtavaa?”**

kansa politisoituneen taiteen muotoja Marcuse kuitenkin lipsuu toiseen ääripäähän. Realismista tulee kaikissa muodoissaan *an sich* jopa epäesteettistä, ja samalla sanan käsitteellinen viittausalue homogenisoituu, eikä realismilla tunnu olevan enää samanlaista dialektista roolia kuin varhaisemmassa tuotannossa. Niinpä taiteellinen etäännyminen näyttäytyy teoksessa välillä jopa olemuksellisesti kriittisyyden pakopaikkana:

”Esitän seuraavan teesin: taiteen radikaalit piirteet eli sen antama tuomio vakiintuneelle todellisuudelle ja sen esiin kutsuma vapauden kaunis kuvajainen (*schöner Schein*) perustuvat juuri ulottuvuuksiin, joissa taide ylittää sosiaalisen määräytyneisyytensä ja vapautuu puheen ja toiminnan annetusta maailmasta.”<sup>11</sup>

Mutta Marcuse jatkaa: ”silti säilyttäen sen ylitsekäymätömän läsnäolon.” Teoksessa näkyikin jatkuva huojunta taiteen jopa olemuksellisen tarkastelun ja sen historiallisen funktion pohdinnan välillä. Historianäkökulmassa korostuu se, että esteettinen etäisyys sekä sovittaa vallitsevaan todellisuuteen (affirmoi) että luo siihen kriittistä etäisyyttä. Tosin eritellessään *katharsista* Marcuse jälleen tuntuu irrottautuvan historiasta ja painottavan *katharsista* jo itsessään rauhoittavana ja sovittelevana elementtinä.

Marcusen epäluulo politisoitua taidetta kohtaan juontuu ”kriittisten ulottuvuuksien” menettämisen pelosta, jota hän työsti *One-Dimensional Man*in lisäksi

teoksessa *Counter-Revolution and Revolt* (1972). Samalla tavalla kuin hän kritisoi uuden vasemmiston sirpaloitumisen aikaisia kamppailun strategioita hän kyseenalaistaa sekä vahvan politisoitua taidetta että ”antitaiteellisia” tai ”taiteen loppua” julistavia projekteja<sup>12</sup>. Marcusen näkökulmasta ilmipolitiittisten projektien ongelmana on oletus, että tiedetään jo, minne ollaan menossa. Tai vaikka pyrkimyksenä olisi avoin kokeilu ja uusien elämäntapojen luominen, taiteen itsenäisyyden purkaminen tarkoittaa yksiulotteisessa yhteiskunnassa sitä, että ”toinen ulottuvuus”, kritiikin esteettinen pakopaikka, on menetetty. (Taustalla henkii myös Marcusen pettymys 60-luvun aistiseen kapinaan.) Marcuselle tällainen pysyvä reagoinnin ja uudelleen ajattelun reservi oli välttämätön – iäisesti<sup>13</sup>.

Irrottautuessaan tuosta kontekstista Marcuse kuitenkin esittää kyseenalaisia väitteitä esimerkiksi juuri realismista. Eikö sittenkin ole tilanteita, joissa niin sanottu realismi – pyrkimys osoittaa paljastaakseen, esteettisen etäisyyden liudentaminen edes hetkeksi – voi olla murtavaa? Nuori Marcuse oli nähnyt tämän mahdollisuuden, mutta viimeisessä teoksessa jää kaksi vaihtoehtoa: etäännytetty taide (ja vahvasti etäännytetty taiteellinen ilmaisu) tai politisoitu taide. Sekamuodot kadottavalle Marcuselle ”realismi” ontologisoituu itsessään taantumukselliseksi ja nykyjärjestystä säilyttäväksi, eikä hän tee enää merkityksellisiä eroja sen piirissä.

## ”Mutta entä jos kamppailuita onkin monia, eivätkä ne nivoudu saumattomasti yhteen? Entä jos me todellakaan *emme* tiedä, missä olemme?”

### Toisiin todellisuuksiin

Marcusen retoriikka on vahvaa ja jopa naiivia: taide kertoo toisen todellisuuden (*reality*), joka on tämänhetkisyttä (*actuality*) todellisempi. Tässä kaiku etenkkin teoksen *Reason and Revolution* (1941) tematiikka. ’Totuus’ on poliittinen käsite, jonka Marcuse asettaa ’positiivisen ajattelun’ totuuden, luonnollisuuden ja faktan käsitteitä vastaan<sup>14</sup>. Taiteen totuudellisuus on nykytilanteen haavojen ja traumojen peilaamista vasten vapauden ja onnellisuuden lupauksia silloinkin, kun ne petetään<sup>15</sup>.

Marcuselle toiset todellisuudet eivät ole mitä tahansa, vaan ne ovat utopioita sanan erityisessä merkityksessä<sup>16</sup>. Todelliset ja merkitykselliset utopiat kytkeytyvät aina historialliseen tilanteeseen: ”Tässä mielessä taide on väistämättä osa nyt olevaa, ja vain osana nyt olevaa se voi nousta nyt olevaa vastaan.”<sup>17</sup> Vaikka utopia jäisi toimintaa inspiroivaksi ideaksi ja tavoittamattomaksi horisontiksi, sen on kiinnityttävä ihmisen ja luonnon nykytilaan<sup>18</sup>. Utopiat eivät ole mahdottomia maita, vaan ne näkyvät historian horisontissa.

Marcusen suhde ”mahdottoman vaatimiseen” onkin tuskainen. Toisaalta hän vierastaa ajatusta kumouksellisten subjektien luomisesta<sup>19</sup>, täydellisistä irtiotosta ja välittömyyden tavoittelusta. Ihmisyys on aina historiallista ja muuntuvaa, ja kriittisyyden pitää muuttua jatkuvasti sen myötä. Toisaalta hän näkee teollisen kapitalismin voiman niin ylitsekäyvä, että hänen epävarmat utopiansa vaikkapa uudesta aistisesta järjestä, leikin vallasta ja ’välttämättömyyden valtakunnan’ voittamisesta kurottavat kovin kauas.

Yksi ongelma on siinä, että vaikka Marcuse tekeekin pesäeroa vulgääriin marxismiin, hän nojaa ajattelussaan edelleen yhtenäiseen vapautumisen tarinaan ja lopulta kaikkien kamppailuiden yhteisyyteen. Hänelle on viimein olemassa vain yksi kumous, yksi historiallisen pyrinnön suunta, kohti onnea ja elämää, vapauden periaatetta<sup>20</sup>. Ehkä juuri se antaa hänelle oletetun oikeutuksen sorvata vahvoja taiteen autenttisuuden kriteereitä. Suunta on selvillä, eikä tuulenpuolta ole tarvis tarkata.

Marcuse jakaakin monien anarkististen ja vasemistolaisen ajattelijoiden epäproblemaattisen suhteen luontoon. Inhimillinen vapautuminen ja luonnon vapautuminen kytkeytyvät toisiinsa epäkriittisesti, vain sanojen ja käsitteiden tasolla<sup>21</sup>. Mutta entä jos kamppailuita onkin monia eivätkä ne nivoudu saumattomasti yhteen? Entä jos me todellakaan *emme* tiedä, missä olemme? Silloin vaadittaneen myös osoittamalla paljastavaa taidetta – sillä kaikki ’annettu’ ei ole vain vallitsevan todellisuuden faktojen valtaa.

Taiteen kriittinen ulottuvuus antaa tilaa ajatella toisin silloin, kun tämänhetkisyys on jähmettynyt väistämättömäksi ja luonnolliseksi, kun historiallisista ihmisen, luonnon ja yhteiskunnan muodostelmista on tullut osa ainoaksi koettua asioiden järjestystä. Irrottautuminen tästä mytologisoidusta todellisuudesta, kuten Marcuse sitä kutsuu, vaatii taiteen omaleimaisuutta. Mutta jos maailma voikin tuoda peliin jotain uutta ja yllättävää, jota ei ole peitetty vaan jota ei ole huomattu tai ymmärretty, tarvitaan kai toisia lääkkeitä?

### Propagandan optimismi

Parhaiten *The Aesthetic Dimension* toimii kritisoidessaan propagandistista taidetta. Samanmielisten vakuuttamiseen ja valmiin poliittisen viestin välittämiseen pyrkivä taide menettää kriittisen ajattelun tilan. Kun rähinä on päällä, ei enää haluta pohtia kumouksen mahdollisuuksia, menneitä onnistumisia ja virheitä sekä nykhetken omaleimaisuutta. Praktisuuteen pyrkiessään propaganda itse asiassa katkaisee siteensä praksikseen.

”Mutta taiteen pessimismi ei ole vastavallankumouksellista. Sen tehtävänä on varoittaa radikaalin praksiksen ’iloisesta tietoisuudesta’: aivan kuin kaikki taiteen esiin kutsuma ja tuomitsema voitaisiin ratkaista luokkataistelussa.”<sup>22</sup>

Marcusen kritiikkiä ja vastaavanlaisia näkemyksiä on toki helppo kritisoida elitismistä ja älyllisestä aseettomuudesta, aivan kuten filosofiaa toistuvasti vierastetaan, koska



se ei anna kunnollisia neuvoja toimintaan. Tällainen kritiikki kuitenkin nojaa yksisilmäiseen näkemykseen poliitikasta ja muutoksen mahdollisuuksista. Moniin etenkin vasemmistolaisiin poliittisiin näkemyksiin kuuluu eräänlainen kontrollin illuusio. Oletetaan, että tuleva poliittinen muutos on nähtävissä, että jopa pitää esittää tie tulevaisuuteen ennen toimintaa. Faktioiden ja fraktioiden mosaiikki rakentuu tällaisen ajattelun varaan. Jos kaikki pitää toteuttaa ja tulkita oman poliittisen projektin ehdoilla, päädytään puhdasoppisuuteen.

Teoksen saksankielinen nimi *Die Permanenz der Kunst* viittaa juuri tähän: taide on iäistä ja pysyvää myös kaikkien tulevien kumousten rinnalla. Jokaisella historian hengenvedolla ja yhteiskunnallisella kumouksella on jäänteensä ja pimeät puolensa, jotka tarvitsevat kriittisen ulottuvuuden tarkkailijaksi ja tuomariksi.

## Julkisen järjen vaatimukset

Ohjelmallisuuteen pyrkivä poliittinen taide on kuitenkin vain yksi suuntaus. Vaatimus taiteen tuomisesta arkeen, sen demokratisoisesta, eräänlaisesta julkisen järjen ja ”ihmisten taiteen” kunnioituksesta on nykyään sitä paljon voimallisempi. Tämän kaltaisia vaatimuksia esitetään yhteiskunnallisen ja taiteellisen elämän eri laidoilta, ja ne saavat tietysti rajusti poikkeavia merkityksiä. Keskeinen ongelma niissä on joko epäkriittinen suhde poliittisuuden käsitteeseen tai omien näkemysten läpinäkymättömyys.

Marcusen teksteissä taiteen demokratisointi näyttyy yleensä antautumisena annetulle todellisuudelle ja yhteiskunnallisen todellisuuden myötäämisenä. Marcusen kritiikin taustalla ei ole vain esteettisen muodon tai taiteen itsenäisyyden korostus sinänsä, vaan ’kansan’ kategorian kyseenalaistaminen. Vaikka yksinkertaisesta luokka-analysista olisi luovuttu, on taipumus ajatella edelleen, että arjen taiteen paikka on valmiina – odotamassa vain sen löytämistä tai palaamista ”aidon” äärelle:

”Jos vallitseva tarpeiden järjestelmä hallitsee ’kansaa’, vain murtuma tässä järjestelmässä voi tehdä ’kansasta’ liittolaisen barbariaa vastaan. Ennen tätä murtumaa kirjoittaja ei voi vain omaksua häntä odottavaa ’paikkaa kansan parissa’. Kirjoittajien on sen sijaan ensin luotava tämä paikka, ja tämä prosessi saattaa vaatia heitä astumaan kansaa vastaan ja estää heitä puhumasta näiden kieltä.”<sup>23</sup>

Vaatimus taiteen arkisuudesta ilmenee nykyään kahdella radikaalisti poikkeavalla tavalla. Vaaditaan, että taiteen olisi kuvattava nyky-yhteiskunnan ongelmia ja keskusteltava niistä. Mutta miten taide eroaa silloin puhujanpöntöstä? Eikö taiteellisesta kokemuksesta tule turvallinen rituaali, jos taiteen kokija tietää jo valmiiksi lopputuloksen? Siitä tulee pelkkä tehokkaampi väline ja dramaturginen vaihtoehto poliittiselle keskustelulle.

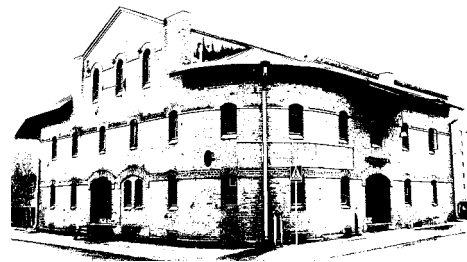
Toisaalta kaivataan arjen radikalisointia ja taiteen tuomista kaduille, kotiin ja puutarhaan, historiallisesti luodun taiteen alueen murskaamista. Se eittämättä voi mahdollistaa monenlaista toisin tekemistä ja ajattele-

mista, elämän haltuun ottamista ja muokkaamista. Marcuselle tällaiset projektit ovat ennenaikaisia – kenties iäti ennenaikaisia – koska hallitsevan todellisuusperiaatteen suurin voima on kyky integroida tuollaiset kapinat. Taiteen loppu ei ole hedelmällistä tuossa todellisuudessa:

”Taiteen itsenäisyyden purkamisen<sup>24</sup> oletetaan vapauttavan spontaaniutta – niin taiteilijassa kuin vastaanottajassakin. Mutta radikaalissa praksiksessa spontaanius voi edistää liikettä kohti vapautumista vain välittyneenä spontaaniutena eli tietoisuuden muuntumisen seurauksena – samoin taiteessa. Ilman tätä (subjektien ja heidän maailmansa) kahtalaista muutosta voi taiteen itsenäisyyden purkutyö vain tehdä taiteilijan tarpeettomaksi johtamatta *luovuuden demokratisoimiseen ja yleistymiseen*.”<sup>25</sup>

Jälleen palataan yhden kertomuksen ongelmaan. Jos kamppailuita ja niiden henkisiä ja materiaalisia taustoja onkin yhden sijaan lukuisia, on taiteellakin väistämättä useita rinnakkaisia funktioita<sup>26</sup>. Jokainen funktio vastaa vain rajattuun joukkoon kysymyksiä, jolloin yleisillä taiteen määritelmillä tai kriteereillä ei ole mieltä, olkoot ne luokittelevia tai avoimen normatiivisia.

Tällöin tärkeintä ei ole kamppailla taiteen merkityksestä. Tärkeintä on kamppailu *taiteessa*, joka on samalla kiistelyä poliittisuuden merkityksestä. Kiista on keskeistä.



ravintola

# Telakka



Tullikamarin aukio 3 | 33100 Tampere  
03 225 0700 | fax. 03 225 0740  
carneval@telakka.eu | www.telakka.eu

## Viitteet

- 1 Saks. alk. 1977. Koska Marcusen ja Erica Sheroverin englanninos on samalla uudistettu laitos, viittaa tässä vain siihen.
- 2 Kirjoitukset ilmestyivät pääosin *Zeitschrift für Sozialforschung*issa. Päätekstit: Marcuse 1968 ja Marcuse 1972. Ks. myös Routledgen julkaisema *Collected Papers*-sarja.
- 3 Marcuse ei juuri yksilöi kritiikin muotoja ja kohteita, vaan vastinparit kriittinen/affirmatiivinen (säilyttävä, rauhoitettava, oikeuttava) ja positiivinen/negatiivinen (nykyjärjestystä säilyttävä/sitä muuttava tai kritisoiava) kuvaavat historiallista liikettä. Siihenkin liittyy rinnakkaisia näkökulmia. Toisaalta hän tarkastelee yhteiskunnallista murrosta kontekstissaan, reagoimista ajan vääryyksiin ja niiden kumoamista, toisaalta taas yleistä vapaudellista kehitystä. Jälkimmäinen ei tietenkään ole vain kuvaileva vaan myös normatiivinen käsitteellistys, joka vaatii kriittistä toimintaa.
- 4 Marcuse 1968a. Ks. myös Marcuse 1978, 66–67; Marcuse 1968b.
- 5 Ks. myös Marcuse 1978, 38–39.
- 6 Marcuse 1978, x, 15. Teoksessa ”autenttinen” viittaa käytännössä teokseen, joka täyttää Marcusen taiteelta vaatimaa tehtävää, toisin ajattelemisen ulottuvuuden ylläpitämistä.
- 7 Lähde 2001. Marcuse haki perustaa erottelemalla Freudin ’todellisuusperiaatteen’ piirissä olevasta viettien torjunnasta marxilaisittain nimetyyn ’lisätorjunnan’ (*surplus repression*) ja sen mukaisen ’suoritusperiaatteen’ – eli teollisen kapitalismin piirissä olevan todellisuusperiaatteen erityisen muodon.
- 8 Ks. esim. tragedian käsittely (Marcuse 1978, 15) tai sivilisoitumista murtavan taiteen käsittely (Marcuse 1978).
- 9 Kuvia sekoittaa se, että hän puhuu sekä hyvästä ja huonosta että autenttisuudesta (ja epäautenttisesta) taiteesta. Jälkimmäinen liittyy em. vapaushistorialliseen näkökulmaan, mutta edellinen haiskahtaa välillä yleiseltä esteettiseltä arvostelmalta.
- 10 Marcuse ei pyrikään määrittelemään ”realismia” kovin tarkoin.
- 11 Marcuse 1978, 6.
- 12 Tapansa mukaan Marcuse ei nytäkään yksilöi kohteitaan. Toisaalta teksti on kirjoitettu osaksi aikalaiskeskustelua, ja sen taustalla on lukuisia luentoja ja julkisia väittelyitä, joten aikanaan kohteet saattoivat olla hyvin selviä.
- 13 Ks. myös Marcuse 1978, 24–29.
- 14 Jälleen: jos pidämme mielessä Marcusen historialliset näkemykset, ei faktoihin vetoaminen ole koskaan itsessään affirmoivaa, vaan se omaksuu eri merkityksiä eri tilanteissa. (Muun muassa uuden vasemmiston teorioiden pohjalta kummunnut kriittinen teoria jatkoikiyseenalastaamalla ”faktan” käsitteen ja ontologisoivan tiedekritiikin mielekkyyden sekä purkamalla tieteen oletusrakenteita.)
- 15 Marcuse käyttää viimeisessä teoksessaan osin Freud-tulkintansa terminologiaa, vaikka suhde teoksen *Eros and Civilization* käsitteistöön on pääosin löyhän analoginen. Etenkin ’torjutun paluu’ (*return of the repressed*) ja hyvin laajasti ymmärretty muistin teema ovat toistuvasti esillä, mikä tekee teoksen lukemisen ”pystymetsästä” hyvin vaikeaksi.
- 16 Marcuse sivuaa myös taiteen ”metasosi-alista” ulottuvuutta, joka ei viittaa vain parempiin yhteiskunnallisiin todellisuuksiin ja kritisoi vallitsevaa. Se säilyi missä tahansa todellisuudessa sivilisointumisen hinnan muistona. Tämäkään ulottuvuus ei oikeastaan mahdu teoksen *The Aesthetic Dimension* käsitteelyyn ja jää siinä irtonaiseksi. Se kytkeytyy vahvasti teoksessa *Eros and Civilization* näkyvään eroon antropologisen ja kriittisen näkökulman välillä.
- 17 Marcuse 1978, 41.
- 18 Marcuse puhuu ’luonnosta’ tietoisesti ristiriitaisesti tässä kuten muissakin teoksissaan. Luonto – sekä ihmisen viettiluonto että ei-inhimillinen maailma – on toisaalta konstituoitu meille tiettyihin muotoihin (pakoksi ja vapaudeksi, niukkuudeksi ja runsaudeksi) ja siten osa vallitsevaa todellisuutta (tai ”todellisuusperiaatetta” freudilaisin termein). Toisaalta ’luonto’ viittaa antropologiseen välttämättömyyteen: vääjäämättömään viettisyyteen, biologisuuteen ja materiaalisuuteen. Edellisessä viitteessä mainittu jännite näkyy tässäkin.
- 19 Kriittisen teorian keskeinen ongelma oli proletariaatin häviäminen ’kumouksellisenä subjektina’. Marcuse tunnetaan 60-luvun likaisen ja himokkaan valankumouksen profeettana, mutta itse asiassa hän piti marginaaleista lähtevää kumousta aina eräänlaisena houkan toivona.
- 20 Marcuse 1978, 56–57 & 71–72.
- 21 Sisäisen ja ulkoisen luonnon kytkemisen ongelmasta ks. Lähde 2008. Marcuse puhuu ”luonnon vapautumisesta” hyvin kirjaimellisesti. Teoksen *One-Dimensional Man* jälkiosa osoittaa, miten hankalalle alueelle hän lopulta päätyy.
- 22 Marcuse 1978, 14.
- 23 Marcuse 1978, 34–35.
- 24 Marcuse 1978, 51–52.
- 25 Marcusen termi on *desublimation*, joka on osa hänen viettitermistöään. Yhteys jää kuitenkin tässä niin etäiseksi, että sanan *sublimation* ylentämisen ja etäännyttämisen liittyvät merkitykset ovat olennaisempia.
- 26 Kuulen jo korvissani syytteen identiteettipolitiikasta, mutta se on vain yksi suunta. Olennaista on tunnustaa, että kaikki vapautuskamppailut toteutuvat maailmassa, joka reagoi toimiimme niukkenemalla, runsastumalla, sopeutumalla, sukupuuttoon kuolemalla, onnettomuuksina... Maailma puhuu olemalla läsnä.

## Kirjallisuus

Lähde, Ville, Herbert Marcuse yhteiskuntakritiikin perustaa etsimässä. *niin & näin* 2/01, 41–51.

Lähde, Ville, *Rousseau's Rhetoric of 'Nature'*. Tampere University Press, Tampere 2008.

Marcuse, Herbert, *Negations – Essays in Critical Theory*. Beacon Press, Boston 1968.

Marcuse, Herbert, *The Affirmative Character of Culture* (Über den affirmativen Charakter der Kultur, 1937). Teoksessa Marcuse 1968, 88–133. (1968a)

Marcuse, Herbert, *On Hedonism* (Zur Kritik des Hedonismus, 1938). Teoksessa Marcuse 1968, 159–200. (1968b)

Marcuse, Herbert, *Studies in Critical Philosophy*. Beacon Press, Boston 1972.

Marcuse, Herbert, *The Aesthetic Dimension – Toward a Critique of Marxist Aesthetics* (alk. 1977). Käänt. Herbert Marcuse & Erica Sherover. Beacon Press, Boston 1978.



Beate Børresen, Bo Malmhøst  
& Tuukka Tomperi

## **AJATELLAAN YHDESSÄ!**

**Taitavan ajattelun työkirja.**

Suom. Tuukka Tomperi

n. 80 s. ISBN 978-952-5503-45-6

20 € (kestotilajille 18 €)

**S**elkeä opas kriittiseen ajatteluun ja keskusteluun. *Ajatellaan yhdessä!* korostaa opiskelijan omaa työtä ja opitun yhteyttä elämän avainkysymyksiin. Kirja soveltuu oppilaille peruskoulun alaluokista lukioon. Ajatelkaa yhdessä!

Leena Kurki & Tuukka Tomperi

## **VÄITTELY OPETUS- MENETELMÄNÄ**

**Väittelyn teoria ja käytäntö  
opetuksessa.**

n. 80 s. ISBN 978-952-5503-53-1

25 € (kestotilajille 22 €)



**E**tevää väittelijää siivittää ajattelun, argumentaation ja puhunnan oivallisuus. Niinpä väittelyn harjoittelu kehittää vastavuoroisesti näitä ajattelun ja kommunikaation perustaitoja. Suomessa on puutetta debatin taitajista kaikilla tasoilla, kouluista eduskuntaan. Väittelyn käyttäminen yhtenä opetuksen työtapana peruskoulusta yliopistoon onkin yksi parhaista keinoista, joilla voi kehittää keskeisiä kansalaistaitoja ja jopa vireyttää yhteiskunnallista keskusteluilmapiiriämme. *Väittely opetusmenetelmänä* katsastaa tiiviisti väittelyn historiaa ja teoriaa sekä ennen kaikkea antaa käytännönläheisen tuen väittelyiden toteuttamiseen pedagogisesti perusteltuna menetelmänä.

NIIN & NÄIN

[www.netn.fi/kauppa](http://www.netn.fi/kauppa)

Puhelintilaukset: 040 721 48 91



# Teatterin digitaaliset mahdollisuudet

”Teatteri mediana” on taiteellinen tutkimusprojekti Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksessa (2007–). Taiteellisella tutkimuksella tarkoitetaan tässä hankkeessa sitä, että tutkimuksen lähtökohdat ja itse tutkimustyö tapahtuvat teatterin käytännössä, sen taiteellisessa työssä. Pyrkimyksenä on kehittää paikallista ja suomalaista teatteritaidetta.

Tutkimuksen materiaalia ovat suomalaiset teatteriesitykset. Niitä tallennetaan digitaalisesti ja luodaan kokonaan uusiksi teoksiksi, ”teatterivideoiksi”. Teatterin työtapoja sovelletaan elokuvalliseen kameratyöhön ja kameratyötä teatteriin. Samalla tutkimus pohtii teatteriesitystallenteen kulttuurihistoriallisia vaikutuksia sekä ennen kaikkea visioi ja tuottaa teatteriin uusia, digitaalisia evoluutio- ja selviämismahdollisuuksia. Projektin tunnetuimmat teokset lienevät televisioversiot Kansallisteatterin esityksestä *Tuntematon sotilas* ja Tampereen Teatterin esityksestä *Kohti kylmempää*. Tuotokset esitettiin YLE Teemalla vuonna 2008.

## Teatteri ja yhteiskunnan muutokset

Länsimaisen teatterin historia on vahvasti näytelmäkirjallisuuden historiaa. Viime vuosisadan lopulle asti kirjoitettu ”draama” oli näyttämötaiteen kuningaslaji, jolle kaikki muut osa-alueet olivat alisteisia. Valokuva, televisio, elokuva ja koko taiteen kenttää ravistellut modernismin projekti ajoivat lopulta näyttämötaiteetkin pohtimaan oman lajinsa erityisalueita ja erityisyytään muihin taiteisiin nähden. Nykyteatterin tai ”post-draamallisen teatterin” aikakaudella näyttämötaiteen sisällä puhutaankin paljon mieluummin *esityksestä*.

Uusien, sähköisten ja digitaalisten medioiden aikakaudella termiä ”esitys” (*performance*) on kuitenkin käytetty laajalti myös kulttuurin muilla aloilla. Kirjallisuus, yleinen taideteoria, sosiologia, sekä viestintä- ja yhteiskuntatieteet tulkitsevat mielellään aikaamme yleisesti esityksen aikakaudeksi. Tällainen keskustelun siirtymä, joka käytännössä väittää, että kaikki on teatteria, pakottaa teatteritaiteen jälleen kerran miettimään, mikä on teatterin

asema kaikissa näissä uusissa esityksen paikoissa. Miten se pystyy säilyttämään oman taiteenlajinsa vahvuudet ja erityispiirteet eli pysymään *teatterina*?

## Televisioteatteri Suomessa

Vuonna 1925 Yleisradiolle annettiin tehtäväksi kansansivistyksen edistäminen sekä tiedon ja taiteen levittäminen. Teatteri tuli Suomessa kuvaruutuun, kun Turun TES-televisio näytti Turun kesäteatterin esityksen Naispaholainen. Television ensimmäiset ”draamaohjelmat” olivat myös teatterin taltiointia. Tekniikan kehittyessä draamaa alettiin tuottaa myös televisioyhtiöiden sisällä. Televisioteatterista ja vanhoista näytelmistä tuli 1980-luvun kuluessa kuitenkin marginaaliohjelmaa. Jo 1960-luvun alussa televisioteatteri muokkautui enemmän tv-medialle sopivaksi: näytelmät esitettiin ”jatkuvana kuvien sarjana” kameralle, ei yleisölle teatterin katsomossa. Pian uusia näytelmiä ryhdyttiin kirjoittamaan vain televisiota varten. Ohjaaja ja TV1:n televisioteatterin johtaja Timo Bergholm vaati ohjelmilta enemmän informatiivisuutta ja journalistisuutta. Näin monet tv-teatterin ohjelmat alkoivat käsitellä myös yhteiskunnallisia teemoja. Dokumenttidraama nousi muun draaman rinnalle. 1980-luvulla kilpailu katsojista sekä YLE:n kanavaprofilointi johtivat teatteritoimituksen muuttumiseen sarjadraaman tuotantokoneeksi.

Yleisradio pyrkii kuitenkin yhä välittämään ajan-kohtaisia aiheita, historiallisia teemoja ja puhuttelemaan kansallista yleisöä, kuten entisen televisioteatterin aikoihin. TV1:n Kotikatsomo on vakiintunut kotimaisten draamaelokuvien ja minisarjojen esittäjäksi. Myös Yleisradion televisiokanavien tarjoaman kulttuurin laadun voi tuki kyseenalaistaa. Teoksessa *Yleisön puolesta* (2004) monet media-alan ammattilaiset perustelevat, miksi ja miten sekä julkisen palvelun että kaupallisen television ohjelmatarjonta on heikentynyt. Muun muassa Eero Silvasti pohtii, onko yleisradiotoiminnalle enää mitään tarvetta. Hän kokee, että nykyinen sukupolvi käy vain kilpailua katsojaluvuista. ”Ohjelman mielenkiintoarvo



on tärkeämpää kuin sisällön merkitysarvot.” Ainoana jäänneenä YLE:n alkuaikojen sivistys- ja valistustehtävästä Silvasti pitää vaativille journalistisille tuotteille sekä taiteellisille ja tieteellisille kulttuuriohjelmille eriytettyjä omia kanavia.

### **Televioteatterin menneet ja tulevat demokraattiset mahdollisuudet**

1960-luvulla televioteatteria kutsuttiin ”koko kansan teatteriksi”. Televisio (ja internet-televisio) on nykyäänkin pääkaupunkiseudun ulkopuolella asuvalle oikeastaan ainoa tapa saada laajempi kuva suomalaisesta tai kansainvälisestä teatteritaiteen tarjonnasta. Edelleen tehdään – pääkaupunkiseudun ulkopuolellakin – paljon esityksiä, jotka ansaitisivat paljon laajemman yleisön. Taiteellinen ongelma on kuitenkin siinä, että hyvä teatterikokemus ei välttämättä toisessa mediassa (esimerkiksi eri televisiot) ja toisessa kulttuurisessa kontekstissa (irrotettuna paikallisuudestaan tai muutama vuosi myöhemmin) tee enää vaikutusta katsojaan.

Siinä missä 1960-luvulla televisio ja teatteri tekivät omia ohjauksiaan ja sovituksiaan samoista näytelmäkirjoituksista, uuden *digitaalisen teatterin* tulisi tehdä yhteistä esitystä. Uusien mediaversioiden tekijöiden ei ole tarkoituksenmukaista viedä alkuperäisen teatteriesityksen antamaa taide-elämystä kotisohville, vaan tulee rakentaa ihan uudenlainen taidemuoto ja elämys, joka on kuitenkin tunnistettavasti teatteria – ei elokuvaa tai televisiosarjaa. Lähtökohtana on täysin uusi teos, jonka materiaalina toimivat jo tehdyt, jo tapahtuneet teatteriesitykset. Uusi ohjaaja ja työryhmä, tämän toisen median vastaavat taiteilijat, välittävät teoksesta oman näkemyksensä. Näin esityksen *henki* voi siirtyä toiseen mediaan. Tämä on myös teoksen itsensä ainoa mahdollisuus muodostua aina uudestaan hengittäväksi taideteokseksi.

Tutkimusprojekti pyrkii valmistamaan eräänlaista teatteri-kollektiivista televisiota ja elokuvaa, joka saa ajattelunsa, muotonsa ja yhteiskunnallisen asemansa suoraan teatterilta. Samaan aikaan projekti käy keskustelua alan humanistisen tutkimuksen kanssa, jotta se pysyisi itse-

kriittisenä ja saisi mielekkäitä ristivalotuksia myös akateemisen pohdinnan kanssa.

Kuvallisten medioiden digitalisoituminen on aiheuttanut myös sen, että yhä useammalla ihmisellä on varaa hankkia itselleen ammattilaistason tuotantovälineistöä. Pienten tuotantojen ”teatterivideoita” on nykyään myös mahdollista saada julkaistua internetissä ilman suurien kanavien lupaa ja sensuuria. Digitaalinen vallankumous on poistanut monia esteitä ja hierarkioita tulevan, demokraattisemman ”digitaalisen teatterin” tekijöiden edestä.

### **Teatterin ja television nykyinen taiteellinen kriisi**

Uskon, että teatteri voi auttaa televisiota sen kaikkien aikojen pahimmassa kriisissä. Teatteri voi tuoda kollektiivisempia työtapoja ja oikeanlaista yleisön kunnioittamisen ja haastamisen kulttuuria, joita televisio juuri nyt kipeästi kaipaa. Teatteri on säilyttänyt taiteellisissa ja tuotannollisissa rakenteissaan kollektiivisen pohdinnan muotoja, siinä missä televisiota ovat ryhtyneet johtamaan tuottajat ja markkinamiehet taiteilijoiden sijaan.

Suomalaiset teatterintekijät ovat erittäin konservatiivista joukkoa. Konservatismiin malli yleensä riippuu asuinpaikkakunnasta. Siinä missä helsinkiläinen esitystaiteilija sulkeutuu oman yhteisönsä estetiikan vangiksi, ei kaksikymmentä vuotta maakuntateatterissa työskennellyt taiteilija välttämättä ole uuden, ”draaman jälkeisen teatterin” ihannekatsoja. Ihmiskuva on kuitenkin ainaisen muutoksen alainen. ”Teatteri mediana” -hanke ottaa osaa tähän keskusteluun tutkimalla digitaalisen teatterin avulla länsimaisen subjektiviteetin moniulotteista kuvaa ja sitä ympäröivää, alati kehittyvää, muuttuvaa ja osaksi digitaalista todellisuutta – juuri sitä todellisuutta, jota teatteritaiteen tulisi itsekkin kuvata ja muokata koko ajan.

Teatterivideo tai digitaalinen teatteri ei varmaan koskaan syrjäytä elävää, taiteilijan ja yleisön kohtaamiseen perustuvaa teatteria. Pysyäkseen hengissä suomalaisen näyttämötaiteen on kuitenkin pohdittava kaikki taiteelliset mahdollisuutensa uudelleen, myös digitaaliset.

Anni Leppälä, *Untitled (lamp head)*, 2007, 27 x 40,5cm, kromogeeninen värivedos





PETER LAMARQUE

# Ilmaisu ja naamio

Persoonallisuuden katoaminen nōssa



## ”Näyttelijän oma henki muuttuu roolin hengeksi.”

### I

Kirjallisuuden estetiikan kannalta nō-draamassa on monia kiinnostavia ja hämmentäviä piirteitä. Keskityn kirjoituksessani jokseenkin abstraktiin kysymykseen, joka voidaan ilmaista kantilaisittain seuraavasti: kuinka henkilö-hahmon esittäminen on mahdollista tässä tyylielityksessä ja koruttomassa draaman lajissa? Kysymyksessä tietysti oletetaan, että hahmon esittäminen on mahdollista nōssa ja lisäksi, kuten otaksun, että pyrkimys esittää henkilö-hahmoa on siinä merkittäväällä sijalla. Nämä ennakkotaksumani tarvitsevat vahvistusta. Itse asiassa tulemme huomaamaan, että roolin esittäminen on erityisessä mielessä nōn estetiikan ytimessä.

Haluan vielä tarkentaa tutkimuskysymystäni yhdistämällä siihen toisen tekijän. Nō-näyttelijältä (keskus- tai *shite*-roolissa) vaaditaan kahta päällisin puolin yhteen sovittamatonta asiaa. Ensimmäinen vaatimus on, että näyttelijän pitäisi elävöittää esittämänsä hahmo ja antaa roolille sekä henki että ilmaisu. Toinen vaatimus on, että näyttelijän pitäisi noudattaa järkkymättömästi roolin tiukkoja konventioita, joiden mukaisesti jokainen ele ja äänenpaino määräytyy: hänen omat kasvonilmeensä ovat kätkeytyneinä naamion taakse; hänen laulamansa ja lausumansa sanat ovat vaikeaselkoista ja vihjailevaa runoutta; hänen tanssiliikkeensä ovat symbolisia ja ritualistisia; tyhjällä lavalla ei ole lainkaan lavasteita, ja hänen esittämänsä hahmo – vanha nainen, soturi, jumala – vaikuttaa aineettomalta, jopa kaavamaiselta. Mitä sijaa ilmaisuvuorolle on tämän muodollisuuden naamion takana?

Ratkaiseva tekijä arvoituksessa on *shite*-näyttelijän velvoite samastua täysin esittämäänsä hahmoon. Näyttelijän oma henki muuttuu roolin hengeksi. Ennen lavalle astumista, naamion juhollisen pukemisrituaalin aikana, näyttelijän täytyy jollain tavalla muuttaa sisäinen olemuksensa esittämänsä hahmon sisäiseksi olemukseksi. On selvitetävä tarkemmin, kuinka tämä tapahtuu ja miten se vaikuttaa, kun esityksen konventionaalisuus otetaan huomioon. Uppoudumme pian monimutkaisuuteen esteettisiin kysymyksiin: hahmon esittämisen luonteeseen, sisäisen tilan ja ulkoisen vaikutelman väliseen suhteeseen, muodollisten konventioiden tehtävään tunteen ja tunnelman ilmaisussa sekä tietysti ennen kaikkea käsitykseen nōsta teatterimuotona.

Ennen kuin aloitamme, meidän tulisi panna merkille,

missä määrin edellä määrittelemäni tutkimuskysymys perustuu länsimaisen (ainakin esimodernin) teatteriperinteen syvään juurtuneisiin olettamuksiin. Näyttelijän velvollisuus antaa esittämälleen roolille ruumis ja sielu, ajatella itseään esittämäänsä hahmona, on selviö länsimaisessa teatteriperinteessä<sup>1</sup>. Tähän olettamukseen liittyy muita olettamuksia: esimerkiksi esitettävän hahmon sopiva monimutkaisuus ja kiinnostavuus (läheinen suhde tusinahahmoon vaikuttaa mielettömältä, jollei mahdolliselta), todenmukaisen tai elämänläheisen kuvauksen mahdollisuus esityksessä, näyttelijän persoonallisuuden ratkaisuus hänen esittämänsä hahmon vaikuttavuudessa, hahmon yksilöllisyyden ja eleiden, liikkeiden, kasvonilmeiden sekä draamallisen vuorovaikutuksen vastaavuus ja lopuksi käsitys, että hahmon esittämisen eloisuus on paljolti elinvoimaisesti ja realistisesti esitetyn puheen tuote. Tulemme huomaamaan, ettei mikään näistä oletuksista päde nō-näytelmiin.

### II

Ongelman määriteltyäni esitän nyt muutamia metodologisia huomioita. Aluksi on todettava, että draamaa voidaan lähestyä erilaisista näkökulmista. Ilmeisimmät näistä ovat esittäjän ja katsojan näkökulmat. Heidän mielenkiinnon kohteensa eivät välttämättä käy yksiin. Draamallisen vaikutuksen tuottamiseen tarvittava taito ei ole sama kuin sen arvostamiseen vaadittava taito. Lisäksi ovat olemassa draaman kirjoittajan ja lukijan näkökulmat, jotka voivat mutta joiden ei täydy käydä yhteen esittäjän ja katsojan näkökulmien kanssa. Aihetta voidaan tarkastella myös koko draaman lajin yleisesityksen pyrkivän esteetikon tai teatteriteoreetikon näkökulmista.

Tarkastellessani hahmon esittämistä nōssa keskityn esitykseen näyttelijän ja yleisön näkökulmista, en vain näytelmäteksteissä esiintyvään kuvaukseen, joka saattaisi kiinnostaa kirjallisuudentutkijaa tai historioitsijaa. Lähestymistapani kuvastaa yhtä merkittävää eroa nōn ja perinteisen länsimaisen teatterin välillä. Kuningas Learin hahmoa voidaan tutkia ja ymmärtää lukemalla huolellisesti Shakespearen näytelmää, mutta nō-näytelmän teksti on vain yksi tekijä näytelmän hahmojen kehittämisessä. Nō-näytelmässä musiikki, tanssi, runous, naamiot ja asusteet sekä ennen kaikkea tunnelma muodostavat niin syvän ykseyden, ettei hahmon esittämistä voida ymmärtää minkään yksittäisen abstraktin tekijän perusteella.

Keskittymisestä esitykseen ei kuitenkaan pidä ajatella seuraavan, että hahmon esittäminen nōssa on esityskohdasta siinä mielessä kuin puhumme [Laurence] Olivierin tai [Paul] Scofieldin Learista. Nō-näytelmän esitykset eivät tarjoa uutta tulkintaa samasta hahmosta vaan pikemminkin pyrkivät ihanteeseen, joka itsessään ainutlaatuisesti ilmaisee hahmon perusolemuksen. Nō-esitys ei pyri tulkitsemaan hahmoja uudelleen vaan esittämään määrävien konventioiden avulla sellaista, mitä pidetään ihanteen puhtaana muotona.

Kirjallisuusestetiikassa nōta käsittelevissä teoreettisissa



keskusteluissa hyödynnetään yleensä sen kahta erityistä suhdetta länsimaiseen teatteriin: sen vaikutusta 1900-luvun modernistiseen draamaan sekä sen ja klassisen Kreikan draaman vastaavuuksia. Sanon muuttaman sanan näistä suhteista, mutta perustelen myös, miksi filosofisen tutkimuksen täytyy ylittää nämä vertailut.

On aivan selvää, että nō on vaikuttanut 1900-luvun eurooppalaiseen draamaan<sup>2</sup>. Esimerkiksi W. B. Yeats kirjoitti vuosien 1915 ja 1921 välillä useita nō-mallisia tanssidraamoja. Esseessään ”Eräistä ylhäisistä japanilaisista näytelmistä” (Certain Noble Plays of Japan) Yeats paljastaa, mikä häntä viehätti nōssa eniten: sen ”etäisyys elämästä”, ”aristokraattinen muoto”, epäsuoruus ja symbolismi sekä muinaisten myyttien ja legendojen arvokas käsittely<sup>3</sup>.

Mutta tarkastelumme kannalta nōn ja sen modernien jäljittelijöiden välillä on yksi ratkaisevan tärkeä ero. Modernitit omaksuivat nōn draamalliset tekniikat älyllisestä uteliaisuudesta, kokeilunhalusta, realismin tietoisena vastustuksena. Heidän tekniikkansa voidaan ymmärtää vain tätä taustaa vasten. Nō itse sen sijaan syntyi eräiden kulttuurille sisäisten taipumusten taiteellisena ilmaisuna. Japanissa ei ollut realistista (draamallista) perinnettä, jota vastustaa, vain syvällistä estetismää, jota hiottiin. Pyrin tunnistamaan nämä alkuperäiset periaatteet. Meidän ei tule antaa nōn näennäisen avantgardistisuuden vietellä meitä.

Ymmärtääksemme nōn taustalla olevat esteettiset periaatteet meidän ei tule kääntyä sen länsimaisten jäljittelijöiden puoleen vaan sen varhaisvaiheeseen ja yhden perustajan, Zeami Motokiyon (1363–1443), ajatuksiin. Zeami ja hänen isänsä Kannami (1333–1384) hioivat nōn kanoniseen muotoonsa aikakautensa eri perinteistä<sup>4</sup>. He molemmat olivat näyttelijöitä ja näytelmäkirjailijoita; heidän kirjoittamansa ja esittämänsä näytelmät kuuluvat yhä keskeiseen nō-ohjelmistoon. Lisäksi Zeami kirjoitti nōsta noin parikymmentä tutkielmaa, joiden ensisijainen tarkoitus oli vihkiä hänen poikansa ja seuraajansa yksityisesti nō-esityksen saloihin. Zeamin tutkielmat ovat kuitenkin paljon enemmän kuin näyttelijöiden käsikirjoja. Zeami, joka tunsi perusteellisesti japanilaisen estetiikan, runoperinteen ja buddhalaiset opetukset, kehitti nölle hienostuneen teoreettisen viitekehyksen, jota tukivat lukuisat esteettiset ydinkäsitteet. Suuri osa artikkelistani perustuu noihin kirjoituksiin.<sup>5</sup>

Kuten on usein huomautettu, nōn ja klassisen Kreikan draaman välillä on runsaasti pintapuolisia yhtäläisyyksiä: naamioiden käyttö, tanssi, musiikki ja runous sekä kuoron läsnäolo<sup>6</sup>. Lisäksi sekä Aristoteles että Zeami hyödyntävät ajatusta ”jäljittelystä” draamaa käsittelevissä kirjoituksissaan. Molemmat esittävät määräyksiä juonen yhtenäisyydelle ja kehitykselle ja korostavat tuttujen ja eepisten tarinoiden käyttämisen arvoa. Käännekohta ja tunnistaminen ovat niin nōn kuin kreikkalaisen tragedian tyylikeinoja, ja molemmissa tärkeimmät tapahtumat tapahtuvat näyttämön ulkopuolella.

Läheisessä tarkastelussa yhtäläisyydet alkavat haa- listua. Toisin kuin kreikkalaisessa draamassa, nōssa

## ”Japanissa ei ollut realistista (draamallista) perinnettä, jota vastustaa, vain syvällistä estetismää, jota hiottiin.”

kaikki näyttelijät eivät pidä naamioita; nō-kuorolla ei ole erillistä näkökulmaa, ja se pikemminkin kuvaa kuin kommentoi tapahtumia; kreikan *mimesis* ja japanin *monomane* (jäljittely) tarkoittavat eri asioita, kuten tulemme huomaamaan; Zeamin kuvaus juonen rakenteesta – johdannosta, kehityksestä ja huippukohdasta koostuva *jo-ha-kyu*-malli – on dynaamisempi kuin Aristoteleen alku, keskikohta ja loppu -malli, ja siinä esityksen tahti nopeutuu näytelmän kuluessa<sup>7</sup>. Lisäksi on syvällisempiä eroja. Kreikkalaisessa tragediassa juoni ja toiminta asetetaan hahmon edelle; *hamartia*, *miasma*, kohtalo ja jopa *katharsis* ovat moraalisia ja psykologisia elementtejä; Aristoteleen ajatus, että ”[t]ragedia on vaikuttava myös ilman esittämistä ja näyttelijöitä”<sup>8</sup> – tämä kaikki on ristiriidassa nōn taustalla olevien draamallisten periaatteiden kanssa, joita tarkastelen seuraavaksi.

### III

Pääväittämani on, että vaikka nōn henkilöhahmot ovat sellaisenaan miltei mahdottomia tunnistaa tutuin länsimaisin käsittein, ne kuitenkin edustavat yhtenäistä ja erityistä käsitystä, jolla on sijansa nōn kehittyneessä esteettisessä järjestelmässä. Ratkaiseva tekijä tässä käsityksessä on se, mitä kutsun persoonallisuuden katoamiseksi. Hahmon esittäminen nōssa, sellaisena kuin se näyttäytyy esityksessä, *ilmentää yksilöllisyyttä ilman persoonaa*. Kehittelen tätä ajatusta yksityiskohtaisesti ennen kaikkea korostamalla ”persoonallisuuden katoamisen” myönteisiä merkityksiä. On tärkeää huomata, ettei ajatus persoonallisuuden katoamisesta latistu ”stereotyyppisiin” tai ”tusinahahmoin”, kuten se voitaisiin ymmärtää länsimaisen kirjallisuuden perinteessä. Itse asiassa ilmiö on tyystin toisenlainen.

Nōn hahmokäsitykseen liittyy muita, metafyyysisempiä kysymyksiä, joihin voin tässä kirjoituksessa vain viitata. Nōn henkilöhahmot liittyvät läheisesti uskonnollisen mystiikan perinteestä – paljolti muttei täysin zen-buddhalaisuudesta – kumpuavaan käsitykseen ihmisluonnosta. Hahmojen kuvaukseen käytetty draamallinen muoto ilmentää havaitsemisen tapaa, jossa mystikkojen mukaan voidaan lähestyä muuten saavuttamattomia henkisiä totuuksia. Viittaamalla aistihavainnon ja järjen vain satunnaisen turvan tuolle puolelle koruttomat esitykset

## ”Nön hahmot voivat säilyttää yksilöllisyytensä henkilöhahmoina vajoamatta stereotyypeiksi, vaikka ne eivät olekaan persoonallisesti tai psykologisesti yksityiskohtaisia.”

pyrkivät välittämään ja symboloimaan jotain syvällistä ihmisluonnosta – yksilöllisestä identiteetistä, sielun levottomuudesta, perimmäisestä autuudesta ja niin edelleen – sekä voimakkaalla huomion keskittämisellä että universaalilla pätevyydellä.

Tämän metafysisen kontekstin ymmärtäminen edellyttää selkeää käsitystä henkilöhahmosta itsestään. Vaatimaton tavoitteeni on perustella tämä käsitys eräiden ratkaisevien ominaisuuksien perusteella.

Ensimmäinen ominaisuuksien ryhmä auttaa tunnistamaan nön hahmon esittämisen aseman tai luonteen ja tiivistyy käsityksessä persoonallisuuden häivyttämisestä. Henkilöhahmot ovat suuressa määrin *abstrakteja*; niiden olennaiset ominaisuudet ovat persoonattomia, joskin sisältävät jonkin verran yksilöllisyyttä; ne pyrkivät edustamaan pikemminkin *universaalia* kuin historiallista tai satunnaista merkitystä.

Toinen ominaisuuksien ryhmä tarjoaa perustan edellisille abstrakteille, persoonattomille ja universaaleille ominaisuuksille. Hahmon esittäminen painottaa pikemmin tunnetta kuin vaikutinta, pikemmin mielialaa kuin toimintaa, pikemmin tunnelmaa kuin asioiden yksityiskohtia ja pikemmin vihjausta kuin realistista kuvausta. Sen sijaan, että tällainen käsitys henkilöhahmosta olisi draaman muodollisten piirteiden – naamion, korutoman lavastuksen ja vaikeaselkoisen runouden – muovaama, se pikemminkin sekä edellyttää että vahvistaa niitä.

#### IV

Aloitan tämän hahmokäsityksen kehittämisen ensimmäisellä ominaisuuksien ryhmällä: abstraktisuudella, persoonattomuudella ja universaalisuudella. Donald Keene on ehdottanut, että ”hahmon luominen, siten kuin termiä käytetään muissa draaman muodoissa, on merkityksetön nössa”<sup>9</sup>. Hän tarkoittaa tässä hahmojen näennäistä autonomisen identiteetin puutetta. Ernest Fenollosa puolestaan toteaa nöhon sisältyvän tunteen ”kiinnittyvän aina ideaan, ei henkilöön”. Hän jatkaa:

”Soolo-osuudet ilmaisevat Japanin historiasta johdettuun ihmisluonteen suuria piirteitä: veljellistä rakkautta, lapsen rakkautta vanhempansa, uskollisuutta isännälle; puolisoiden välistä rakkautta, äidinrakkautta kuollutta lasta koh-

taan; kateutta tai vihaa, itsehallintaa taistelussa tai taistelunhuumaa sinänsä; aaveen takertumista sen lankeemuksen sijoille, Buddhan ääretöntä myötätuntoa; yksipuolisen rakkauden aiheuttamaa surua. Jokin näistä voimakkaista tunteista valitaan näytelmään, jossa se korotetaan yleispäteväksi vahvalla ja puhtaalla käsittelyllä.”<sup>10</sup>

Lainauksen ilmauksessa ”ihmisluonteen suuria ominaisuuksia” huomiota herättää oitis ’luonteen’ erityinen merkitys. Fenollosa selvästikin tarkoittaa ihmisluonnon erityispiirteitä, mikä käy ilmi ”veljellisestä rakkaudesta”, ”rakkaudesta vanhempiin” ja niin edelleen. Hän ei tarkoita luonnetta siinä merkityksessä kuin Lear ja Othello ovat luonteita. Nähdäkseni luonteen asianmukainen merkitys nössa on kuitenkin jossakin Fenollosan luettelemien yleismaailmallisten ominaisuuksien ja Learin ja Othellon kaltaisten pitkälle kehitettyjen hahmojen yksilöllisten ominaisuuksien välillä. Itse asiassa nämä kaksi ääripäätä eivät eroa olennaisesti. Molemmissa merkityksissä luonteen käsite kuuluu abstraktioiden tai universaalien ontologiseen kategoriaan. Kun puhumme yksilön ominaisuuksista, kuten jalomielisyydestä tai veljellisestä rakkaudesta, viittaamme yksilöstä abstrahoituihin ominaisuuksiin. Kun puhumme draamassa kuvatusta fiktiivisestä henkilöstä, tarkoitamme osittain (loogisesti ajateltuna) monien abstraktien ominaisuuksien muodostamaa monimutkaista kuvitteellista yhteenliittymää<sup>11</sup>.

Fiktiivisestä henkilöstä tekee ”yksilöllisen” tai ”ainutlaatuisen” sen esittämisen tarkkuus, ei sen ontologinen tyyppi (eli se, että se on pikemminkin partikulaari kuin universaali). Jotkut draaman hahmot ovat hienovaraisesti kehiteltyjä, jotkut vain kevyesti luonnosteltuja. Nön hahmot voivat säilyttää yksilöllisyytensä henkilöhahmoina vajoamatta stereotyypeiksi, vaikka ne eivät olekaan persoonallisesti tai psykologisesti yksityiskohtaisia. Hahmon esittämisen ytimessä on jokin tietty tunne tai ahdistava tilanne, ei ”pyöreän” persoonallisuuden kehittäminen. Hahmon yksilöllisyys piilee täsmällisessä muodossa, jossa abstrahoidut tunteelliset ominaisuudet esitetään symbolisesti ja, kuten tulemme näkemään, niin luodussa tunnelmassa ja viitteellisyydessä. Tämä hahmojen persoonallisten ominaisuuksien puute sekä siihen liittyvä tiettyihin abstrahoituihin ominaisuuksiin keskittyminen kuuluu osana siihen, mitä kutsun persoonallisuuden katoamiseksi. Kuinka se ilmenee?

Nö-näytelmien harvoista rooleista mielenkiinnon keskipisteessä on lähes aina *shiten* rooli. Sivurooli *waki* (kirjaimellisesti ’sivussa’) on, ainakin tavanomaisessa muodossaan, hädin tuskin henkilöhahmo, tavallisesti nimetön ja identiteetiltään vain lähetti, pappi, matkailija tai joku muu, jonka tehtävä on ryhtyä keskusteluun *shiten* kanssa. Sekä *shitellä* että *wakilla* voi olla palvelijoita (*tsure*), mutta nämäkään eivät tavallisesti ole henkilöhahmoina erityisen persoonallisia. *Waki*- ja *tsure*-roolien abstraktius, sikäli kuin ne ovat vain draamallisia välikäsiä, ei ole filosofisesti kiinnostavaa; ne vastaavat minkä tahansa perinteen vähäpätöisiä rooleja.

*Shiten* roolissa on sitä vastoin enemmän syvyyttä.

Nō-näytelmien viisi tyyppiä erotetaankin toisistaan *shiten* hahmotyypin perusteella. Viiden nō-näytelmän kattavassa ohjelmassa (jossa näytelmät vuorottelisivat *kyōgen*-esitysten tai koomisten välinäytösten kanssa) olisi edustettuna jokainen näytelmätyyppi. Viiden näytelmän ohjelma seuraa *jo-ha-kyūn* yleistä rytmillistä rakennetta, ja yksittäiset näytelmät ilmentävät kaavan osia. Tällaisen ohjelman, jota nykyään tuskin koskaan esitetään kokonaisuudessaan, on tarkoitus esittää inhimillisten tunteiden ja kokemusten koko kirjo. Jokaisella näytelmätyypillä on sille tunnusomainen tunnelma tai ominaistunne.

Nō-näytelmien viisi tyyppiä ovat seuraavat<sup>12</sup>: Ensinnäkin on arvokkaita ja juhlallisia jumalnäytelmiä (*kami-mono*), joissa tärkeimmät tunteet ovat ilo ja myötämielisyys. Toiseksi on soturinäytelmiä (*shura-mono*), jotka tavallisesti kertovat Japanin muinaishistorian traagisista tapahtumista, tappioista ja kuolemista, ja jotka luovat kirvelevän ja murheellisen tunnelman. Kolmatta tyyppiä, naisnäytelmiä (*kazura-mono* tai ”peruukkinäytelmä”), pidetään nōn syvimpänä olemuksena, ja siinä kuvataan aina kiihkeää ja joskus traagista rakkautta, jota näytelmissä usein muistellaan vanhuuden päivinä. Sekalaisista näytelmistä koostuvassa neljännessä ryhmässä annetaan huomattava asema hulluuden kuvauksille (*kurui-mo*); näytelmiä hallitsevat usein lapsen tai rakastajan menetyksestä johtuvat murheen ja surun tunteet, ja kuten naisnäytelmissä, näytelmissä vallitsee kaipuun tai haikeuden ilmapiiri ja henkilöhahmot ovat aaveita tai henkien valtaamia. Ohjelman täydentävä viides tyyppi koostuu vilkkaista paholaisnäytelmistä (*kiri-mono*), joissa tanssi on energistä ja tunnelma voitonriemuinen ja joille ovat leimallisia yliluonnolliset mysteerit.

*Shite*-hahmoissa on paljon enemmän yksilöllisyyttä kuin mitä yleiset tyypit – jumala, soturi, nainen, hullu ja paholainen – antavat ymmärtää. Jokaisen ryhmän sisällä hahmot ja tapahtumat vaihtelevat tuntuvasti. Soturinäytelmien soturit ja naisnäytelmien naiset ovat huomattavan yksilöllisiä; hahmot eivät suinkaan ole päittäin vaihdettavissa. Silti hahmon esittämisen painopiste siirtää huomion pois realistisesta esitystavasta.

Donald Keene antaa hyvän esimerkin tästä draamalaisesta jalostamisesta tutkielmassaan siitä, kuinka Zeami käsittelee yhdessä näytelmässään *Heiken tarinasta* (Heike Monogatari) peräisin olevaa aihetta, Atsumorin kuolemaa. Kuten Keene osoittaa, *Heiken tarina* sisältää hienovaraisia psykologisia yksityiskohtia, jotka selittävät ne olosuhteet, joissa soturi Kumagai surmasi nuorekkaan Atsumorin taistelulentäällä.

”Näitä kahta tarinaa vertailllessamme huomaamme, että näytelmästä on poistettu miltei kaikki *Heiken tarinan pahoksen* tai draaman elementit. Atsumorin nuorekkuus, hänen ja Kumagain pojan samankaltaisuus, hänen julkeutensa reaktiona Kumagain huolehtivaisuuteen, Kumagain katumus joutuessaan surmaamaan Atsumorin – kaikki tämä on poistettu ja jäljelle on jätetty vain kertomus miehestä, joka ei saata unohtaa vihollisensa surmaamista. Tietysti Zeamin näytelmän yleisö tunsi *Heiken tarinan* kerto-

## ”Ohjelman täydentävä viides tyyppi koostuu vilkkaista paholaisnäytelmistä (*kiri-mono*), joissa tanssi on energistä ja tunnelma voitonriemuinen.”

muksen, mutta näytelmä ei ole riippuvainen tästä tiedosta; Zeami sen sijaan päätti poistaa kaikki Atsumoriin ja Kumagain liittyvät yksityiskohdat saadakseen aikaan tyyliä, yleismaailmallisen tragedian. Mies surmaa toisen; tällä teolla hän pelastaa heidät molemmat. Kumagain katumus Atsumorin surmaamisen vuoksi saa hänet ryhtymään buddhalaiseksi munkiksi, ja tämä teko lopulta pelastaa Atsumorin.”<sup>13</sup>

Esimerkki havainnollistaa hyvin sekä yksilöllisyyden puuttumista hahmon esittämisestä että pyrkimystä yleismaailmallista kertomusta. Mutta nähdäkseni Keene aliarvioi Zeamin käsittelyssä jäljelle jäävää täsmällisyyttä, joka mahdollistaa (esityskokonaisuudessa) paljon tarkemman hahmon esittämisen kuin hän antaa ymmärtää ilmaisullaan ”vain kertomus miehestä, joka ei saata unohtaa vihollisensa surmaamista”. Esiin nousee kolme tärkeää seikkaa.

Ensinnäkin Zeamin *Atsumori*-näytelmässä *shiten* rooli perustuu, kuten lähes kaikissa klassisissa nō-näytelmissä, Japanin historian tai legendojen yleisesti tunnettuun hahmoon. Hahmon yksilöllisyys perustuu tuttuun nimeen ja siihen liittyviin mielikuviin. Zeami vaatii, että nō-näytelmien kirjoittaja valitsee kuvaamansa hahmon erityisen huolellisesti. Pelkkä hahmon maine tai tunnetavuus ei riitä, vaan valitulla hahmolla täytyy olla sopivat ominaisuudet. Zeami toteaa hiukan lakonisesti vain, että hahmon ominaisuuksien pitää sopia nōn kahteen perustaitoon, tanssiin ja musiikkiin (joka sisältää runouden).<sup>14</sup> Hänen esimerkkiensä perusteella on kuitenkin selvää, että hän tarkoittaa esteettisiä ominaisuuksia, kuten taiteellista tai aristokraattista eleganssia. Nōssa dramaalinen hahmon esittäminen perustuu historialliseen tai legendaariseen, hyvin tunnettuun hahmoon, jonka elämä yhdistetään jo valmiiksi johonkin abstraktiin ominaisuuteen, kuten armollisuuteen, murheellisuuteen tai pidättyväisyyteen. Tällainen abstrakti ominaisuus saa esteettisen ilmauksensa esityksessä.

Toinen tärkeä seikka on kuvailevan sisällön poistaminen näytelmästä. Nō-näytelmässä paljastetaan hyvin vähän yksityiskohtia päähenkilöstä. Yksityiskohdat jätetään joko mielikuvituksen täydennettäväksi tai epämääräisiin miellelyhtymiin, jotka yleisö liittävät hahmon nimeen. Yleisesti ottaen moniin *shite*-rooleihin liittyy, kuten tulen osoittamaan, näytelmän aikana tapahtuvia mullistavia muodonmuutoksia, joissa hahmojen todel-

## ”Naamion hypnoottinen tuijotus, vaikka siihen luultavasti kuuluukin vähäisiä muutoksia, vaatii katsojalta hellittämätöntä keskittymistä.”

linen identiteetti ratkaisevalla hetkellä peitetään tai sitä hämmennetään.

Kolmas seikka on persoonallisuuden poistaminen. Yksilöllistävät persoonalliset piirteet on jalostettu tai sulatettu olennaisten emotionaalisten ominaisuuksien ytimeksi ja jäljelle on jätetty, usein kirjaimellisesti, vain alkuperäisen hahmon varjo tai henki. Tämä keskuhahmoon liitetty ominaisuuksien ydin on kuitenkin erittäin yksityiskohtainen. Huomio on keskitetty puhdistettuun ja vahvistettuun tunteeseen välittämättä henkilön satunnaisista ominaisuuksista. Meidän ei odoteta pohtivan henkilön vaikuttimien monimutkaisuutta, tapahtumien syytä ja seurausta tai taustoja. Asianmukainen reaktio ei ole pohdiskelu vaan kokeminen. Näytelmän esityksen avulla meidät ohjataan ymmärtämään kokemuksellisesti, ei psykologisen tai älyllisen päättelyn avulla, jonkin inhimilliseen ahdinkoon liittyvän ja historiallisen tai legendaarisen henkilön ilmentämän tunteen merkitys. Näyttelijän persoonallisuutta ei ole hävitetty esityksestä sattumalta. T. S. Eliotin esittämää vihjettä seuraten voimme todeta, että kuvattua tunnetta pikemminkin ”symboloidaan” kuin ”ilmaistaan” näyttelijän muodollisissa liikkeissä<sup>15</sup>.

Yksi näytelmän *Atsumori* merkittävä erityispiirre on, että ensimmäisessä näytöksessä sankari ilmestyy valepuvussa, huilua soittavana vaatimattomana elonkorjaajana, ja toisessa näytöksessä elämäänsä muistelevana oman itsensä aaveena. Persoonallisuuden kätkeminen ja aavemaiset muistelut ovat nölle tyypillisiä tyylikeinoja. Kun Arthur Waley havainnollisti nön olemusta ehdotamalla, kuinka nō-kirjailija voisi käsitellä [John Websterin] *Malfin herttuattaren* (*The Duchess of Malfi*, arviolta 1613–1614) teemaa, hän käytti molempia tyylikeinoja. Waley esitti, että ensimmäisessä näytöksessä herttuattaren aave voisi vierailla pyhätössä nuorena huomaamattomana naisena, kun taas toisessa näytöksessä voitaisiin kuvata, kuinka aave, jonka identiteetti on paljastettu, käy uudelleen läpi elämänsä viimeiset tunnit<sup>16</sup>. Nōssa aaveet vaikuttavat olevan todellisempia kuin elävät ihmiset ja muisteltu etäinen menneisyys lähempänä kuin nykyisyys<sup>17</sup>. Persoonallisuus katoaa aavemaisuuteen, valepukuun ja kaukaisen muiston etäisyyteen.

Naamion käyttö ja tanssin muodolliset liikkeet korostavat tätä etäisyyttä ja silti samalla auttavat tarkentamaan ja symboloimaan näytelmän ytimessä olevaa abstrahoitua tunnetta. Naamio tekee persoonattomaksi ja yleistää.

Yleisön näkökulmasta naamio etäännyttää kaksinkertaisesti: se etäännyttää näyttelijän hahmosta ja hahmon todellisuudesta. Silti se oikeastaan vahvistaa tunnetta. Nō-ohjelmistoon kuuluvien naamioiden monipuolisuus mahdollistaa hahmon jonkin yksittäisen piirteen – kaihomielisen vanhuuden, nuorekkaan kauneuden, jumalallisen armon, raivoisan mielen – muuttamisen yleismaailmalliseksi tyyppiä. Kun tällainen piirre tai tyyppi on valittu, se on väistämättä alati läsnä: naamion hypnoottinen tuijotus, vaikka siihen luultavasti kuuluukin vähäisiä muutoksia, vaatii katsojalta hellittämätöntä keskittymistä.

Toinen, monimutkaisempi esimerkki persoonallisuuden katoamisesta on Kannamin klassikonäytelmä *Sotoba Komachi*. Sen keskushenkilö perustuu Heiankauden tunnettuun lumoavaan runoilijattareen Ono no Komachiin. Persoonallisuuden katoaminen ilmenee näytelmässä kahdella tasolla: kaikille nō-näytelmille tyypillisessä esityksessä, naamion ja muodollisuuden ansiosta, ja yksityiskohtaisemmin Komachin hahmon kärsiessä persoonallisen identiteetin pirstoutumisen. Yksinäytöksisen näytelmän aikana Komachin hahmo käy läpi perinpohjaisen muodonmuutoksen ”erittäin älykkäästä runoilijattaresta vanhaan raihnaiseen kerjäläiseen ja lopulta ailahtelevaan mielipuoleen”<sup>18</sup>. Viimeisessä vaiheessa hahmo jopa omaksuu hylkäämänsä vihaisen kosijan Fukakusan hengen. Näytelmä muodostaa kokonaisuuden osittain Komachin legendaariseen nimeen liittyvien yleisesti tunnettujen mielleyhtymien avulla mutta merkittävämmän pitkitetyllä kaihomielien ja kärsimyksen tunnelmalla. Maanpakoon karkotetun ja äärimmäiseen köyhyyteen ajetun, menneisyyden virheitteiden vainoaman, samaan aikaan ylpeänä ja kärsivänä esiintyvän Komachin ahdinko tarjoaa kiinnostavan sisällön maallisuuden ja hetkellisyuden sekä pelastuksen ja valaistumisen toivon yleismaailmallisille teemoille. Keskushenkilön muodonmuutokset, ristikkäiset viittaukset japanilaiseen runouteen ja buddhalaisiin opetuksiin ja se, että historiallisen Komachin muistelemisen on jätetty kuorolle, lisää etäisyyttä hahmon persoonallisiin piirteisiin.

## V

Voimme nyt siirtyä toiseen nōn hahmokuvaukseen liittämääni ominaisuuksien ryhmään, tunnelman, mielialan ja vihjauksen korostukseen, joka tarjoaa perustan ensimmäisen ryhmän ominaisuuksille, myös persoonallisuuden katoamiselle. Zeami kehitti kolme esitykseen liittyvää esteettistä avainkäsitettä, jotka vahvistavat pikemminkin mielialaan ja tunnelmaan kuin ulkoiseen toimintaan perustuvan hahmon käsitettä. Nämä ovat *hana* (kirjaimellisesti ’kukka’), näyttelijän erikoiskyky tehdä esitys vaikuttavaksi ja vetoavaksi; *yugen*, joka on eräänlaista viehkeyttä tai tyylikkyyttä, ja *monomane*, joka tarkoittaa jäljittelyä, matkimista tai roolileikkiä. Ainakin Zeamin käsittelyssä nämä käsitteet liittyvät läheisesti ja korostuneesti hänen nō-käsityksensä taustalla olevaan mystiikan ja estetiikan sekoitukseen.



Kun näyttelijä kehittyi urallaan, joka alkaa hänen ollessaan seitsemänvuotias, hän nousee *hanan* (kukan) tasoilta toisille<sup>19</sup>. Zeami luettelee yhdeksän tasoa ”karkeudesta ja liijynraskaudesta” harvoin saavutettavaan ”verrattoman lumovoiman kukkaan”.<sup>20</sup> Zen-buddhalaisuuden vaikutus ilmenee Zeamin kuvatessa ylimpiä tasoja; korkein taso saa hänen mukaansa aikaan sanoin kuvaamattoman ”tunteen joka ylittää ymmärryksen”. Tie *hanaan* käy *monomanen* kautta; *hanan* ylimmät tasot voidaan saavuttaa vain tietynlaisella tyylikkyydellä (*yugen*) roolileikissä (*monomane*). *Yugenin* ja *monomanen* vaatimukset ovat selkeä osoitus hahmon esittämisen hengellisestä ja emotionaalisesta luonteesta.

*Yugenin* käsitteellä on pitkä historia japanilaisessa estetiikassa, ja Heian-aikakaudella sitä käytettiin syvälyisyyttä ja ylevyyttä tarkoittavana vertailuperusteena runokilpailuissa.<sup>21</sup> Zeamin aikaan käsite oli siirtynyt jo arkiseen kielenkäyttöön merkitsemään suurin piirtein ’sulavaa tyylikkyyttä’. Zeamin kirjoituksissa termi sen sijaan sai vähitellen zen-buddhalaisuudesta juontuvia mystisiä sivumerkityksiä<sup>22</sup>. Myöhemmissä tutkimuksissa termiä on pidetty esimerkkinä erityisestä japanilaisesta herkyydestä, hienostuneen ja vähätellyn kauneuden tai eleganssin arvostuksesta, jossa on häivähdys muutoksen aiheuttamaa surua<sup>23</sup>. Käsitteestä on keskusteltu laajasti japanilaisessa estetiikassa ja buddhalaisessa kommentaari-kirjallisuudessa.

Nö-esityksen ylin ideaali *yugen* on ratkaisevin tekijä hahmon esittämisessä. Erittäin tyyliteltyä eleen, tanssi-liikkeen tai runonlausunnan sulavuus todennäköisesti ilmaisee *yugenia* paljon enemmän kuin länsimaisessa teatterissa tavanomainen naturalistinen vilskä ja ilmaisu. Tämä kuvastaa nön vakavaa estetismia, joka oli kovin tavallista keskiajan Japanissa. Keene antaa esimerkin: ”ajatus naisesta esittämässä esimerkiksi Eguci-kurtisaanin roolia on vastenmielinen nön rakastajille, jotka väittävät, että bassoäänisellä ja suurikäisellä kuusikymmentävuotiaalla miehellä on enemmän *yugenia*.”<sup>24</sup>

*Yugenin* mystinen elementti viittaa havaitsemisen tapaan, jolla saavutetaan olioiden kätkeyty olemus<sup>25</sup>. *Monomanen* käsite liittyy juuri tähän. Näyttelijä voi ilmaista *yugenia* ja siten saavuttaa *hanan* ylimmät tasot vain omaksumalla esittämältään hahmolta jonkin olennaisen henkisen ominaisuuden ja heijastamalla sitä. Vaikka *monomane* kirjaimellisesti tarkoittaakin ”jäljittelyä”, Zeamin käytössä siinä on ratkaisevaa mielialan tai kätkeytyksen olemuksen, ei (vain) ulkoisten maneerien tai ulkonäön, jäljitteleminen. Olen jo yhdistänyt *monomanen* ja käsityksen hahmoista abstrakteina tyypeinä. Näyttelijän jäljittelyn todellinen kohde, toisin sanoen se, mitä näyttelijän täytyy symboloida esityksessään, on abstrahoitu ominaisuus, kuten tunne, tunnelma tai mieliala, ei niinkään mikään yksittäinen asia, kuten jokin teko tai tapahtuma. *Monomanen* kääntäminen roolileikiksi on ymmärrettävää vain, kun roolien todellinen luonne ymmärretään.<sup>26</sup>

Tietysti esityksessä on oltava jotain sisäisen tilan ulkoista ilmaisua, jos kohta tässä yhteydessä karkeasti rea-

## ”Kuinka kirjaimellisesti samastuminen tulisi ymmärtää? Täytyykö mielipuolta esittävän näyttelijän tulla hulluksi ja paholaista esittävän perkeleeksi?”

listinen esitystapa on epäolennaista. Näyttelijä-ohjaajana Zeami tarjoaa muutamia käytännön neuvoja esimerkiksi vanhan miehen osan esittämiseen: ”Ennen kaikkea on tärkeää olla pyrkimättä vain vanhojen ihmisten ulkoisten ominaisuuksien jäljittelyyn.”<sup>27</sup> Jotta osoitettaisiin, että vanhan miehen ”raajat ovat raskaat ja hänen on vaikea kuulla”, tanssiliikkeiden ja -eleiden tulisi olla hitusen tahdistusta jäljessä. Mutta jotta osoitettaisiin vanhan halu olla jälleen nuori, ”näyttelijän pitäisi periaatteessa näyttellä osaa nuorekkaalla tyylillä ja esiintyä sellaisena, jollainen vanhus toivoisi olevansa. Näin näyttelijä voi osoittaa esityksellään vanhuksen kateuden nuoria kohtaan.”<sup>28</sup> Toinen Zeamin esimerkki koskee mielipuolen esittämistä. Siinä Zeamin mukaan on tärkeää esittää sisäinen *syy* hulluudelle, pikemminkin itse pakkomielteinen ajatus – ero, menetys, kuolema – kuin sen ulkoiset merkit<sup>29</sup>.

Zeami näkee läheisen yhteyden esittävän hahmon olennaisten ominaisuuksien ja sitä esittävän näyttelijän henkisen tilan välillä. Mainitsin aiemmin näyttelijän velvoitteen lakkauttaa oma persoonallisuutensa ja samastua täysin esittämäänsä rooliin. Zeami palaa tähän asiaan uudestaan ja uudestaan: ”roolileikkiä [*monomane*] vaativia rooleja varten näyttelijän täytyy oppia todella ’muuttamaan’ esityksensä kohteeksi”<sup>30</sup>. Osan edellyttämässä samastumisessa on vielä taso, jolla jäljittely lakkaa tyystin: ”kun näyttelijä hallitsee kaikki roolileikin vaatimat taidot ja on todella muuttunut jäljittelynsä kohteeksi, syytä samastumishaluun ei enää ole”<sup>31</sup>. Tätä Zeami kutsuu toisaalla ”sisäistämiseksi”<sup>32</sup>. Se on myös ”vilpitön taito”, itsetietoisuuden ja jopa persoonallisuuden menettämistä, jota vaaditaan *hanan* korkeimmilla tasoilla<sup>33</sup>.

Kuinka kirjaimellisesti samastuminen tulisi ymmärtää? Täytyykö mielipuolta esittävän näyttelijän tulla hulluksi ja paholaista esittävän perkeleeksi? Ei tietenkään. Itse asiassa Zeamin ohjeet tuntuvat ajoittain olevan risti-riidassa hänen usein esittämänsä samastumisvelvoitteen kanssa. Siispä: ”kun näyttelijä pyrkii ilmaisemaan vihan tunnetta, hän ei saa luopua hyväsydämyydestään”<sup>34</sup>. Luultavasti paras tapa ymmärtää tämä käsitys on viitata jälleen Zeamin opetusten mystiseen, zen-buddhalaiseen ainekseen, jonka mukaan näyttelijän samastumista esittämäänsä hahmoon ei tulisi ymmärtää kirjaimellisesti tai psykologisesti vaan vain siten kuin tämän liikehdintä välittää erityisen mielialan.

Puhuessaan ”kolmesta perusroolista”, vanhasta miehestä, naisesta ja soturista (nämä ovat rooleja, jotka

## ”Viuhkan heilauttaminen kerran vasemmalla kädellä merkitsee nuolen ampumista jousella, ja kahdesti toistettuna se tarkoittaa siipien räpyttelyä tai tuulta.”

jokaisen nō-näyttelijän täytyy hallita virheettömästi voidakseen näytellä keskeisiä rooleja), Zeami antaa esimerkin kustakin näyttelijältä vaaditusta sisäisestä tilasta zenimäisillä aforismeilla: vanhan miehen tulee muuttua ”kauaksi katsovaksi vapautuneeksi sydämeiksi”, naisen ”mielen keskittyneisyudeksi ja voiman vapauttamiseksi” ja soturin ”fyysiseksi voimaksi, sirpaloituneeksi sydämeiksi”<sup>35</sup>. Näiden vähäisten, viitteellisten mielikuvien on tarkoitus tuoda mieleen kulloiseenkin osaan sopiva mieliala. Omaksamalla asiaankuuluvan mielentilan näyttelijä heijastaa tunnettaan pienimmillä eleilläänkin.

## VI

Valtaosa tähän saakka mainituista, nōn hahmokäsityksen muodostavista ominaisuuksista – abstraktius, tunteen, mielialan [*mood*] ja sisäisen tilan korostus – tiivistyvät viimeisessä ainesosassa, viitteellisyydessä. Hahmon viitteellisyys esityksessä on tärkeämpää kuin ilmeinen esittäminen.

Kätketyn ja viitteellisen asettaminen näkyvän ja avoimen edelle on syvällä japanilaisessa estetiikassa. Keskiajan Japanissa, erityisesti 1400- ja 1500-luvuilla, estetiikan ja zen-mystiikan erikoinen liitto antoi täyden muodon monille ainutlaatuisille taidemuodoille, kuten kukkien asettelulle, teeseremonialle, haiku-runoudelle, *sumi-e*-mustemaalaukselle ja zen-luostareiden kivipuu-tarhoille, jotka kaikki perustuivat ratkaisevasti viitteellisuuden estetiikkaan. Myös nō kuuluu tietysti tähän luokkaan. Keskiaikaisen estetiikan taustalla piilevä asenne ilmenee hyvin zen-munkki ja runoilija Shinkein (1406–1475) ohjeessa, jossa kehoitetaan kiinnittämään huomio ”huomaamattomiin asioihin, kuten bambujen seassa kukkiviin yksilehtisiin valkoisiin luumunkukkiin tai pilvien välistä paljastuvaan kuuuhun”<sup>36</sup>. 1900-luvulla kirjoittanut japanilainen kirjailija Junichiro Tanizaki kääntää tämän esteettisen periaatteen toisin päin ”Varjojen ylistys” -esseessään (”In Praise of Shadows”, 1933): ”[s]ellainen on meidän ajattelutapamme – asia itsessään ei ole kaunis, vaan sitä ovat varjojen kuviot, valohämy, jonka asiat luovat toisiaan vasten”<sup>37</sup>.

Tämä kunnioitus viitteellisyyttä, mielikuvien herättämistä ja yksinkertaisuutta kohtaan on nōn estetiikan avainpiirre<sup>38</sup>. Se voi selittää näyttelemisen tyylittelyn,

draaman ankaruuden ja hahmon esittämisen koruttomuuden. Nōn suuresti arvostetut ”ei-toiminnan” hetket ovat verrattavissa *sumi-e*-maalausten tyhjiin tilaan. Viitteellisuuden estetiikka yhdistettynä *monomanen* (olemuksen jäljittelyn) periaatteeseen johtaa siihen, että eleet ja liikkeet pelkistetään erittäin symbolisiksi muodoiksi. Tässä toinen esimerkki Keeneltä: ”kun sokea Yoroboshi ilmestyy näyttämölle, hänen päänsä asento eräällä hetkellä (eikä todellakaan mikään nuuhkimiseen liittyvä ele) vihjaa täsmälleen, että hän on vainunnut luumunkukkien tuoksun ja että hän on saavuttanut pimeän vaeluksensa päämäärän, Tennojin tempelin”<sup>39</sup>.

Monilla muodollisilla tanssilikkeillä on symbolisia merkityksiä: viuhkan heilauttaminen kerran vasemmalla kädellä merkitsee nuolen ampumista jousella, ja kahdesti toistettuna se tarkoittaa siipien räpyttelyä tai tuulta<sup>40</sup>. Naamion siirtäminen hiukan alaspäin luo siihen varjon ja viittaa murheeseen; naamion nostaminen valaisee sitä ja ilmaisee onnellisuutta<sup>41</sup>. Myös lavasteet, silloin kun sellaisia on, ovat symbolisia ja yksinkertaisia: laiva on pelkkä kehys ja kaivo kuution ääriiviivat<sup>42</sup>. Itse nō-näytelmien tekstit käyttävät lukuisia kaunokirjallisia vihjauseinoja: sanaleikkejä, yksityiskohtaisia viittauksia niin japanilaiseen ja kiinalaiseen klassiseen runouteen kuin uskonnollisiin teoksiin ja tunnetuihin tarinoin ( *monogatari* ), ja ennen kaikkea hienostunutta kuvallisuutta paikan ja tunteen luomiseksi<sup>43</sup>.

Mikä on tämän viitteellisuuden vaikutus nōssa? Yksi ulkoinen, Tokugawa-shōgunaatin aktiivisesti suosima seuraus on tietysti tehdä nōsta hyvin esoteerinen<sup>44</sup>. Symboliikan ja viittausten paljous tukee harrastajien keskuudessa erityistä ”läheisyyden kehittämistä”, joka palvelee niin sosiaalisia ja kulttuurisia kuin esteettisiäkin päämääriä<sup>45</sup>. Ensisijainen draamallinen tarkoitus on kuitenkin mahdollistaa tiettyjen hienovaraisesti muuttuvien mielialojen elävöittäminen, jota pidetään parhaana, kenties ainoana, tienä kuvattuun sisäiseen tilaan.

Hahmon esittämisen luonteeseen sisältyy mielikuvituksen avulla tapahtuva ”täydentäminen”. Näytelmässä, romaanissa tai runossa esitetyn perusteella katsoja muodostaa kuvitteellisen todellisuuden. Länsimaisessa perinteessä tällainen tapahtuu usein niin älyllisesti tai tiedollisesti kuin mielikuvituksen avulla. Tuntemisen lisäksi ajattelemme itsemme perille hahmojen luonnehdinnasta. Esimerkiksi Raskolnikovin ja Dorothea Brooken kaltaiset hahmot on esitetty moraalisesti ja psykologisesti riittävän yksityiskohtaisesti, jotta vaikuttimien ja psykologisen asenteen kaltaisia seikkoja voidaan mietiskellä järkipärisesti.

Nōssa katsojalta odotettu mielikuvituksen avulla tapahtuva täydentäminen on täysin toisenlaista. Fyysisten, moraalisten ja psykologisten yksityiskohtien sijaan katsojille tarjotaan vain viitteellinen mieliala, jota on tehostettu täydellä kuva- ja äänispektaakkelilla. Huomion keskittyminen esityksessä hahmon abstrahoituun sisäiseen tilaan, joka perustuu johonkin koskettavaan tapahtumaan (ja jota usein muistellaan aavemaisen etäisyyden päästä), rohkaisee tunteelliseen, ei tiedolliseen, reaktioon.

*Shiten* naamion käyttö ja tyylitellyt eleet estävät yleisön huomiota kiinnittymästä realistiseen pintaan ja ohjaa mielikuvituksen pois hahmon tosiasiallisista piirteistä. Näyttelijän ja hahmon persoonallisuuden täytyy olla näkymätön. Tällä tavalla inhimillinen kiinnostus ja huomio suunnataan suoraan tunteelliseen ytimeen, joka on näytelmän merkitys.

## VII

Lähdin liikkeelle kysymällä, kuinka hahmon esittäminen on mahdollista nössa. Vastaukseksi olen kehittänyt kirjoitukseni taustalla olevaa käsitystä henkilöahmosta ja puolustanut sen yhtenäisyyttä eräiden esteettisten periaatteiden puitteissa. Päätän kirjoitukseni muutamalla lyhyellä huomiolla siitä, mitä tämä käsitys merkitsee esteetikalle ja filosofialle laajemmin.

Nön hahmokäsitys on kiinnostava ensinnäkin fiktion teorian kannalta. Ajatus, että fiktiiviset henkilöt voivat ilmentää persoonallisuuden *katoamista* vaikuttaa olevan ristiriidassa perinteisen (länsimaisen) käsityksen kanssa, jossa kaunokirjallisen hahmon kuvauksen täytyy sisältää mielikuvituksen avulla tapahtuvaa persoonallisuuden *muodostamista*. Nön hahmokäsitystä ei kuitenkaan voida sivuuttaa köyhdyttynä hahmon esittämisenä tai ”hahmona vailla ominaisuuksia”. Olen painottanut läpi kirjoitukseni, että nön hahmoilla on omanlaisensa ominaisuudet ja yksityiskohdat. Tunteiden symbolointi ja tunnelman täydentäminen esityksessä luo hahmolle omalla tavallaan yhtä arvokkaan yksilöllisyyden kuin älyllisiin resursseihin perustuvat hahmon esitykset.

Toinen tärkeä nösta opittu seikka on, että fiktiivisten henkilöiden ei aina tarvitse olla ilmeisiä ja realistisia kuvauksia ihmisistä, jotta ne kiinnostaisivat meitä. Palauttakaamme mieleemme ”hahmon”<sup>46</sup> alkuperäinen, abstrahoitua ominaisuutta merkitsevä etymologinen tausta. Inhimillinen ahdinko voidaan välittää mielikuvituksen avulla draamallisessa muodossa ilman, että vain aristoteelisesti *jäljiteltäisiin* tuota ahdinkoa.

Esteettisen kiinnostavuuden lisäksi aihe on filosofisesti mielenkiintoinen. Persoonallisuuden katoamisen käsite, edellä esitettyyn tapaan, tarjoaa mielen filosofialle ennen kaikkea persoonalliseen identiteettiin ja tunteen luonteeseen liittyviä ajattelun aiheita.

Länsimaisen filosofian perinteessä vallitsee yleinen yhteisymmärrys – jos kohta ei yksimielisyys – siitä, että (a) kokemuksen virran lisäksi kokemuksella on kokijoina – persoonia, henkilöitä, ihmisiä – jotka säilyvät ajassa (voin sanoa olevani tänään sama henkilö kuin olin eilen) ja (b) välttämätön ehto ajassa säilyvälle persoonalliselle identiteetille on jonkinlainen kokemusten *yhtenäisyys* tai *yhdistyminen* henkilön elämässä. Karkeasti ottaen länsimaiset filosofit ovat käsittäneet persoonan tavalla, jota voitaisiin kutsua ”elämäkerralliseksi käsitykseksi” ja joka edellyttää identiteetiltä, että henkilön elämän vaiheet voidaan liittää jonkinlaiseksi yhdenmukaiseksi tarinaksi<sup>47</sup>. Keskustelu ei ole keskittynyt yhdenmukaisuuden

**”Anatta-opissa hylätään säilyvän ’minän’ lisäksi tietoisuuden virta, ja vielä radikaalimpi zen-buddhalainen kanta tuntuu hylkäävän jopa yhtenäisyyden ehdon.”**

vaatimukseen vaan muotoon, joka sillä pitäisi olla (fyysinen jatkuvuus, muisti, mentaalinen yhtenäisyys ja niin edelleen). Elämäkerrallinen käsitys ei rajoitu vain persoonallisen identiteetin abstrakteihin ehtoihin, vaan siihen sisältyy myös ajatus persoonan tuntemisesta tai ymmärtämisestä. Meistä tuntuu, että persoonan ymmärtäminen on rajallista, jos tiedämme vain irrallisia osia hänen historiastaan, olivat osat kuinka hyvin kerrottuja tahansa. Meillä ihmisillä on elämäkerran kirjoittajan tarve laatia yhteyksiä ja löytää jokin vaikuttava periaate (”henkilö” tai ”persoonallisuus”), joka yhdistää osat yhdenmukaiseksi kokonaisuudeksi.

Vastakohtana tälle länsimaiselle näkemykselle buddhalaisuuden *Anatta*-opissa esiintyy laajalti kannatettu ajatus, joka hylkää säilyvän ”minän” lisäksi tietoisuuden virran, ja vielä radikaalimpi zen-buddhalainen kanta tuntuu hylkäävän jopa yhtenäisyyden ehdon<sup>48</sup>. Zenin tarkoituksena on saavuttaa tietoisuuden tila, *satori* (tai valaistuminen), jossa tarvetta yhtenäisyyteen elämässä pidetään tarpeettomana<sup>49</sup> ja jossa perustavimmat persoonallisuuteen, minuuteen ja toiseen, subjektiin ja objektiin, sisäiseen ja ulkoiseen, liittyvät jaottelut on hylätty<sup>50</sup>.

Nö-draamalla on vääjäämättä enemmän yhtäläisyyksiä buddhalaisuuden kuin länsimaisen mielenfilosofian kanssa. Nö on hämmäntävä länsimaisesta filosofista näkökulmasta juuri siksi, että se näyttää hylkäävän elämäkerrallisen persoonakäsityksen. Se harkitusti erottaa palasia elämästä, pyyhkii elämäkerralliset yksityiskohdat pois ja tavoittelee hahmon esittämisessä yksilöllisyyttä ilman persoonallisuutta. Meitä kannustetaan pohtimaan perinpohjin toisenlaista, jos kohta ei suinkaan käsittämättömyyttä, käsitystä yksilöllisestä identiteetistä, joka ei perustu ikään kuin ”horisontaaliseen” ajassa säilyvään yhteyteen vaan sen ”vertikaaliseen” voimakkuuteen. Monien nönäytelmien kerronnallisissa rakenteissa on ajallisia suhteita, kun henkilön varhaiset ja myöhäiset elämänvaiheet yhdistyvät muistelussa, mutta yhtä usein aika itse on sirpaloitunut ja yhtenäisyyden tunne on rinnastettujen unien, kaukaisten muistojen ja yliluonnollisten ilmestysten uhkaama. Menneisyyden hyödyntäminen ei palvele niinkään nykyisyyden *selittämistä* kuin sen draamallisen voimakkuuden tehostamista. Hätkähdyttävä päätelmä tuntuu olevan, että persoonallinen identiteetti tiivistyy johonkin elämän kirkkaaseen ja ohimenevään hetkeen.

Otaksumamme yhteydestä ja syysuhteesta kohtaavat uuden haasteen, kun siirrymme käsittelemään tunteen luonnetta. Nössa draaman päämääränä on esittää tunne puhtaassa abstraktissa muodossaan niin pitkälle kuin on mahdollista: abstrahoituna sekä kokijan (hahmon tai näyttelijän) persoonallisuudesta että sen totunnaisesta ilmentymästä käyttäytymisessä (sitä ei esimerkiksi esitetä realistisesti). Yleisten filosofisten ja psykologisten teorioiden näkökulmasta tämän pitäisi tehdä tunteen tunnistaminen yleisölle vaikeaksi ellei mahdottomaksi.

Filosofisen oikeaoppisuuden mukaan tunne ei ole mikään eristetty solipsistinen tila, vaan sen identiteetti määritetään osittain sen loogisten ja kausaalisten suhteiden perusteella, jolloin se suhteutetaan muihin mentaalisiin tiloihin ja ei-mentaalisiin tapahtumiin<sup>51</sup>. Tunteen tunnistaminen on sen sijoittamista tällaiseen asiayhteyteen; tunnistaminen on läheisesti sidoksissa selittämiseen. Länsimaisessa kirjallisessa perinteessä hyödynnetään tavallisesti näitä tuttuja oletuksia pitämällä huolta siitä, että olosuhteet, joissa nämä tunteet heräävät, hahmotellaan samoin kuin niiden seuraukset.

Tässä on toinen ero nöhon. Vaikka nö-esitys tarjoaakin joitakin ulkoisia tunteenilmaisuja ja myös syy-yhteyksiä, kuten olemme huomanneet, tunteen tunnistaminen ei niinkään perustu ulkoisten olosuhteiden arvioimiseen kuin draamallisen näytöksen elävöittämään tunnelmaan. Tarkoitus on tarjota tai pyrkiä tarjoamaan suora pääsy tunteen sisäiseen fenomenologiaan ruumiil-

listamalla se jotenkin näyttelijän esitykseen. Tunteen esittäminen voidaan yhdistää persoonallisuuden katoamiseen vain, jos tunteen symbolointi on tässä merkityksessä ”puhdasta”.

Ajatus abstrahoidusta tai ”puhtaasta” tunteesta synnyttää monia filosofia kysymyksiä. Onko se, mikä jää jäljelle, kun persoonallisuus poistetaan, aidosti tunne? Onko mahdollista esittää tarkasti mitään kokemusta esittämättä yhtä tarkasti sitä ympäröiviä olosuhteita? Yritäessämme ymmärtää nöta olisi kuitenkin väärin hämmentyä liiaksi näistä filosofisista kysymyksistä. Kaikki perustuu lopulta draamalliseen vaikuttavuuteen. Nöon tehtävä ei ole tarjota älyllistä haastetta filosofisille väitteille tai esittää sellaisia itse. Persoonallisuuden kadottaminen on draamallinen, ei filosofinen, pyrkimys. Selvitämällä tätä käsitystä olen toivonut ainakin vastaavani nöhon liittyviin kielteisiin käsityksiin, jotka saattavat perustua erheelliseen filosofiseen tai esteettiseen käsitykseen, jonka mukaan näin karu teatterimuoto voi herättää vain rajallista inhimillistä kiinnostusta<sup>52</sup>.

*Suom. Jukka Mikkonen*

**(alun perin: Expression and the Mask: The  
Dissolution of Personality in Noh. *The Journal of  
Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 47,  
No. 2, 1989, 157–168)**

## Viitteet

- 1 Länsimaisessa perinteessä on kuitenkin väitely toistuvasti empatian toivotusta määrästä näyttelemisessä, ks. Cole & Chinoy 1972, 350–352, 356–360.
- 2 Vaikutus sai alkunsa, kun nöta ensimmäisenä systemaattisesti tutkineen länsimaisen oppineen Ernest Fenollosan tutkimus levisi. Ezra Poundin Fenollosan artikkeleista koostama innostunut toimitte *Noh, or Accomplishment* ja sitä seurannut myöhempi painos (Macmillan, Lontoo 1916), johon painettiin heidän molempien nimet ja joka sisältää käännöksiä ja kommentaareja, herätti huomiota kirjallisissa piireissä. Esimerkiksi T. S. Eliot (1917, 102–103) kirjoitti teoksesta myönteisesti *Egoist*-lehdessä.
- 3 Yeats 1961, 221.
- 4 Ks. O'Neill 1958.
- 5 Viittaa painokseen Zeami 1984.
- 6 Ks. Fenollosa 1953, 269–270; Masakazu 1981, 234; Waley 1950, 51–52.
- 7 Ks. Keene 1973, 21; *The Noh Drama* 1955, xi–xii.
- 8 Aristoteles 2000, 166 (1450b19–20).
- 9 Keene 1973, 18.
- 10 Fenollosa 1953, 279–280.
- 11 Fiktiivisten henkilöiden ontologiasta käydystä keskustelusta ks. Lamarque 1983.
- 12 Olen käyttänyt tässä hyväksi Richard Taylorin (1976) liitteessä esitettyä hyödyllistä näytelmien luokittelun skemaattista kuvausta.
- 13 Keene 1973, 50–51.
- 14 Zeami 1984, 148.
- 15 Ajatus on peräisin T. S. Eliotin (1923, 305) näkemyksestä, jossa hän ylistää aikalaisnäyttelijänsä Léonide Massinen ”abstrakteja eleitä”.
- 16 Waley 1950, 53–54.
- 17 T. S. Eliot (1917, 103) esittää asian terävästi: ”vain aaveet ovat todellisia; aktiivisten intohimojen maailmaa tarkkaillaan toisen maailman verhon takaa”.
- 18 Terasaki 1984, 176.
- 19 Zeami 1984, 4.
- 20 Sama, 120–122.
- 21 Ks. Senichi 1963, 33.
- 22 Ks. Tsubaki 1971, 55–67.
- 23 Ks. Ueda 1961, 75–76; ks. myös Izutsu & Izutsu 1981, 26–28.
- 24 Keene 1973 23.
- 25 *Yugenin* mystisen luonteen merkityksestä ks. Izutsu, *Theory of Beauty*, 26–44
- 26 Tämä käännös esiintyy koko ajan Zeamin (1984) teoksessa.
- 27 Zeami 1984, 55.
- 28 Sama, 56.
- 29 Ueda (1981, 74) tarkastelee artikkelissaan tätä esimerkkiä.
- 30 Zeami 1984, 77.
- 31 Sama, 55.
- 32 Sama, 143.
- 33 Ks. Yusa 1987, 337.
- 34 Zeami 1984, 58.
- 35 Sama, 141.
- 36 Tsubaki 1971, 60
- 37 Tanizaki 1997, 59.
- 38 Ku korostaa tätä seikkaa artikkelissaan (1976).
- 39 Keene 1973, 25.
- 40 Taylor 1976, 216.
- 41 Keene 1973, 62.
- 42 Ku 1976, 4.
- 43 Keene 1973, 46–56.
- 44 Nön etäinen, ritualistinen tyyli kehittyi itse asiassa Zeamin jälkeen. Tokugawa-shōgunaatin aikana nö nousi hoviseremoniaksi, johon kansa ei voinut osallistua. Zeami itse sen sijaan korosti suuresti tavallisten ihmisten viihdyttämistä, ks. Raz 1976, 251–274.
- 45 Sovellan tässä Ted Cohenin (1978) esittämää ilmaisua.
- 46 Lamarque tarkoittaa englannin kielen sanan *character* etymologiaa (suom. huom.).
- 47 Persoonallinen identiteetti ymmärretään toisinaan korostetusti kerronnallisin käsittein, ks. Novitz 1987, 227–231.
- 48 Ks. Humphreys 1967, 20–21.
- 49 Ks. Suzuki 1970, 36.
- 50 Ks. Izutsu 1977, 1. essee.
- 51 Näkemyksestä jossa tunne yhdistetään vahvasti muihin psykologisiin ja sosiaalisiin asioihin, ks. Sousa 1987.
- 52 Kiinnostukseni nöta kohtaan heräsi Ryokusenkein kiertävän Kanze Noh -seurueen esityksissä Tokiossa 1983–1984, jolloin toimin vierailevana professorina Tsukuban yliopistossa. Olen erityisen kiitollinen Kioton Doshishan naisten korkeakoulussa toimivalle tri Nicholas Teelelle, joka tutustutti minut seurueeseen ja esitti yksityiskohtaisia kommentteja tämän paperin aiemmasta luonnoksesta. Olen myös kiitollinen Tokion yliopistossa toimivalle tri Akiko Tsukamotoille japanilaista estetiikkaa käsittelevistä innostavista keskusteluista, Ithacan yliopiston tri Etsuko Terasakille nöta koskevista hyödyllisistä neuvoista ja lukusuosituksista sekä Keiji Hoshikawalle käännösavusta. Tämä artikkeli perustuu luentoon, jonka pidin Warwickin yliopiston Kirjallisuuden ja filosofian tutkimuskeskuksessa tammikuussa 1988.

## Kirjallisuus

- Actors on Acting*, Toim. Toby Cole & Helen K. Chinoy. Crown, New York 1972.
- Aristoteles, *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Gaudeamus, Helsinki 2000.
- Cohen, Ted, *Metaphor and the Cultivation of Intimacy*. Teoksessa *On Metaphor*. Toim. Sheldon Sacks. The University of Chicago Press, Chicago 1978.
- Eliot, T. S., *Dramatis Personae*. *Criterion* 1, 1923.
- Eliot, T. S., *Noh and the Image*. *Egoist* 4, 1917.
- Fenollosa, Ernest, *Fenollosa on the Noh*. Teoksessa *The Translations of Ezra Pound*. Toim. Hugh Kenner. Faber and Faber, Lontoo 1953.
- Humphreys, Christmas, *Buddhism*. Penguin Books, Harmondsworth 1967.
- Izutsu, Toshihiko, *Toward a Philosophy of Zen Buddhism*. Imperial Iranian Academy of Philosophy, Teheran 1977.

- Izutsu, Toshihiko & Toyo Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. Martinus Nijhoff, Haag 1981.
- Keene, Donald, *No: the Classical Theatre of Japan*. Kodansha International Ltd., Tokio 1973.
- Ku, Hung-ting, *The Influence of Zen on Noh Plays in Japan*. Institute of Humanities and Social Sciences, College of Graduate Studies, Nanyang University, Occasional Paper Series, no. 38, 1976.
- Lamarque, Peter, *Fiction and Reality*. Teoksessa *Philosophy and Fiction: Essays in Literary Aesthetics*. Toim. Peter Lamarque. Aberdeen University Press, Aberdeen 1983.
- Masakazu, Yamazaki, *The Aesthetics of Transformation: Zeami's Dramatic Theories*. *The Journal of Japanese Studies* 7, (1981).
- Motokiyo, Zeami, *On the Art of the No Drama: the Major Treatises of Zeami*. Käänt. J. Thomas Rimer & Yamazaki Masakazu. Princeton University Press, Princeton 1984.
- The Noh Drama: Ten Plays from the Japanese*. Valinnut ja kääntänyt Japanilaisten klassikoiden käännöstoimikunnan Nippon Gakujutsu Shinkokain nö-osasto. Charles E. Tuttle, Tokio 1955.
- Novitz, David, *Knowledge, Fiction and Imagination*. Temple University Press, Philadelphia 1987.
- O'Neill, P. G., *Early No Drama: Its Background, Character and Development 1300–1450*. Lund Humphries, Lontoo 1958.
- Raz, Jacob, *The Actor and His Audience: Zeami's Views on the Audience of the Noh*. *Monumenta Nipponica* 21, 1976.
- Senichi, Hisamatsu, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*. Center for East Asian Cultural Studies, Tokio 1963.
- Sousa, Ronald de, *The Rationality of Emotion*. The MIT Press, Cambridge 1987.
- Suzuki, D. T., *Essays in Zen Buddhism*. Rider and Company, London 1970.
- Tanizaki, Junichiro. *Varjojen ylistys*. Suom. Jyrki Siukonen. Taide, Helsinki 1997.
- Taylor, Richard, *The Drama of W.B. Yeats: Irish Myth and the Japanese No*. Yale University Press, Yale 1976.
- Terasaki, Etsuko, *Images and Symbols in Sotoba Komachi: A Critical Analysis of a No Play*. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 44, 1984.
- Tsubaki, Andrew T. Zeami and the Transition of the Concept of *Yugen*: A Note on Japanese Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, 1971.
- Ueda, Makoto, *Zeami on Art: A Chapter for the History of Japanese Aesthetics*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, 1961
- Waley, Arthur, *The No Plays of Japan*. George Allen and Unwin, Lontoo 1950.
- Yeats, W. B., *Certain Noble Plays of Japan*. Teoksessa *Essays and Introductions*. Macmillan, Lontoo 1961.
- Yusa, Michiko, *Riken no Ken: Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation*. *Monumenta Nipponica* 42, 1987.





HEIKKI KUJANSIVU

# Kokemuksen teatterin näyttämöllä

Esa Kirkkopelto, *Le Théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène*. PUPS, Paris 2008. 456 s.

**T**eatteriohjaaja Kristian Smedsin lokakuussa 2010 *Helsingin Sanomissa* julkaistu haastattelu päättyi ohjaajan kommenttiin: ”Itselläni on loppuelämäksi pähkinää siinä, että mietin, mikä paikka näyttämö oikein on ja mitä ihmettä siellä tapahtuu, kun valot katsomosta sammuvat.”<sup>1</sup> Tietämättä sen tarkemmin, mihin kaikkeen Smeds huomiollaan viittaa, on ilmeistä, että hänen mielessään on nykymuotoinen teatterirakennukseen tai muuhun tilaan sijoittuva näyttämö. Se on näyttämö, joka meistä useimmille tulee mieleen sanan kuullessamme. Smedsin näyttämöä koskevat pohdinnat tuntuvatkin kiinnittyvän ennen kaikkea teatterin tekemisen ja teatterikokemuksen tuottamisen käytäntöihin.

Näyttämöä koskevien kysymysten herättämisen ohella Smedsin sanat toivat mieleeni, että aihetta on viime aikoina tarkastellut maassamme laajemmin toinen suomalainen teatterintekijä ja -tutkija, filosofi Esa Kirkkopelto. Kirkkopellon Suomessa vähemmän tunnetut tarkastelut sisältyvät erityisesti vuonna 2008 ilmestyneeseen ja hänen ranskalaiseen väitöskirjaansa pohjautuvaan teokseen *Le Théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène* (”Kokemuksen teatteri. Kontribuutioita näyttämön teoriaan”). Kirkkopellon näkemysten näkyvyyttä ja tunnettuutta maassamme lienee rajoittanut ranskankielisyyden lisäksi tutkimuksen teoreettisuus. Siinä missä Smedsin voi nähdä viittaavaan teatterin käytäntöön, Kirkkopelto lähtee avaamaan (teatteri)näyttämön pähkinää teoriasta käsin.

Mistä näiden esimerkkien osoittama kiinnostus näyttämöön nousee, ja miksi näyttämö kiinnostaa juuri nyt? Mikä tai millainen on se näyttämö, joka siihen kohdistuvien pohdintojen myötä avautuu? Seuraavassa valaisen lyhyesti näitä kysymyksiä ennen kaikkea Kirkkopellon tutkimuksen pohjalta. Koska tutkimus avautuu usealle taholle ja on kunnianhimoinen ja laaja, sen kaikkia puolia ei ole mahdollista käsitellä tässä yhteydessä tasapuolisesti. Keskityn puoliin, jotka liittyvät suorimmin teatterinäyttämöön. Tutkimukseen kirjoittamassaan esipuheessa Denis Guénoun toteaa, että vaikka näyttämöä ja sen historiallisia olomuotoja on tutkittu paljonkin,

itse näyttämön käsitettä on tutkimuskirjallisuudessa tarkasteltu vähän, jos lainkaan (7). Guénoun pitääkin juuri näyttämön käsitteen asettamista tarkastelun kohteeksi ja sen itsestäänselvyden kyseenalaistamista Kirkkopellon tutkimuksen tärkeänä ansiona. Kyse – tutkimuksessa ja seuraavassa – on siten siitä, millaisen näyttämön tämä käsitteen analysointi avaa.

## *Kokemuksen teatterin näyttämö*

Sekä länsimaisessa teatterissa että muissa perinteissä näyttämön muodot ovat historian saatossa vaihdelleet. Länsimaisessa nykyteatterissa näyttämö voi sijoittua melkein mihin tahansa tilaan ja olla lähes millainen tahansa. Tämä irrottautuminen tietystä rakennuksesta tai tietynlaisista rakenteista toimii yhtenä tärkeänä edellytyksenä Kirkkopellon näyttämöllisyyteen kohdistuvassa kysymyksenasettelussa. Se oikeastaan vapauttaa kysymään, mitä näyttämö ja näyttämöllisyys oikein ovat, jos kerran niitä ei voi selkeästi kiinnittää ja rajata tiettyyn fyysiseen rakenteeseen tai näyttelijään ja hänen näyttelemiseensä (36–37). Toki jonkin näkeminen teatteriesityksenä ja näyttämönä edellyttää teatterin peruselementtien – ajallis-paikallisen rakenteen ja ihmisten – läsnäoloa, mutta ne, yhdessä tai erikseen, eivät vielä kerro meille, miten näyttämö muodostuu ja missä ja millainen se tarkalleen ottaen on. Toisin sanoen, ne eivät riitä osoittamaan, mitä näyttämö ja näyttämöllisyys viime kädessä, käsitteellisellä tasolla tarkoittavat.

Tutkimuksessaan Kirkkopelto lähtee kokemuksen käsitteen avulla tavoittelemaan tätä näyttämöllisyyden perusteetonta perustaa – sitä, ettei se perustu mihinkään tiettyyn entiteettiin. Lähtökohtana toimii ajatus, että ihmisen kokemuksella ja näyttämöllisyydellä on yhteys, ja tavoitteena on kokemuksen ajattelu siinä määrin kuin se on näyttämö tai muodostaa sellaisen (38). Näyttämön oletetaan näin olevan teatterin ja maailman yhdistävä skeema, eräänlainen ”optiikkojen optiikka” (101). Kokemuksen ja näyttämöllisyyden yhteyden olennaisena heuristisena taustatekijänä toimii teorian ja teatterin yhteinen etymologinen juuri klassisen kreikan näkemistä ja

## ”Kirkkopelto tarkastelee ajattelun itsensä ajattelematta jätettyä näyttämöllisyyttä.”

näkymää tarkoittavassa sanassa. Termien etymologia avaa mahdollisuuden nähdä teatterikokemuksen ja yleisen ihmillisen kokemuksen välinen kytkös sekä teorian näyttämöllisyys. Samalla se osoittaa teorian paikan ja suhteen teatteriin. Teatteri on jo teoriaa; teoria on aina myös teatteria.

Näistä lähtökohdista käsin *Kokemuksen teatterin* näyttämö rakentuu sekä näyttämön ja kokemuksen teoreettisena tarkasteluna että teorian tai filosofian näyttämöllisyyden analyysinä. Tätä jälkimmäistä näkökulmaa, jossa Kirkkopelto tarkastelee ajattelun itsensä ajattelematta jätettyä näyttämöllisyyttä (61), ei ole tässä mahdollista käsitellä kovin laajasti. Kuten Kirkkopelto itsekin tuo esiin (98), filosofian ja erityisesti metafysiikan näyttämöllisyyden metaforisella tematisoinnilla on pitkät perinteet aina Demokritoksesta keskiajan ja uuden ajan alun ”maailmannäyttämöön” (*theatrum mundi*). Teema on ollut esillä myös viime vuosikymmeninä sekä metaforisemmin että kirjaimellisemmin painotuksin. Itse ”maailmannäyttämöstä” taidetaan nykyään puhua (metaforisesti) vain tiedotusvälineissä, mutta esimerkkeinä muista aiheen esiintymistä voi mainita Michel Foucault’n kuuluisan Deleuzen kahden pääteoksen arvion ”*Theatrum philosophicum*” ja vaikkapa Rodolphe Gasché’n esseen ”*Theatrum theoreticum*”<sup>2</sup>. Heistä varsinkin Gasché ponnistaa samoista filosofisista lähtökohdista kuin Kirkkopelto. Kirkkopellon painotukset poikkeavat osin tästä perinteestä, sillä hänelle filosofian näyttämöllisyydessä on kirjaimellisesti kyse näyttämöstä. Esimoderni ajatus ”maailmannäyttämöstä” puolestaan on jo hylättävä, koska se ei taustaoletuksineen sovi moderniin maailmaan. Ulkoapäin ohjatun ja yhtenäisen ”maailmannäyttämön” ajatuksen tyhjäksi tekevässä modernin mur-

roksessa, ja tutkimuksessa muutenkin, keskeistä on Immanuel Kantin kriittinen filosofia.

Kantin ohella Kirkkopellon tutkimuksen teoreettisena lähtökohtana toimii dekonstruktio. Tavoitteena onkin sekä transsendentaalinen että dekonstruktioivinen käsitys näyttämöstä (39). Tämä tarkoittaa, vapaasti tulkiten, sellaista näyttämön käsitteellistämistä, jossa huomioidaan ihmisen ja hänen kokemuksensa merkitys, mutta ei ajauduta perustamaan näyttämön käsitettä ihmishenkilön varaan tai ajatella tuon ihmishenkilön jo olevan läsnä tai tulevan kokonaisuudessaan läsnä olevaksi näyttämöllä. Tähän käsitteellistämiseen sisältyvällä subjektin kritiikillä on ilmeinen yhteys dekonstruktion piiriin luettaviin ajattelijoihin, mutta samalla se edellyttää myös välienselvittelyä heidän kanssaan. Kirkkopelto katsoo (58–59) esimerkiksi Jacques Derridan mimiikkaa koskevien tarkastelujen<sup>3</sup> kohdistuvan itse (tekstuaalisen) näyttämön transsendentaaliseen liikkeeseen, sen tilallistumiseen ja jättävän huomiotta miimikon tai näyttelijän toiminnan ja siten yhden käytännön teatterin keskeisen edellytyksen. Tämän korjaamiseksi Kirkkopelto vetoaa erityisesti Philippe Lacoue-Labarthen luentaan Diderot’n näyttelijän paradoksista ja sen pohjalta muodostuvaan näyttelijän käsitteeseen<sup>4</sup>. Diderot’n näyttelijäähän kuvaa tunnetusti se, että hän jäljittelee kaikkea ja juuri siksi ei itse ole mitään. Tällaisena jakautuneena toimijana, joka voi esittää tai ilmentää mitä vain olematta varsinaisesti mikään, näyttelijä muodostaa näyttämöllisyyden toisen edellytyksen. Näyttämö vaatii tilan ja toimijan.

Sekä Diderot’n näyttelijän paradoksi että Derridan tekstuaalisen mimiikan tarkastelu, jonka tavoitteena on kritisoida oletusta tekstin taustalla ja selkeästi siitä erillisenä vaikuttavasta alkuperäisemmästä todellisuudesta tai

totuudesta, pohjautuvat antiikin poeettisiin, mimesiksen luonnetta koskeviin pohdiskeluihin ja erityisesti Platonin ja Aristoteleen ajatteluun. Sama pätee tietenkin myös Kirkkopellon omaan kysymyksenasetteluun. Teatterin ja tavoiteltavan näyttämön käsitteen näkökulmasta erityisen tärkeä on Aristoteleen ajatus toiminnasta ja toimivista ihmisistä jäljittelijöiden, esimerkiksi näyttelijöiden, jäljittelyn kohteena ja sisältönä (76–77). Ajatus johtaa esimerkiksi korjausliikkeeseen, jota Derridan tarkastelujen teatteriin soveltaminen edellyttää (58). Yleisellä tasolla juuri toiminta tekee tutkimuksessa näyttämöllisyyden ja kokemuksen rakenteellisen yhteyden tai samuuden mahdolliseksi, jopa vaatii sitä. Sekä näyttämön tilallisuuden että näyttämöllisten toimijoiden jäljittelyn luonteen tai rakenteen hahmottaminen nykytilanteessa vaatii kuitenkin niiden dekonstruktivistisista uudelleentulkintaa modernin kokemuksen näkökulmasta.

Tästä yhden viimeaikaisen teoreettisen keskustelun sekä länsimaisen teatterin teoreettisen perustan yhdistelmästä Kirkkopellon katse kääntyykin kohti Immanuel Kantia ja häntä tavalla tai toisella seuranneita kolmea Friedrichiä: Schilleriä, Schellingiä ja Hölderliniä. Prologin jälkeen tutkimuksen oma näyttämö ja sillä esitetyt kohtaukset rakentuvat näiden modernin filosofian, kirjallisuuden ja teatterin kannalta merkittävien hahmojen varaan. Painotus perustuu Kantin ja hänen seuraajiensa keskeiseen asemaan modernin kokemuksen rakenteiden ja kentän hahmottamisessa. Heidän kokemusmaailmansa on siis monilta osin myös meidän maailmamme. Toisaalta, esimerkiksi Platonista poiketen, Kant ja kolme Friedrichiä eivät tee teatteria mahdolliseksi tai pyri korvaamaan teatterinäyttämöä toisella, filosofisella näyttämöllä.

Tutkimuksen kokonaisrakenne ja sen keskeisten hahmojen roolit voidaan kuvata melko nopeasti. Ensinnäkin tutkimus jakautuu kahteen osaan jo mainitun jaon perusteella: modernin (teatteri)kokemuksen ja näyttämön filosofinen analyysi sekä modernin filosofian näyttämöllisyyden analyysi. Myös tällä modernin kokemuksen näyttämöllä toimivien hahmojen roolit ovat melko selkeät: Kant perustaa modernin kokemuksen ja toiminnan näyttämön, Schiller esittää ensimmäisenä kysymyksen näyttämöstä ja näyttämöllisyydestä, Schelling ulkoistaa Kantin transsendentaaliset rakenteet ja asettaa metafysiikan näyttämölle, ja lopulta Hölderlin problematisoi näyttämön teoreettis-teatterillisena kokonaisuutena. Tutkimuksen pääroolit kuuluvat Kantille ja Hölderlinille, mikä tulee ilmi etenkin tutkimuksen jälkiosassa<sup>5</sup>. Tästä huolimatta modernin näyttämön teoria rakentuu selkeimmin Schillerin ja Schellingin varaan.

## Kokemus teatterin näyttämöllä

Kun edellisiä huomiota vedetään lyhyesti yhteen, niiden pohjalta avautuva näyttämö määrittäytyy ennen kaikkea toiminnan tilana. Sen enempiä tila, toiminta kuin sen edellyttämä toimijakaan eivät kuitenkaan yksin riitä määrittelemään näyttämöä. Näyttämö voi olla mikä ta-

hansa tila, ja mistä tuo tila tarkasti ottaen alkaa ja mihin se päättyy, ei myöskään ole koskaan selkeästi rajattavissa. Toisaalta mikä tahansa ilmeneminen voi näyttäytyä näyttämöllisenä toimintana, eli näyttelemisenä, ja kuka tahansa tuohon tilaan ilmaantuva toimija näyttelijänä. Tilan esittäminen näyttämönä tai dispositio nähdä se näyttämönä riittää. Näyttämö muodostuu näin tilan, toimijoiden ja heidän toimintansa sekä niiden näyttämöllisinä näkemisen välisten suhteiden pohjalta.

Näiden suhteiden rakentumisessa toimija ja hänen toimintansa on kuitenkin Kirkkopellon (59–60) mukaan ratkaisevassa roolissa. Näyttelijä on se, joka avaa ja ”tilallistaa” näyttämön eleillään. Näyttelijän toiminnassa ihmispuhe ”keskustelee tekstin inhumanaan ulottuvuuden kanssa” ja näin kieli muodostaa yhtä aikaa ihmisen mimeettisen toiminnan rajan ja edellytyksen. Derridan ja Mallarmén tekstuaalisen leikin tai esittämisen, sen tilallistamisen, puhtaus on tulkittavissa pikemminkin esittämisen ja näyttelemisen ”ekstaasina” kuin sen olemuksen kuvauksena. Näyttelijä tai hänen toimintansa avaama näyttämö eivät siten palaudu johonkin alkuperäiseen todellisuuteen tai totuuteen – tapahtumiin, henkilöihin tai tekstiin. Ne eivät myöskään sulkeudu itseensä, puhtaaksi näyttämiseksi, jossa ei jäljitellä tai esitetä mitään ja joka ei näin avaudu muualle kuin itseensä. Sen sijaan näyttelemisen ja sen avaaman näyttämön mimeettisyys on ymmärrettävä jonain, joka ”tunkeutuu ilmenevän todellisuuden perustaan siinä määrin, että kuvitelmaa ja todellisuutta ei enää voida erottaa” (59). Mimeettisyys on siten ”todellisuudessa vaikuttavan kuvitelman” jäljittelyä ja seuraamista (59).

Mitä tekemistä näin määrittävällä näyttämöllä sitten on modernin kokemuksen ja erityisesti sen kantilaisen hahmotuksen kanssa? Jos näyttämö ja näyttämöllisen toiminnan periaatteet on tematisoitu jo antiikissa, miksi lähteä liikkeelle Kantista? Vastaus jälkimmäiseen kysymykseen koostuu kahdesta eri tekijästä (97–102). Toisaalta nykyinen näyttämöä koskeva filosofinen keskustelu ja näyttämö filosofisena käsitteenä perustuu mahdollisuuteen nähdä (teatteri)näyttämö filosofisena ongelmana. Näyttämöä koskeva filosofinen kysymys tuli mahdolliseksi modernin estetiikan syntymän seurauksena – ja Kantilla oli merkittävä rooli tämän estetiikan synnyssä. Toisaalta Kantin kriittinen teoria on paradigmaattinen esimerkki siitä yleisemmästä uuden ajan ”käänteestä”, jossa inhimillisestä kokemuksesta ja kyvyistä tulee maailman mitta ja toiminnan perusta. Kant toisin sanoen nostaa kokemuksen näyttämölle, jossa asiat ilmenevät meille tieto- ja arvostelukykyimme puitteissa.

Kantia merkittävämpiä lähteitä itse näyttämön ja näyttämöllisyyden hahmottamisessa ovat kuitenkin Schiller ja Schelling. Kant oikeastaan vain luo edellytykset heidän huomioilleen ja Hölderlin täydentää niitä. Kun Schillerillä toimivan ihmisen tuominen näyttämölle mahdollistaa jo taideteoksen moraalisen kokonaisuuden ilmenemisen (229), hän toteuttaa näyttämöllisesti ajatuksen ihmisestä teoksen ja maailman mittana. Ideaalinen on jo olemassa luonnossa ja sen tuominen näyt-

**”Schellingillä taideteoksesta tulee transsendentaalisen vapauden ilmentäjä ja ylläpitäjä. Näin näyttämö muodostaa kokemuksemme perustavan osan.”**

tämölle riittää (221). Schellingillä sen sijaan teos toimii ihmisen totuutena (229). Toiminnan muuttuminen ilmenemisen aktiksi, näyttämölliseksi eleeksi, avaa näyttämön, jonka teos artikuloi käytännöllisenä suhteena maailmaan, mikä puolestaan määrittyy kamppailuna (220–221). Schellingillä toiminnasta tuleekin näyttämöteosta organisoiva periaate ja niinpä esimerkiksi ”tragedia jäljittelee toimintaa yhtä paljon kuin toiminta tragediata” (221–222).

Kirkkopellon mukaan Schellingin dogmatismien kriittikissä ja varhaisessa ajattelussa ylipäättään taide näyttyy ainoana mahdollisena siteenä meidän ja absoluutin välillä. Näin taide sijoittuu paikkaan, jossa toiminta ei ole mahdollista ja josta käsin se ”suojelee” toimintaa vääriä absoluuttia koskevilta käsityksiltä. Tällä taiteen paikan hahmottamisella on teatterinäyttämön kannalta kaksi seurausta. Ensinnäkin sen pohjalta suhteemme taiteeseen vastaa kokemuksen suhdetta kokemuksen ehtoihin: ”kokemuksella ja taiteella on sama rakenne ja dynamiikka” (224). Toisaalta tragedia asettaa dogmaattisen illuusion näyttämölle, jonka seurauksena tämä illuusio näyttyy metafyyssisen illuusion perusmuotona. Näin näyttämö ja teatteri eivät määrity niinkään illuusiona kuin jonakin, joka ”antaa sille tilan ja osoittaa sen ehdot ja mahdollisuudet” (225). Teatteri – Schellingillä erityisesti tragedia – vastaa siten kokemuksen transsendentaalista toimintaa ”osoittamalla illuusiolle sen paikan” (226). Tämä paikka on Kirkkopellon tulkinnan mukaan juuri ”näyttämö symbolisena ja mimeettisenä, vapaan esitettävyyden tai ilmenemisen ulottuvuutena” (226). Se myös paljastaa tutkimuksen tavoitteleman näyttämön peruskenteen:

Näin ymmärrettynä näyttämö on *transsendentaalinen*: sitä ei voi eikä pidä ajatella kuin sen kokemuksen välttämättömiin ehtoihin liittyvän samuuden mukaisesti. Se on myös *dekonstruktioivinen*, koska siihen sisältyy taipumus osoittaa metafyyssisten rakennelmien mahdollisuus/mahdottomuus.” (226)

Schellingillä taideteoksesta tulee transsendentaalisen vapauden ilmentäjä ja ylläpitäjä. Näin näyttämö muodostaa kokemuksemme perustavan osan, jonka ilmenemisen akti avaa, jota teos pitää avoimena ja jolla toiminta ja sen seuraukset muuntuvat ilmenemisen akteiksi. Tämä näyttämö pysyy Kirkkopellon mukaan kuitenkin kokonaisuudessaan tavoittamattomana. Sitä voidaan lähestyä ainoastaan fiktiivisesti. Tästä tavoittamattomuudesta esimerkkinä käy, ettei kukaan todellisuudessa voi olla sankari, vaan ainoastaan näytellä sankarin roolia. Sankaruus on kaikille avoin rooli ja juuri siitä syystä se ei kuulu kenellekään. Sekä näyttämöä että kokemusta luonnehtii näin ero tai jakolinja. Vaikka (kokemuksen) näyttämön toiminnalle asettamat ehdot tunnetaan, tämä ei poista toimintaan liittyvää vaikeutta. Toiminnan näyttämöllepano ei siis tarjoa kriiteerejä toiminnalle. Kuten Kirkkopelto toteaa, yhtäältä toimija ei toimiessaan voi nähdä itseään näyttämöllä, mutta toisaalta hän uskoo voivansa tehdä niin (mikä tekee hänen toiminnastaan tuhoisaa tai traagista). Samaan aikaan ei voi sekä toimia että reflektoida tätä toimintaa. (226–228) Samassa yhteydessä Kirkkopelto toteaa, että tästä näkökulmasta ja näyttämön ja kokemuksen rakenteellisen yhteyden oletuksesta seuraa myös, ettei toimijan (tässä näyttelijän) ja katsojan välistä vas-



takohtaisuutta voida enää ylläpitää. Sekä näyttelijä että katsoja esittävät vain omaa ja kaikille avointa rooliaan kokemuksen näyttämöllä.

Hölderlinin täydentävä rooli tällä näyttämöllä koostuu sitä luonnehtivan eron selvittämisestä modaalisesti: ulkoinen näyttämö, jolla toiminta näyttäytyy sen aktuaalisuuden näkökulmasta, erotetaan sisäisestä näyttämöstä, jolla kaikki on pelkästään mahdollista. Kun tähän lisätään kantilainen ajatus transsendentaalisesta illuusiosta, jossa aktuaalinen ja mahdollinen sekoittuvat, sekä sen vaatimasta kritiikistä, päästään näkemykseen, jonka mukaan näyttämö muodostuu näistä kahdesta toisistaan viime kädessä erottamattomasta näyttämöstä ja niiden erosta. Näyttämöstä tulee se ”modaalinen ero”, joka luonnehtii inhimillistä kokemusta yleisesti ottaen. Tämä tarkoittaa myös, että illuusiolle paikan tarjoavana näyttämönä teatteri muodostaa samaan aikaan sijan kokemuksemme transsendentaalisten ehtojen kritiikille ja totuuden paikan (274).

Näiden huomioiden pohjalta näyttämö vastaa rakenteellisesti kantilaista inhimillisen kokemuksen hahmotelmaa. Ihmisen toiminta, hänen merkkinsä tai eleensä, avaa näyttämön mimeettisenä tilana, mutta vaikka toimija kuinka uskoi kykenevänsä siihen, hän ei voi itse toimia merkinä tai toimiessaan ”osoittaa tai esittää sen enempää merkitsevää elettään kuin näyttämöäkään” (278). Näyttämöllisyys – asioiden hahmottaminen näyttämönä tai näyttämöllä – on inhimillisen kokemuksen peruselementti. Siinä yhdistyvät kokemuksen väistämätön transsendentaalinen illuusio ja siihen kohdistuva kritiikki, kokemuksemme ja todellisuuden samuus ja ero. Sitä ja sillä tapahtuvaa luonnehtii siis ero, joka tekee teatterista ja siellä esitetystä sekä osan todellisuutta että erottaa sen siitä. Näyttämöllä toiminnan varsinainen merkitys sekä säilytetään että kumotaan ja siten toiminta idealisoidaan, kuten Kirkkopelto Schilleriä seuraten toteaa (436). Näyttämöllä tämä ideaalinen saavutetaan juuri siirtymällä aistimellisesta sitä kohti, aktuaaliselta näyttämöltä mahdollisen näyttämölle, jolla sekä aktuaalisen ja mahdollisen ero että niiden yhteys on läsnä (437). Näin teatteri toimii aktuaalisen ja mahdollisen rajalla ja työstää sitä. Se ”toistaa, jäljittelee ja uusintaa kokemuksen itsensä tehtävää tekemällä näkyväksi sen ajallisen ja modaalisen rakenteen” (438).

\*

Kirkkopellon tutkimuksen pohjalta näyttämö määrittänyt jonain, jolla on rakenteellinen yhteys inhimilliseen kokemukseen ja jolla tuota kokemusta työstetään. Miksi sitten esittää näyttämöä koskeva kysymys juuri nyt? Mikä nykytilanteessa tekee näyttämöstä ”pätkinän”? Kirkkopelto ei tutkimuksessaan kerro tarkemmin, miksi hänen tarkastelunsa kohdistuu nimenomaan näyttämön käsitteeseen. Hän kyllä liittyy kysymyksenasettelunsa nykyteatterin kriisiin (431), mutta ei kuvaa tarkemmin tämän kriisin sisältöä. Kirkkopelto myös liittyy näkökulmansa

taiteen todellisuussuhteen ja sen erilaisten muotojen selvittämiseen (278), ja kun kyse on taiteen suhteesta ”todellisuuteen”, kyse on aina myös taiteen inhimillisestä ja yhteiskunnallisesta merkityksestä. Näyttämön käsitteen tarkasteluun voi olla monia ja monenlaisia syitä.

Kun myöskään Smedsin alussa lainattu lyhyt kommentti ei mene näyttämön ongelman toteamista pidemmälle, on mahdollisia vastauksia etsittävä muualta. Tässä niistä kaksi: Yksi Kirkkopellonkin esiin nostama taustatekijä näyttämön käsitteen merkitykselle on, että näyttämöstä on etenkin viime vuosikymmenien ranskalaisessa filosofisessa keskustelussa tullut filosofinen käsite. Näyttämön käsite on siis jo tematisoitu uudella tuoreella tavalla kansainvälisessä keskustelussa. Tässä keskustelussa käsitettä ei usein kuitenkaan ole liitetty – ainakaan suoraan – teatteriin tai pohdittu sen seurauksia teatterille. Kirkkopellon tutkimus osallistuu tuohon keskusteluun ja samalla täyttää sen aukkokohtia nimenomaan teatterin osalta. Toinen merkittävä virike näyttämön käsitteen ajankohtaisuudelle löytyy teatterin viimeaikaisesta kehityksestä. Tältä osin keskeisenä ilmiönä voidaan pitää postdraamallista teatteria, jossa esitys tilallis-ajallisenä kokonaisuutena korostuu näytelmätekstin kustannuksella. Kun tekstin ja esityksen suhde muuttuu, myös muut teatterin elementit, kuten näyttämö, ja niiden keskinäiset suhteet muuttuvat. Kuten Kirkkopelto tuo hyvin esiin (29, 36), postdraamallisessa teatterikäytännössä korostuvan esityksen voi ajatella korostavan myös näyttämöä, joka sekkin on tilallis-ajallinen ilmiö, vaikka sitä ei voida tarkasti paikallistaa.

## Viitteet

- 1 *Helsingin Sanomat* 10.10.2010, C1.
- 2 Foucault 1977; Gasché 2007.
- 3 Teoksessa Derrida 1972.
- 4 Ks. Lacoue-Labarthe 1986, 15–35.
- 5 Hölderlinin keskeinen asema ei ole yllätys. Kirkkopelto on toimittanut ja kääntänyt häntä aiemmin ansiokkaasti suomeksi (Hölderlin 2001) sekä käsitellyt hänen ajatteluaan myös muissa yhteyksissä, ks. esim. Kirkkopelto 2009.

## Kirjallisuus

- Derrida, Jacques, *La dissémination*. Seuil, Paris 1972.
- Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*. Teoksessa *Language, Counter-memory, Practice. Selected essays and interviews*. Toim. Donald F. Bouchard. Cornell University Press, Ithaca 1977, 165–196.
- Gasché, Rodolphe, *Theatrum Theoreticum*. Teoksessa *The Honor of Thinking. Critique, Theory, Philosophy*. Stanford University Press, Stanford 2007, 188–208.
- Helsingin Sanomat*. Mykän kansan leppoisa Lalli. Toimittaja Suna Vuori. 10.10.2010, C1.
- Hölderlin, Friedrich, *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä*. Toim. ja suom. Esa Kirkkopelto. Loki-Kirjat, Helsinki 2001.
- Kirkkopelto, Esa, Hölderlinin komparatiivit. Teoksessa *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Toim. Ari Hirvonen ja Susanna Lindberg. Tutkijaliitto, Helsinki 2009, 95–119.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *L'imitation des modernes. Typographies II*. Galilée, Paris 1986.



# Väärän kuninkaan ilta

**H**elsingin ylioppilasteatteri sai syksyllä uuden johdon, joka määritteli ensimmäisen valtavuotensa teemaksi tradition. Valinta oli ilmeinen ja hyvä. Shakespeare-tulkinta *Retreat* on traditiotietoinen ja traditiota itseisarvona kunnioittamaton, samaan tapaan kuin historiallinen avantgarde(teatteri) tunki ja kartoitti räjäytystyömaansa rajat.

Koskelaisen näytelmässä on juoni ja kohtausrakenne, mutta ennen kaikkea kysymys on intensiteeteistä. Näyttämö ja itse näyttämöllisyys on herakleitoslaisessa tulemisen tilassa ja gargantuaanisissa leikissä, jonka oikeudenmukaisuus on yhtä tuhlaavaa kuin kohtuuton-takin. Siinä sen kauneus: klassisia teatterihyveitä vastaan singotaan kaikki mitä työryhmällä on – raivokas riemu, ruumis kaikkine jäsenineen, bassorummut ja pyörätuolit. Rujouteen ja haavaan heittäytymällä kokonaisuus on intuitiivisesti rehellinen ja vallattoman epätasallinen. Näyttämö kelluu katsojan asennon ja virittyneisyyden varassa. Dramaturginen riski on suuri ja se on kannattanut ottaa. *Retreat* on näytelmä, joka ei odota tunnus-tusta, korkeintaan säälimätöntä rakkautta. Se on Heiner Mullerin *Die Hamletmaschinen* (1977) kepposteleva serkku.

*Retreatin* pohjatekstinä pulppuaa *Rikhard III*, riivausten ja sysimustan naurun kyllästävä tragedia. *Rikhardin* alkuteksti on pitkä, pisin näytelmä *Hamletin* jälkeen, ja siksi *Retreatin* pituus (yli 3,5 tuntia) on suhteessa tekstimäärään. Sovitus toimii siksi nykyaikaisesti ehdotuksena Shakespearen näytelmän tiedostamattomaksi. Näytelmä rakentaa maailmaansa pohjatekstinsä perversioille, anomalioille ja naurettaville kivuille. Kyse on siis ehdasta, pakotonta hulluuttaan kohti kiihdytetystä Shakespearesta. Eleiden ja ristikkäisten halujen ylijäämä roiskuu orgaanisina ja symbolisina eritteinä seinille. Tämä affektiivaruus toimii, jos pitää yksiossa ammutuista ilotulituksista. Liika ei ole liikaa.

*Retreat* esittää kysymyksen kuninkuudesta ja suvereniteetista, mikä kasvaa näytelmän metatasoksi. Shakespearen arkkityypit edustavat suvereenia tukevia neurooseja, pinttymiä ja patoumia, jotka tukevat ulos-sulkevia identiteettejä. Näyttelijät ovat luontevasti jatkuvassa muuntumisen tilassa arkkityypistä toiseksi, stereotyypeiksi silti pelkistymättä. Metamorfoosit eivät ole yksilöpsykyen, vaan yhteiskunnan ja yhteisömyyden asia. Näytelmän ontologia politisoituu, kun kysytään, kellä on lupa määrittää, mitä näyttämöllä on, kellä on lupa katsoa ja mitä kokea, kelle teatteri taidemuotona kuuluu ja ketkä sen piiristä on suljettu ulos. Väittäminen on institutionaalinen ja täsmällinen: Laitosteatterin mustien seinien ja lattioiden alla kuiskii ja kuhisee näyttelijää ja

ohjaajaa väkevämpiä voimia, jotka on suljettu sinne kuin raivottaret Ateenan alle. Institutionaalinen teatteri näytetään patoumien (eroottisista poliittisiin) pesänä, joka ei perusluonteensa vuoksi kykene muuntamaan tai parantamaan ketään, vähiten itseään. Kun väärä kuningas Ruukku-Rikhard hallitsee näytelmän loppupuolella, mukaan toivotetaan kaikki, myös yleisö.

Kolmesta en pitänyt. Ensinnäkin vähempi ironisia eleitä olisi riittänyt. Jälkimodernia itselleen naureskelevaa ja nurkissa piereskelevää Helsinki-kuvaa on nähty kylliksi. Yhteenkään väittämään ei tarvitse astua koko painolla, jos ele on koko ajan tulkittavissa ironiseksi. Nykyteatterin huonouden julistamiseen ja Kristian Smedsin pilkkaamiseen on turha haaskata energiaa, jonka voisi käyttää luovaan räjäytystyöhön. Toisekseen metateatteri ei toimi ongelmattomasti. Metatasojen rakentaminen turvaa näytelmän tulkinnallisen selustan. Kun teos yrittää määrittellä itsensä, kyse on hallinnan halusta, ja samalla se tulee määritelleeksi katsojansa ja tämän suhtautumisen. Neljännen seinän kaataminen näyttämön ja katsomon välillä on konservatiivista perus-Shakespearea: Rikhardhan puhuttelee alkutekstissä toistuvasti yleisöä. Kolmanneksi yleisö otetaan osaksi näytelmää kömpelökösti. Ei riitä, että kaikkia kätellään. Jos näyttelijä on tullut lavalle näyttelijänä, hän on epäilyttävä loppuun saakka. Katsojien mielekäs osallistaminen on tosin tempuista vaikeimpia, ja *Retreat* kyllä yrittää: yleisön kanssa improvisoidut *Kummisetä*-kohtaukset olivat hauskin näkemäni teatteria pitkään aikaan. ”Nyt nää olis viiniköynnöksen siemeniä siellä sisilialaisessa puutarhassa...”

Kolme vikaa, ei se mitään. Kutkuttavinta ja epäilyttävintä on, että monestakaan kohtauksesta ei voi sanoa, milloin ne kutsuvat kuvaamaansa todellisuutta läsnäolevaksi ja milloin kritisoiivat sitä. Vastakohtat tulevat yhdessä. Väkivaltaa ei moralisoida, kantaa ei oteta, absurdin maailma näytetään sellaisenaan, eikä mikään järki johda sieltä ulos. Ruukku-Rikhardin hössöttävälle vallantahdolle ei löydy syytä. Näytelmän hahmot eivät ole henkilöitä, vaan keskenään leikkiviä kuvia, energiatihentymiä, painajaisen riekaleita. Ei selityksiä. Hyvä! Pako teatterista tarkoittaa samalla pakoa juonesta, rooleista ja yksiselitteisistä kohtaloista.

*Retreat* on pitkä kuin pieni juhla. Reilut kolme ja puoli tuntia on lopulta hyvin lyhyt aika ja vielä sovinnaisen puitteissa. Todelliseen rentoutumiseen ja esityksen muuttumiseen elämäksi tarvittaisiin koko yö. Kolmituntisena teoksen reunat eivät vielä lahoa ei-esityksellisyteen, esimerkiksi yleisön kyllästyminen tai näyttelijöiden väsähtämiseen. Mutta lupaus on annettu: kuninkaan kehoon on lyöty kuolettava haava, ja se märkii toivoa.

OSSI KOSKELAINEN

# Shake It Shake It Don't Fake It



**R**ikhard III:ta pidetään yhtenä bardin ensimmäisistä kurkotuksista kohti draamaa. Läpimurron loimussa kärisevää C-luokan Shakespearea. Ehkä juuri siksi *Rikhard* sopii työkaluksi tunnusteltaessa esitystaiteen tilaa Euroopan reunalla.

Mikään Willin teoksista ei ole saanut minua raiteiltaan niin kuin raakile-Rikhard. Tuo Othellon Jagon ja Kuningas Learin Edmundin täysmädännäisyyksien kypsytön esiaste. Totesin, että *Rikhard* kolmatta lukiessani mieleni havahtui jotakuinkin vastaavalle taajudelle kuin katsoessani ensimmäistä kertaa Harmony Korinen elokuvaa *Gummo* (1997). Hälsin vaikuttuneen oksetuksen keskellä järjestyttävään montaaikoneeseen esillepantujen, päivätaajunnan ylittävien aktien keskellä.

Ihmettelin toki illallisen verran, miksi kukaan maailmassa on ikinä halunnut tehdä tai nähdä kuningasnäytelmiä. Päivittelin myös Al Pacinon *Looking For Richard* -elokuvassa (1996) esitettyä väitettä: *Rikhard III* on universumin esitetyin Shakespearen teos. Oli jälleen pakko todeta, että elämme absurdissa maailmassa, jota hallitsevat vuosisadasta vuosisataan pimeisiin nostattavuuksiin pyrkivät tendenssit. Kiiltokuvakuningasideoita kastroiden jatkoin myyräntyötäni.

2010 ajattelin usein, että väite ”perusteatterin” ja draaman jälkeisen teatterin välisen kriisin akuuttiudesta paistaa usein pelokkaalla pintatasolla tekijöidemme töissä ja egoissa. Taiteilijat jakaantuvat yhtä, uutta tai vanhaa, totuutta kumartaviin klustereihin. Kentän täyttävät etabloituvat ihmiset kliinisesti lokeroituine teoksineen, joista vain harvoissa uskalletaan työstää syviä esityksellisiä väitteitä joka puolelta meidät saartaneen tulehduksen olennaisuuksista. Halusin, edes hetkeksi, arkkityyppisen teatterin elävältä haudatun ydinjätelastin ja uushahmottoman nykyteatteriyli mielisyyden samaan kehään keskenään. Perustin Rikhardin kyttyrään arkkityyppisten ja anarkkisten pelinappuloiden shakkikerhon.

Leikittelin usein, kesäpäivä kesäpäivältä kasvavissa yleisöpaineissani, emansipatorisella kauhukuvalla kesken esityksen sekoavasta iljettävän karismaattisesta katsojasta. Ikityyttymättömästä ei-kenestäkään, joka kantaa aina mukanaan kumouspotentiaa; kykyä ottaa harjoiteltu, keskinkertainen esitys epäselvään, uudistavaan haltuunsa. Alitajuisesta ajatusleikistä sikisi konkretiaa. Päätin, että yleisöstä havahtuva skitsojokamies saa yrittää manata *Rikhardin* haarniskaansa muumioituneen korpuksen uuteen sotaan. Tämä jokamies on Ruukku, *Rikhardin* kulttuurin muuriin jättämästä aukosta *theatromille* ahtautuva psykonauttilus, jonka repertoaariin ei valitettavasti kuulu kulutuksen vähentäminen.

\*

Jann Kott kirjoittaa teoksessaan *Shakespeare tänään* (1961) Shakespearen kuningasdraamoista Suuren Koneiston ylöspanoina.

”Oliko se hänestä rivi kuninkaita, jotka astuvat peräjälkeen historian suureen portaikkoon ja syöksevät sieltä syvyyskiin toinen toisensa, vai veren kuumaa aaltoa, joka pakkautuu päähän ja tummentaa katseen?”<sup>1</sup>

Olenmaisella luennallaan Kott herätti eloon kuollutta eppisyyttä vastaan suuntautuneen Shakespeare-ohjausten Golemin; parikymmentä vuotta vitalisti potkineen poliitoiden produktioiden syklin. Muistettava on, että se oli aikaa, kun teatterin neljän seinän projektissa oli vielä epitaafi kirjoittamatta. Mutta mitä tehdä nyt, kun Shakespearen tulkitseminen on kottilaisen aallon vakavuuteensa kyllästyneissä jälkilöylyissä ja postdraamallisen teorian kaikenrepineissä mustissa aukoissa surkastunut taas uudeksi murskausta kerjääväksi *machinaksi*?

Minulle tärkeää oli käyttää *Rikhardin* filosofista ydintä *tietoiseksi tulemisen murhenäytelmänä*, apparaattina teatteriesitysten tämänhetkisten taiteellisten valtasuhteiden ja niiden karmivan rajattomuuden tutkimiseen. Selvää on, että tämä konsepti vaati karnevalistista tilintekoa esiintyjyyden keinojen, esitysrakenteiden näyttämisen ja piilottamisen sekä yleisösuhteen mahdollisuuksien kanssa.

Ideatasolla mutkikkaan kokonaisuuden keskellä kysyin ohjaajantaiteellisia itsestäänselvyksiä:

### 1. Kuinka saada Shakespearen kieli elämään näyttämöllä?

Ehdotuksena silosäemassojen ratkaiseminen tunnelman, ei kielen kautta. Aloin nimittämään ohjaamiani kohtauksia puhe- ja äänenkäyttöakteiksi. Ainakin itselleni, pitkälti tylpän ja kohtaamattoman kielen keskellä kasvaneelle, Shakespearen ylihiottu kieli oikeoppisesti tulkittuna on hajaannuttavampaa koettavaa, kuin Piritorin säätöslangi. Todelliset vastaukset ovat kielen kantamattomissa; on tärkeämpää antaa kolmannella silmällä pedatujen kohtaamisten (koska niiden yhdistelemisen mestari Shakespeare on) purkaantua puolestaan.

### 2. Kuinka ylistää shakespearelaista runsautta?

Ehdotuksena maailmallista täyteyttä vähähdysmäisesti manifestoivat äkkijyrkät siirtymät. Ajankohtaisten jumaluuksien hämähä korvaamassa Shakespearen antiikkisten alluusioiden tiheyttä. Shakespearen kielellinen montaa-situlva dynaamisena kuvavirtana. Tässä apuna amatööri-esiintyjien yliherkkä, tekniikoihin jämähtämätön tosi.

### 3. Kuinka olla uskollinen *Rikhardille* tragediana, jossa maailma menettää harhakuvitelmansa?

Ehdotuksena olla vaipumatta epätoivoon ja oppia ajattelemaan tuota lausetta (draamalle) uutta luovana ja kvintessentiaalisenä. Työssäni sen jälki kaikuu, marxveljesmäiseen hyperventilaatioon asti, joka suuntaan nihiloivana. Luen, ilon kautta, postmodernin tragedian vapauttavan arvon sen kannustavuudessa jatkuvaan näyttämön mahdollisuuksien uudelleenarvioinnin hybridiksi.

P.S. Meidän isiemme silmät on puhkottu jo niin moneen otteeseen, ettei meidän enää tarvitse kantaa niistä huolta. On aika upottaa omille kasvoillemme kanarialaisesta squatista varastetut piraattimuotilasit ja ihailla omaa varjoamme.

## Viite

1 Kott 1984, 41

## Kirjallisuus

Kott, Jan, *Shakespeare tänään* (Szkice o Szekspirze, 1961). Suom. Salla Hirvonen (1965). 2. p. WSOY, Helsinki 1984.





Etualan kolmesta komeljanttarista Lahnasta esittävä Antti Virmavirta (oik.) on maagisen todellinen aina ja missä roolissa tahansa. Pääministerin avustajaa esittävä Sanna-June Hyde kerää hänkin osumia, kun taas Pertti Koivula saa lasketella rutiininomaisesti, tässä Vladimir Putinina. Taustalla seisoo Pekka Huotari. Jari Tervon *Koljatti*-romaanista näytelmän ovat dramatisoineet Tervo ja Sami Keski-Vähälä; ohjaus Raila Leppäkoski.

SAMI SYRJÄMÄKI & JARKKO S. TUUSVUORI

# Poliittisissa kappaleissa

”Kyllähän minullekin jokainen varvi on kohtalaisen kalliiksi tullut.”  
(*Koljatti*)

”Tällaisina aikoina meille paljastuu, miten maailma oikeasti toimii.”  
(*Enron*)

**Y**hteiskunnallinen teatteri on nousussa. Ainakin Helsingissä sitä on viime vuosina tarjottu runsaasti. Se on etupäässä satiirista tai peräti komediallista, ja jos sitä joskus leimasi paatos, niin nyt on mahtiponsi vähissä. Suosituissa kappaleissa tuoksuu vanhan viinan sijaan kupliva samppanja tai ainakin kuohuviini. Krapulaisen ahdistuksen asemesta yleisö viihtyy ohuessa nousu-humalassa.

Kahdessa menestystuotannossa, *Koljatissa* ja *Enronissa*, Helsingin kaupunginteatteri asettaa parrasvaloihin kaksi toisistaan poikkeavaa napamiestä. *Koljatin* pääministeri Pekka Lahnanen on lähes syyntakeeton houkka, jonka kommellukset mediassa ja median kanssa perustuvat joko väärinkäsityksiin, Lahnasen lapsenomaiseen hölmöyteen tai epätodennäköisiin sattumiin. *Enronin* bisnespomo Jeffrey Skilling on nokkeluudellaan ja röyhkeydellään ylvästelevä laskelmoiva roisto, joka lopulta kaatuu, kun hänen oman rakennelmansa logiikka pettää: hän syökee konkurssiin jättimäisen energiafirmansa ja samalla myös maailman johtavan tilintarkastusyhtiön.

Lavaesityksinä *Koljatti* ja *Enron* ovat eri maata. Siinä missä *Enron* rytmittyy ison näyttämön koko alalle näytävien erikoistehostein (raptoreista tulitanssiin ja autokolariin), paikoin musikaaliltavain joukkokohtauksin ja paksuin (usein suoraan yleisölle suunnatuin) puhein, *Koljatti* on varsinkin pienelle näyttämölle siirryttyään kompaktaa, kotikutoista, vähähenkilöistä ja jutustelevaa, niin että vain venäläinen tanssikohtaus irtoaa puheentäyteisestä staattisuudesta. Ei nyt kuitenkaan yritetä arvostella näytelmiä näytelminä, vaan kysytään niiden kannattelemia politiikkakäsityksiä.

## Yksinteoin

Teosten ratkaiseva ero käy paradoksisesti ilmi jo nimistä. *Koljatti* vihjaa, että tarjolle tulisi henkilökuva, kun taas *Enron* synnyttää odotuksia ylyksilölliseen kollektiiviin pureutumisesta. Käykin kääntäen.

Molemmat rakentuvat kosolti päähenkilöiden varaan, mutta vastoin ennako-odotuksia *Koljatti* käsittelee poliittista maailmaa enemmän kaikkia mahdollistavana rakenteena kuin yksittäisen aktorin toimintakenttänä. Julkisuus, puoluekoneisto ja suurvallat pyörittävät keskittymishäiriöistä, tapahtumia vaillinaisesti tajuavaa ja

niitä ohjailemaan kykenemätöntä päähenkilöä. *Enronissa* taas luennoidaan (käsiohjelmasta alkaen) paljonkin taloushistoriasta, mikä sinänsä on arvokasta ja harvinaista teatteritoimintaa, mutta draamassa ei sittenkään olla rakenneanalyysin asialla. Toimeliaat yksilöt pyörittävät maailmaa ja manipuloivat julkisuutta innovatiivisen kirjanpidon avulla.

Saattaa olla, että *Koljatin* pyörteissä päähenkilön siunattu sivullisuus johtuu pitkälti mukautumisesta klassiseen brittiläiseen poliittiseen satiiriin. Tunnetuin esimerkki *Kyllä, herra ministeri* (Yes, Minister, 1980–1988) tiivistä tehokkaasti kaavan, jossa päähenkilö esitetään muiden ihmisten ja poliittisen koneiston kuljetettavana. Joka tapauksessa *Koljatissa* vaikuttajien, vaikutusten, syiden ja seurausten valikoima on laajempi kuin *Enronissa*. Kun hirtehisyydestään ja hauskoista väläyksistään huolimatta totisen opettavainen *Enron* pyrkii pelkistämään mutkikkaita tapahtumia palauttamalla ne yksittäisten konnien peliliikkeiksi, törmäilevä ja vyön alle sohiva *Koljatti* onnistuu ohimennen ja epäsuorasti muistuttamaan tapahtumakulkujen ja tilanteiden tosiasiallisesta vaikeaselkoisuudesta ja moniselitteisyydestä.

Kappaleiden loput muuttavat jonkin verran tätä perusvastakkaisuutta. *Enron* huipentuu oikeudenkäyntiin, jossa moni rankaisee yhtä: liian pitkälle mennyt Skilling tuomitaan yli kahdenkymmenen vuoden vankeuteen. Paha saa palkkansa ja kaikki on taas hyvin, vaikka Skillingin pettäneet kumppanit selviävätkin petöksensä ansiosta lyhyemmillä tuomioilla. *Koljatin* lopussa Lahnanen katkaisee stressitilansa ampumalla molemmat avustajansa, poliisin sekä vessassa viihtyvän ministeri Väyrysen, joka tosin näyttäisi nousevan ylös jokaisen laukauksen jälkeen kuin Michael Myers *Halloweeneissa*. *Koljatin* loppukohtaus viittaa suoraan Kristian Smedsin *Tunte mattomaan*, jota paheksuttiin laajasti ampumaseavusteisesta kuvainraastosta. Toisin sanoen yksilökeskisytyteen jumittuvan *Enronin* dollaritragediassa hybrisen valtaama individi rusementuu lopulta hänet ylittävien voimien (markkinoiden, yhteiskunnan, lain, oikeuden, nemesiksen) alle. Yksilön mahdollisuutta tähdentävään *Koljattiin* taas saadaan finaali, jossa heitteillä ollut yksilöityy ja voimaantuu lopulta yritykseen ottaa oikeus ja kohtalo omiin käsiinsä: Lahnanen käy taistoon yhteisöä ja systeemiä vastaan.



Eero Aho vakuuttaa pystyväisenä paskiaisena Jeffrey Skillinginä. Lucy Prebblen näytelmän on suomentanut Lauri Sipari ja ohjannut Kari Heiskanen.

## ”Politiikka etelässä – kovaa peliä”

Julkisuus on *Koljatin* läpikäyviä teemoja: ”Media vaihtaa meidän valheemme omiksansa.” Pääministerin mokat ovat mokia, koska ne päätyvät julkisuuteen: ”Ei Suomessa pärjää, jos ei osaa ottaa iskuja vastaan kohtalolta.” Yleisöä nauratetaan juorulehtien otsikoilla ja tapahtumilla, jotka näyttävät hassuilta tv-uutisissa: ”Julkisuus on arvokkuuden vastakohta.” Lahnasen suhde mediaan on jopa niin päällekkävyä aihe, että politiikka näyttyy hetkittäin puhtaana mediasuhteiden hoitamisena: ”Politiikka on viihdettä. Se tarvitsee tähtiä.” Pääministeri seuraa sivusta, mitä tapahtuu pääministeri-instituutiolle: ”Minä olen pääministeri. Minun tulee totuus kestää.” Skandaalin voi vain sosialisoida: ”Ostin törkylehdet valtiolle.”

Johdonmukaisen matalamielisenä teoksena *Koljatti* pystyy murjomaan aina joskus teräviäkin vitsejä vailla pelkoa koulumestariomaisuudesta tai tekopyhyydestä: ”Kyllä minä osaan esiintyä – kysy vaikka Jordanilta.” Mutta kun näytelmän sisälle rakennetaan pienoisnäytelmä pierutaiteilijasta, terä tahtuu. Metasatiiri yleisöstä, joka nauraa mieluiten petomaanin paljaille pylyposkille, jaksaa vain välittää sen sanoman, että parodia läpiparodiointuneesta nykyajasta ei ehkä voikaan kantaa eikä lentää. Kun ”pinnalliset päiväperhot” rinnastetaan ”todellisiin asiayhteyksiin”, joista ne ovat erkaantuneet, koko kontrasti on naurahdettava. Alistuneista tunnelmista kielii sekin, että koko kappaleen ohjauksellinen neuvokkuus tyypistyy lähinnä Lahnasen puvustamiseen Rehu-Raision haalareilla.

*Enronissa* näytelmän oma uho jättää jälkeensä Skillinginkin arroganttiuden, antaahan kappale heti alkajaisiksi ymmärtää selittävänsä ”rikoksen, joka määritteli 1900-luvun”. Se jatkaa, että uusi ’yhteiskunnan perusyksikkö’ on perheen, puolueen tai valtion sijaan yhtiö. Ja ”bisnes on luontoa”. Mutta seuraillessaan ”me ei tarvita konkretiaa” -mottoon luottavan Skillingin tapaa jalostaa keksinnöstä nimeltä ’tuleva varma ansio’ rahantekemisen taidetta *Enron* alkaa itsekin lunastella liian varmoja abstraktioita ja optioita. Se on liian paljon yleisahneutta, liian vähän *Enronia*.

Julkisuuskyky pelkistyy *Enronissa* siihen, kuinka osakkeenostajat onnistutaan vakuuttamaan siitä, että kaikki sujuu loistavasti. Lopulta lehtijuttu työntää ensimmäisen dominopalikan kumoon. Koska *Enron* on nimenomaan yhden, kahden tai kolmen moraalittoman persoonan elämäkerta muutaman vuoden ajalta, mahdollisuus esittää kriittisiä kysymyksiä julkisuuteen perustuvasta markkinamekanismista jää pääosin käyttämättä ja media näyttyy sankarillisena totuuden paljastajana. Talouselämän ja politiikan ristisiitoksista *Enron* ei saa sanotuksi kuin ”Clinton” ja ”Bush”. *Enron* yrittää, ja valistaakin, mutta se kielii enemmän aristoteelis-hollywoodilaisista kerrontakonventioista kuin millenniuminaaton yritystaloudesta tai yhteiskunnasta.

Lahnasen sanoin: ”Missä ruumiit ovat?”

Roger-Pol Droit

## FILOSOFIDAAN LASTEN KANSSA

(ilmestyy toukokuussa)

ISBN 978-952-5503-56-2

Lapset kyselevät luonnostaan – kuten filosofit. Filosofoiminen ei ole vuosilukuja vaan yhteisten ongelmien pohdintaa. Roger-Pol Droit opastaa filosofiseen dialogiin lasten kanssa – ei raskaita käsitteitä ja filosofian taustaopintoja, vaan ihmisen olemisen ja tietämisen mahdollisuuksien kunnioitusta. Onko lapsesi oudompi kuin luulitkaan?



John Dewey

### DEMOKRATIA JA KASVATUS (Democracy and Education, 1916).

Suom. Antti Immonen. niin & näin -kirjat, Tampere 2011.

ISBN 978-952-5503-54-8

45 € (37 €)

*Demokratia ja kasvatus* on John Deweyn tasa-arvoista oppimista tähdentäneen tuotannon ydinteos, nykyfilosofian suuria klassikoita.



Heinrich Heine

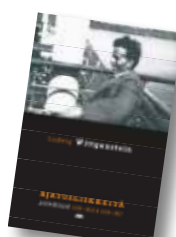
### ROMANTTINEN KOULU (Die Romantische Schule, 1835).

Suom. Jarkko S. Tuusvuori. niin & näin -kirjat, Tampere 2011.

ISBN 978-952-5503-45-6

35 € (27 €)

*Romanttinen koulu* on runoilijan, lehtimiehen, satiirikon ja kriitikon aikalaiskuvaus Euroopan henkisestä tilasta uusia vallankumouksia odoteltaessa.



Ludwig Wittgenstein

### AJATUSLIIKKEITÄ. PÄIVÄKIRJAT 1930-1932 & 1936-1937 (Denkbewegungen. Tagebücher 1930-32, 1936-37; 1997).

Suom. Tommi Uschanov. niin & näin -kirjat, Tampere 2011.

ISBN 978-952-5503-57-9

35 € (27 €)

*Ajatusliikkeitä* sisältää Ludwig Wittgensteinin intiimin henkilökohtaisia ja omintakeisen filosofisia päiväkirjamerkintöjä 1930-luvulta.

ilmestyy  
kesällä

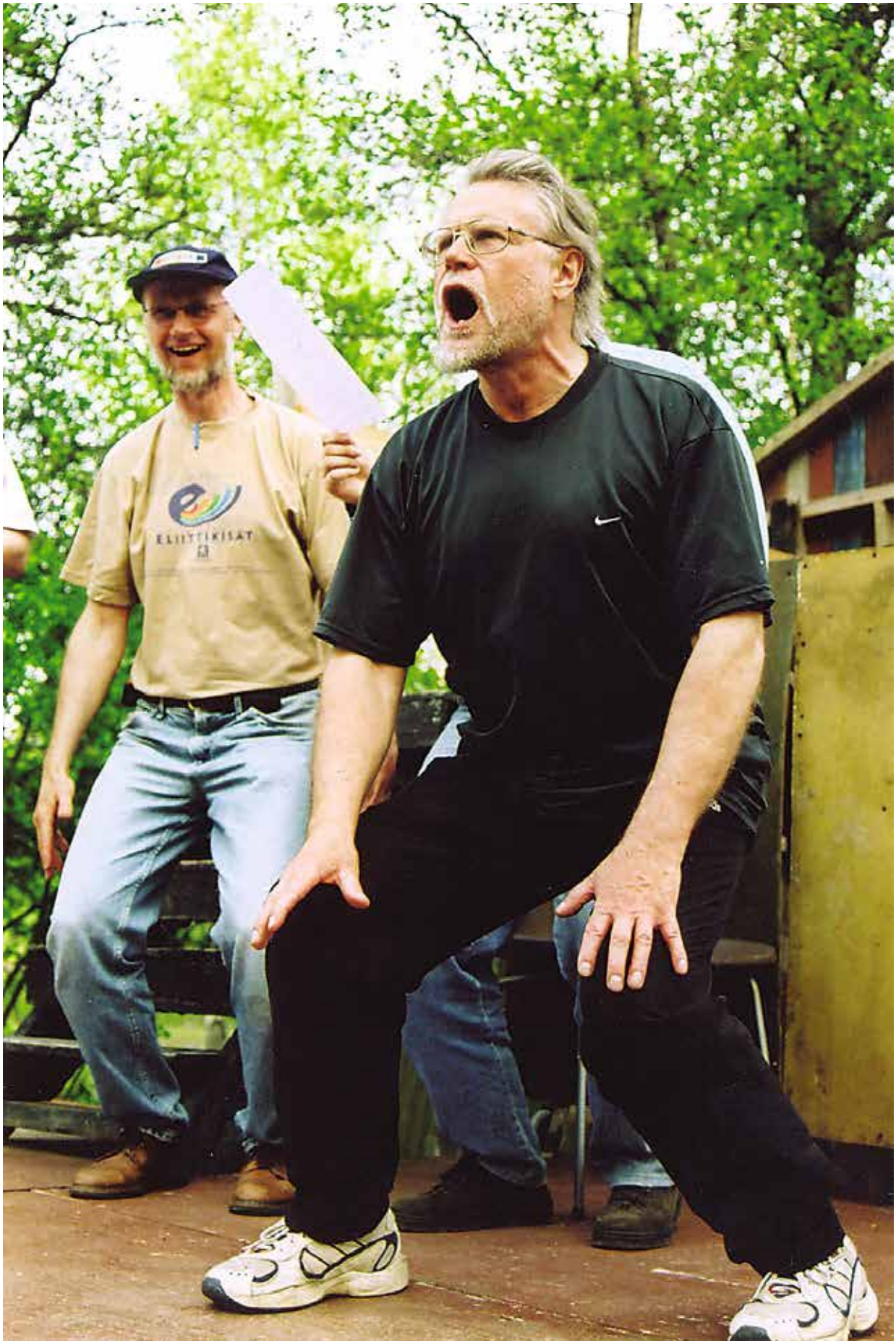
NIIN & NÄIN

[www.netn.fi/kauppa](http://www.netn.fi/kauppa)

Puhelintilaukset: 040 721 48 91









PERTTI JULKUNEN

# Ristiinnaulittu hyppää

## Stigman ajatus Erkki Auraa seuraten

**Erkki Aura riippui nuorena ohjaajana ristillä Tampereella ja löi naulan kämmenensä läpi Vaasassa. Sen jälkeen hän on tehnyt kaikkia teatterin töitä eri puolilla Suomea. Nyt Aura johtaa näkövammaisten teatteri Sokkeloa ja viimeistelee teatterin ja draaman alaan kuuluvaa väitöskirjaansa. Teoriaa ja käytäntöä yhdistävänä eksistentiaalina toimii stigman käsite.**

**T**eksti pohjautuu Auran kanssa talvella 2003 ja 2011 käytyihin keskusteluihin stigman, teatterista ja Paavo Kolista. Suurin osa tekstistä on tulkitsevaa ajattelua, jonka Auran idea on herättänyt. Aura ei siis ole vastuussa ajatusten mahdollisista puutteista, mutta kaikki onnistuneet ideat ovat hänen ansiotaan.

Stigma tarkoittaa polttomerkkiä, jonka Kreikan kansalaiset kärvensivät rikollisten ja orjien ihoon, jotta kukaan ei erehtyisi olemaan näiden kanssa tekemisissä. Stigma oli siis häpeämerkki. Kuuluisimpia stigmoja ovat olleet myöhemmin naulanreiät, joita kerrotaan ilmestyneen Jeesusken eläytymiskykyisimpien seuraajien kämmeniin. Auran mukaan se, johon stigma painetaan, ei ole tavallinen ihminen eikä kokonainen persoona, mutta stigma ei kuitenkaan ole pelkkä häpeämerkki. Normaali kanssakäyminen stigmalla merkityn kanssa ei ole mahdollista, mutta epänormaali lumoo.

Normaalin ja stigmalla merkityn ihmisen roolit ovat Erving Goffmanin<sup>1</sup> mukaan kuin samasta kankaasta leikattuja vaatekappaleita. Hän kertoo, miten näitä vaatteita kannetaan, mutta Aura kysyy, miten ne leikataan. Vastauksia löytyy Auran mukaan teatterin ja siviiliyhteis-

kunnan suhteista. Teatteri luo stigmoja, jotka lohkovat elämää. Näyttelijänä ja ohjaajana Aura on tutkinut kiusaantuneisuuden tunnetta, ja hänen mukaansa kaikki näyttelijät tutkivatkin ainakin joskus teatterin rakenteeseen kuuluvaa rooliärtymystä. Näin käy, olipa näytelmä miten tavallinen tahansa. Aura esittää, että kun roolin työstämisessä tapahtuu kriisi, ilmaisu tihentyy, näyttelijä vetää puoleensa ja työntää luotaan ja kadottaa otteensa. Tällöin syntyy rytmisen hätätila, jossa siviilin ja teatterin elementit törmäilevät toisiinsa. Häiriön ratkaisulla hetkellä näyttelijässä syntyy stigma.

### Näyttelijän stigmat ylityksen merkkeinä

Vuoden 2003 kesällä Rönнин tanssilavalla harjoiteltiin Reijo Kahlenin ja Erkki Auran näytelmää ”Entäs nyt Mämmilä”. Työn pohjaksi oli otettu yksitoista Tarmo Koiviston sarjakuva-albumia, joissa stigmaattiset tapahtumat on esitetty vieraannuttavan herttaisesti. Näytelmässä stigmaa käsitellään kuitenkin toisin. Auran mukaan stigma on näyttelijän ilmaisutyössä syntyvä merkitystihentymä, jonka synnytystä ohjaaja auttaa käänteisen terapian avulla: Traumoja ei pureta, vaan niitä luodaan. Tämä toteutuu esimerkiksi siinä, että näy-

## ”Myyttisenä hahmona Koli olisi ollut hyvä Faust, Frankenstein, Mefistofeles tai Osiris.”

telmän Mämmilä lohkoutuu kahteen leiriin, joista yhtä hallitsevat raha ja vitsi, toista elämä ja huumori.

Vaikuttaa siltä, että stigmoista puhuessaan Aura ei ajattele tekstejä. Niissä voi olla tai olla olematta stigmaattisia tapahtumakulkujia. Stigman kannalta ei ole olennaista teksti vaan esityksen fyysinen tapahtuma, jossa näyttelijät ja katsojat tuntevat vanhenevansa yhdessä. Teksti on siis teatterissa vain yksi vaikuttava tekijä muiden joukossa, kun taas näyttelijä on Auralle kaikki kaikessa. Hänen mielestään harrastelijat näyttelivät joskus paremmin kuin ammattilaiset. Näyttelijällä on edessään kuilu, jonka yli on hypättävä, ja harrastelija leiskauttaa usein komeasti sen yli, mutta ammattilainen kompuroi turvallisessa maneerihaarniskassa. Auran mukaan teatteriopinnoissa tarvitaan käänteistä terapiaa, jossa turvajärjestelmiä ei lujiteta vaan puretaan.

Aura aloitti opinnot Tampereen yliopiston draama-studiossa vuonna 1964 ja valmistui ohjaajaksi 1968. Yliopiston rehtorina toimi Paavo Koli, joka kävi usein Teatterimontussa kesken harjoitusten. Stigman idea tuli Auran mieleen Kolin tehtyä itsemurhan. Auran mukaan Koli teki suuren vaikutuksen aikalaisiinsa – hän oli näyttävästi stigmaattinen ihminen, puoleensavetävä ja luotaantyöntävä johtaja. Hän oli latautunut, synnytti kauhutarinoita ja sekaannuksia ja häntä riivasi sankarin syndrooma. Myyttisenä hahmona Koli olisi ollut hyvä Faust, Frankenstein, Mefistofeles tai Osiris. Hän näki houereita: Aitolahteen piti perustaa Globe-instituutti, jonne kansainväliset voimat kokoontuvat poistamaan esteet pysyvältä maailmanrauhalta.

Stigma vaikuttaa olevan ymmärtämisen ja ymmärtämättä jättämisen momentti, jos ”ymmärtämisellä” tarkoitetaan toisen kokemuksen jakamista. Immanuel Kantin *Puhtaan järjen kritiikin* ongelmana on kokemuksen mahdollisuus<sup>2</sup>. Kun ihmisiä ja asioita tulee vastaan, kokija käsittelee niitä mieleensä sisältyvillä tietämisen ehdoilla.

Kokija mieltää asiat avaruudessa ja ajassa tapahtuviksi ja syysuhteiden määräämiksi. Kant tähdentää kuitenkin, että ehdollinen kokeminen ei riitä kokijalle, vaan tämä tahtoo tavoittaa jotakin ehdotonta.

Kokija on yhtä kuin kokemisensa ehdot, joten hänen on ylitettävä ne, jos aikoo kokea jotakin muuta kuin itseään. Ellei hän ylitä itseään, hän ei koe toisia vaan oman itsensä laajentumia, eikä siis ole oma itsensä vaan toisiin ihmisiin heijastamiensa oletusten orja. Immanenssinsa laajentumaan juuttunut ihminen ei ajattele vaan latelee julkisen latteusarkiston latteuksia.

Stigmaa tehtäessä pohjataan latteusarkistoon. Latteus on merkityksettömäksi laajentuneen minuuden merkki, mutta stigma on toiseuden merkki, jolla merkitään yleisen immanenssilatistuman ulkopuolella elävät. Stigma on varsinaisen itsen merkki, jonka näyttelijä saa ylittäessään itsensä niin, että lakkaa olemasta immanenssilaaientuman määrittämä kokonainen persoona.

Kun ihminen kokee jotakin, mikä ei ole häntä itseään, hän lakkaa olemasta oma itsensä (immanentti) ja muuttaa osan itsestään joksikin toiseksi. Hänestä tulee jotakin, mitä hän ei ole (transsendentti). Immanenssin ja transsendenssin välillä ei ole siltää vaan pelkästään eimikään. Ratkaisu on tehtävä ab-soluuttisesti eli hyppäämällä. Hypyssä syntyy stigma, ja loikan kaarella vilahtava toiseuden merkki kertoo, millaista on hyvä teatteri.

### Teatterin kevyt hyppy

Eeva-Liisa Manner kysyy: ”eikö näytelmän pitäisikin olla leikkiä - Spiel, play?”<sup>3</sup> Loikkaava polttomerkitty vastaa, että teksti voi olla totista peliä, mutta hyvä esitys on aina leikkiä. Hyvän näyttelijän hyppy ei nimittäin kannan aivan perille. Hyppy immanenssista transsendenssiin vie itsen luota toisen luo, mutta ei itsen sisältä toisen sisälle. Oma itse on ei-minkään takana hyvin näkyvissä ja toinen

## ”Intressittömyys ei ole yhteiskunnallista välinpitämättömyyttä vaan tiedon ehtoihin sitoutumattomuutta.”

on koskettavasti vieressä. Jos näyttelijä pyrkii toisissaan toisen sisälle, tuloksena on raskasta ja valheellista teatteria.

Bertolt Brechtin mukaan näyttelijän on luotava keveyden vaikutelma, joka syntyy vaikeuksien voittamisesta<sup>4</sup>. Teatteri on Brechtille sitä, että ihmisten välisiä tapahtumia esitetään huvittamistarkoituksessa. Näyttelijän on sallittava, että yleisö ottaa hänen taiteensa kevyeltä kannalta. Brecht uskoo, että kevyt näyttelemisen säilyttää tarkkailevan älyn vapaana ja valppaana. Kanta, jolle kevyesti näyttelevä näyttelijä laskeutuu, on yhteiskuntaa arvosteleva kanta<sup>5</sup>. Arvostelevan älyn vapaa ja viihdyttävä käyttö käy teatterissa päinsä, kun näyttelijän askel sattuu ja hyppy kantaa. Tärkeintä on, että hän tulee alas kevyesti ja vapaasti, kehenkään tarttumatta.

Ihmiset tarvitsevat jotain, mikä ei anna heille tipaakaan tietoa maailmasta, ja tätä tarvetta teatteri palvelee. Kun näyttelijä hyppää itsensä sisältä toisen luo, hän hyppää samalla tietämisen kykyjen alueelta mielihyvän ja mielipahan tuntemisen kyvyn (eli estetiikan) sekä tahtomisen kyvyn (etiikan) alueelle<sup>6</sup>.

Etiikan ja estetiikan alueet käyvät Kantin mukaan monin paikoin yksiin. Tiedon ehdot eivät päde etiikassa, sillä omien vapaiden tekojensa ymmärtämistä varten ihmisellä ei ole ohjenuoraa. Estetiikassa tiedon ehdot eivät päde, sillä taide on vapaata ja intressitöntä. Intressittömyys ei ole yhteiskunnallista välinpitämättömyyttä vaan tiedon ehtoihin sitoutumattomuutta. Toisaalta hyvässä teatterissa toisen luo hypännyt näyttelijä ei kuitenkaan ala estetisoida tai moralisoida.

### Transsendenssin julkinen harjoittaminen

Brechtin Me-ti sanoo, että on harvoja askareita, jotka vahingoittavat ihmisen moraalialia niin paljon kuin moraalien parissa askarointi<sup>7</sup>. Koli piti teatteria mieluummin me-

netelmänä moraalien filosofian luomiseen kuin paikkana, jossa valmista filosofiaa vatuloidaan. Hän suositteli teatteria sekä kapeille että leveille yhteiskunnan estradeille. Sosiologeille puhuessaan Koli vaati teatteriin perehtymisen liittämistä yleisopintoihin<sup>8</sup>. YK:n malliyleiskokousta tervehtiessään Koli suositteli sosiodraamaa kansainvälisen osallistumisen keinoksi<sup>9</sup>. Teatterin taidot tarjoaisivat kouraantuntuvia mahdollisuuksia laajentaa näköaloja sekä oppia ihmiskunnan maailmanlaajuisen näytelmän päälinjoja ja perusvaikeuksia<sup>10</sup>.

Terve itsekunnioitus<sup>11</sup> ja suvaitsevaisuus<sup>12</sup> ovat asioita, joita teatterissa opeteltava toisen asemaan asettuminen kasvattaa. Sielullinen alijännittyneisyys<sup>13</sup> ja tosikkous ovat oppimisprosessin pahin este, sillä tosikko kuluttaa elämän näyttämöllä voimavarojaan omien odotustensa täyttämiseen<sup>14</sup>. Koli luonnostaa hyvää politiikkaa, jonka lähtökohtana on vastakkainasettelujen tunnustaminen. Tämä tarkoittaa asioiden perustelemista, vastapuolen ymmärtämistä ja yhteisten pelisääntöjen etsimistä, mikä onnistuu kansalaisten osatessa tarkastella asioita muiden ihmisten kannalta. Teatteri on transsendenssin julkista harjoittamista.

Pelkkänä toisen rationaalisenä ymmärtämisenä teatteri voi olla ”omien odotusten täyttämistä”. Immanentin minän laajentumaksi jäänyt teatteri toimii manipulatiivisesti, ja siksi hyvä teatteri ei pelkästään opeta toisen ymmärtämisen keinoja vaan myös, että toinen on toinen juuri siksi, että häntä ei voi ymmärtää. Täytyy tyytyä hyppäämään itsensä ulkopuolelle ja toisen viereen kevyellä hypyllä, jossa syntyy stigma.

Koli huomasi, että suomalaista elämännäytelmää näytellään pelon ilmapiirissä. Hänen mukaansa arvo- maaperää on muokattava niin, että syntyy myönteisiä, rohkaisevia ja energiaa hyödyllisesti purkavia tunnetiloja. Sekään ei kuitenkaan riitä. Myös vaikkapa urheilu voi vaikuttaa pelon aiheuttamaa barbariaa ja sadismia

vastaan<sup>16</sup>, mutta se ei tavoittele vapautta ja valppautta samalla tavalla kuin teatteri.

Aura korostaa, että kokemisen arvoinen teatterikokemus ei koostu pelkistä kauniista tunteista, vaan voi aiheuttaa epävarmuutta, hätäntymistä, pelkoa ja häpeää<sup>17</sup>. Jos ihminen jää traumojensa vangiksi, väkivaltaisten tapahtumien pelko saa aikaan lamaan<sup>18</sup>. Teatterin stigmalla merkitty purkamaton toiseus auttaa pelkäämään lamaan<sup>18</sup>.

Rohkeasti pelänneen Kolin unelma maailmanrauhan ratkaisemisesta Globe-instituutissa ei ollut niin tärähtänyt kuin latteusarkiston laidalla tuntuu. Jossakinhan maailmanrauha on perustettava, joten miksipä ei Aitolahdella? Mistä me sitä paitsi tiedämme, että rauha ei ole mahdollinen ja että asiat menevät muutenkin aina huonommiksi? On kulunut vasta vajaa 40 vuotta siitä, kun vielä uskoimme, että maailma muuttuu paremmaksi.

## Tasavalta ja teatteri

Kant uskoi edistykseen<sup>19</sup> ja ikuiseen rauhaan<sup>20</sup> siinä missä Kolikin. Kant myönsi, että edistyksen tai taantumuksen ennustaminen on mahdotonta, koska vapaiden tekojen ennustaminen on mahdotonta<sup>21</sup>. Kant kuitenkin ennusti silti. Hän huomasi, että Ranskan vallankumouksen näytelmässä keksittiin jotakin erinomaista: tasavalta, jonka perustuslakiin kirjataan hyökkäyssodan kieltö. Kun ihmiset päättävät vapaasti teoistaan, he eivät voi millään olla hyväksyttävä näin mainiota asiaa. Edistys ja ikuinen rauha toteutuvat, sillä tasavalta ei sodi. Tämä kuulostaa hullunkuriselta paitsi logiikan myös historian valossa. Demokraattinen USA on historian sotaisin valtio.

Kantin täsmentämään tasavallan ideaan kuuluu, että

lakien valmisteluun osallistuvat ne, joita lait koskevat. Tärkeintä on, että julkisuus toimii, sillä julkisuuden kieltäminen vie kansalta pienimmätkin edistymisen mahdollisuudet. Tällaista tasavaltaa ei ole toteutettu missään. Lakeihin eivät vaikuta esimerkiksi Suomessa kansa eivät kansan edustajat. Jos lait valmisteltaisiin julkisesti ja jos kansanedustajat muodostaisivat mielipiteensä itse, julkinen keskustelu tekisi poliittisesta prosessista ennustettavan kansalle. Nyt se on ennustettavaa vain ryhmälle, jota emme tunne, eikä meillä siis ole pienintäkään edistymisen mahdollisuutta.

Kantin tarkoittamaa tasavaltaa ei ole kokeiltu, joten myös hänen unelmansa rauhasta ja edityksestä on testaamatta. Kysymys kuuluu: entäpä jos Kant on oikeassa? Asian tarkistamiseksi kannattaa perustaa tasavalta. Perustuslakiin pitää kirjata sodan kieltämisen lisäksi parlamentin ryhmäkurin kieltö sekä suunnitelmatalous, työurien lyhentäminen ja muutaman vuoden teatterikoulutus koko nuorisolle.

Tasavallassa tarvitaan myös stigmaa, sillä se, joka ei koe stigmalla merkityn olevaisen purkamattomuutta, ei näe maailmassa parannettavaa eikä silleen jätettävää. Se, joka erottautuu maailmaa pahansuovasti pilaavan talouskasvun löppölästä, saa stigman.

Auran mukaan vuosituhanen alun teatterin tärkein psykofyysinen olio, rooli, etsii hämmentyneenä henkilöön kuin Pirandellon näyttelijät tekijäänsä<sup>22</sup>. Pirandellon näytelmässä esitetään, että tekstistä karanneet henkilöt ymmärtävät ja ovat ymmärtämättä toisiaan vaikuttavammin kuin me äidistä syntyneet. Auralle teatteri on ainoa paikka, jossa ihminen antautuu stigman kantajaksi vapaaehtoisesti ja uhrautuu puolestamme. Tunneimme teatterissa, että tasavalta on tullut lähelle.

## Viitteet

- 1 Goffman 1990, 155
- 2 Kant 2010, 212.
- 3 Hökkä 2006, 336.
- 4 Brecht 1954, *passim*.
- 5 Mt., 47.
- 6 Vrt. Kant 2010, 171.
- 7 Brecht 1998, 116–117.
- 8 Koli 1968, 18.
- 9 Mt., 121.
- 10 Mt., 123.
- 11 Mt., 88.
- 12 Mt., 107.
- 13 Ks. mt., 98.
- 14 Mt., 114.
- 15 Mt., 99.
- 16 Adorno 1995, 236.
- 17 Aura 2010, 32.
- 18 Aura 2003, *passim*.
- 19 Kant 1995.
- 20 Kant 1947.
- 21 Kant 1995, 111.
- 22 Aura 2010, 31.

## Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W., Kasvatus Auschwitzin jälkeen. Suom. Raija ja Esa Sironen ja Timo Uusitupa. Teoksessa Juha Koivisto & Markku Mäki & Timo Uusitupa (toim.), *Mitä on valistus?* Vastapaino, Tampere 1995.
- Aura, Erkki, Historia ei ole vain menneisyyttä. Työväenvallankumouksen ja luokkasodan muistotilaisuudessa Tampereen Kalevankankaalla pidetty puhe. *Tiedonantaja* 31.1.2003.
- Aura, Erkki, Pitääkö vai olla pitämättä? Puhe portaalissa. *Kirjo* 2/2010.
- Brecht, Bertolt, *Teatteriteoria* (Kleines Organon für das Theater, 1949). Suom. Irja Hagfors. Arenan Poleeminen Julkaisusarja, 3. Arena, Helsinki 1954.
- Brecht, Bertolt, *Me-ti. Käänteiden kirja*. Suom. Vesa Oittinen. Otava, Helsinki 1998.
- Goffman, Erving, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Penguin Books, London 1990.

- Hökkä, Tuula (toim.), *Kirjoittamisen aika. Eva-Liisa Mannerin kirjeitä 1963–1969*. Tammi, Helsinki 2006.
- Kant, Immanuel, *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf* (1795). Alfred Scherz Verlag, Bern 1947.
- Kant, Immanuel, Edistyykö ihmiskuku jatkuvasti kohti parempaa? Suom. Markku Mäki. Teoksessa Juha Koivisto & Markku Mäki & Timo Uusitupa (toim.), *Mitä on valistus?* Vastapaino, Tampere 1995.
- Kant, Immanuel, *Kirjeenvaihtoa 1759–1799*. Suom. Panu Turunen. Areopagus, Turku 2010.
- Koli, Paavo, *Suuntana huominen*. Kirjayhtymä, Tampere 1968.
- Pirandello, Luigi, *Kuusi osaa etsimässä tekijää*. (Sei personaggio in cerca d'autore, 1921). Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Suomen Teatteriliitto, Helsinki (ei vuosilukua).

# TIEDÄTKÖ, MITEN SINUA HUIJATAAN



**P**äättömiä päätelmiä, todentamattomia tilastoja ja tolkuttomia tositarinoita – nykyajan julkisuuden kuva on karu ja koruton. Älyllisen itsepuolustuksen pikakurssi antaa lukijalleen välineet, joilla virhepäätelmät ja puljutukset saadaan poikki, halki ja pinoon. Johdonmukaisuuden kehittämisen lisäksi Normand Baillargeon neuvoo havaitsemaan harhautuksen ja sompailemaan hämärän kielenkäytön sokkeloissa. Samassa hötäkässä hän tulee osoittaneeksi, että nykymaailmassa kriittinen ajattelu on kansalaistaito.



Hyvin varustetuista  
kirjakaupoista sekä  
[www.netn.fi](http://www.netn.fi)

35,00 €, niin & näin kestotilajille 27,00 €

**Suom. Tapani Kilpeläinen**

n. 300 sivua

ISBN 978-952-5503-55-5



JAAKKO BELT

# Unen arkkitehdit

”Unessa mielemme voi tehdä mitä tahansa. [...] Unessa [...] luomme ja koemme maailmamme samanaikaisesti. Mielemme tekee sen niin hyvin, ettemme edes huomaa sitä.”

– Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) elokuvassa *Inception* (2010), ohj. Christopher Nolan



Mielikuvituksen, unien ja muistojen elokuvalliset mahdollisuudet tunnistettiin jo 1910-luvulla. Elokuva-teorian uranuurtaja Hugo Münsterberg kirjoittaa teoksessaan *The Photoplay: A Psychological Study*, että elokuva toimii mielikuvituksen tavoin, koska se ”noudattaa pikemminkin mielen kuin ulkomaailman lakeja”. Niinpä valkokankaalla voidaan kuvata sekä katsojan että elokuvan sisäisten hahmojen mielenliikkeitä, kuten muistoja, kuvitelmia ja ideoiden assosiaatioita.<sup>1</sup> Teoria on sittemmin osoittautunut toimivaksi: unitodellisuudet, kuvitellut maailmat ja muistin rakennetta jäljittelevä visuaalinen kerronta ovat vakiintuneet osaksi elokuvataiteen perusvälineistöä. Tuorein osoitus keinojen luovasta soveltamisesta on Christopher Nolanin spehtaakki *Inception*, jonka sisäkkäiset unimaailmat purkavat oletusta elokuvatodellisuuden ehjistä perustasta ja tulkinnan yksiselitteisyydestä.

*Inception* ilmentää myös toista elokuvateollisuuden trendiä. Viime vuosikymmeninä unen, muistin ja mielikuvituksen leikki on entisestään popularisoitunut. Katsojan ja fiktiivisten henkilöiden mielenmaiseman sijaan nykyisin keskitytään yleisön kokemusrakenteisiin. Eriyisesti Hollywood-elokuvassa luotetaan populaarikulttuurin kollektiiviseen muistiin: *genre*-tyypittelyyn, kierätettyyn kuvastoon, tuttuihin juonikuvioihin ja turvallisiin stereotyyppioihin.

Popularisoitumisen käänköpuolena on mielikuvituksen normittuminen. Läpikuvitettu, tehostettu ja ehostettu paketti jättää visuaaliselle ja tilalliselle mielikuvitukselle niukasti liikkumavaraa. Abstraktioille tai analyttisyydelle ei ole sijaa eikä tarvetta. Kehitys näyttäisi johtavan pahanlaatuisen kierteseen: tuotanto yksipuolistuu, keskustelu köyhtyy, elokuvallukutaidottomuus lisääntyy ja katsojien tarpeet sekä odotukset yhdenmukaistuvat – mikä edelleen tyypistää sekä elokuvatarjontaa että tulkintoja<sup>2</sup>. Seurauksena valtavirtaelokuva viihteellistyy ja ”vakavasti otettava” taide-elokuva uhkaa eriytyä populaarista filmikulttuurista.

## Taiteen ja viihteen tällä puolen

Uhkakuvat vaikuttavat historian valossa liioitelluilta. Yksiuotteinen taide–viihde-jaottelu ei ikinä ole jakanut elokuvakenttää siististi kahteen leiriin. Jo klassisen Hollywoodin kiitetyimmät ohjaajat Chaplinista Wellesiin ja Howard Hawksista Hitchcockiin osoittivat, että taiteen ja viihteen jäykät kategoriat eivät määrää ennakolta, miten elokuvia tehdään, katsotaan ja tulkitaan. Pidäkkeettömään pessimismiin ei pidä sortua nytkään. Amerikkalaisen *mainstreamin* ja perinteisen eurooppalaisen taide-elokuvan välimaastoon on nimittäin muodostunut monisäikeinen ja heterogeeninen elokuvakenttä.

Tarpeeksi taitavat ohjaajat, jotka ylittävät valtavirtaelokuvan latteudet populaarikulttuurin ehdoilla ja näitä ehtoja kommentoiden, voivat muuttaa yleisön katsomistottumuksia. Useat nykyohjaajat peilaavat ja tietoisesti rikkovat viihteen ja taiteen rajapintaa, erityisesti juuri unen, muistin sekä mielikuvituksen keinoin. He raken-

tavat elementeistä, jotka Hollywood on joko työntänyt marginaaliin tai teollistanut tuotannon tarpeisiin. Näin elokuvatarjonnan yksipuolistumisen kierre kääntyy ympäri: populaarielokuvasta tulee moniuotteisempaa ja elokuvalukutaito kehittyy. ”Puhtaan” taiteen sijaan ohjaajat pyrkivät luomaan elokuvia, jotka tiedostavat jännitteisen suhteensa populaarikulttuuriin ja ammentavat siitä. Samalla myös katsojien odotukset muuttuvat ja rohkeat tulkinnat haastavat kaksiarvoisen asteikon. Niinpä taide- ja populaarielokuvan ohella voidaankin puhua hybridielokuvista, jotka silloittavat, kommentoivat tai purkavat yksinkertaistavaa jaottelua.

Hybridiohjaajien joukkoon lasken muiden muassa David Lynchin, joka *arthouse*-statuksestaan huolimatta rakentaa elokuvansa populaarikulttuurin ja Hollywoodin pimeälle puolelle. Hänen niin sanottu surrealisminsa ei pyri ylittämään todellisuutta. Pikemminkin kyse on konventioiden ja tuttujen ilmiöiden muovaamisesta. Esimerkiksi *Twin Peaksin* (1990–1991) ensimmäisen kauden tenho ja suosio perustuvat siihen, että Lynch yhtä aikaa kierrättää ja venyttää saippuaopperan totunnaisuuksia, juonivetoista sarjaformaattia sekä televisiota ilmaisuvälineenä. Sarja pöyhii amerikkalaista kollektiivista muistia, mutta myös varta vasten sijoittaa itsensä populaarikulttuurin jatkumoon.

Lynchin elokuvissa unen logiikka, fantasiat ja muistot määrittävät sekä elokuvan muotoa että sisältöä. Jo sovinnainen *The Elephant Man* (1980) särkee draaman koheesiota pahaenteisellä unennöllä ja valtavirran sulkeistamalla friikkitematiikalla. *Blue Velvetissä* (1986) ja *Lost Highwayssa* (1997) Lynch vinouttaa perinteistä kerrontaa ja psykologisesti ehjää hahmogalleriaa seksuaali- ja väkivaltafantasioiden muovaamalla ’tiedostamattomalla’. Klassinen Hollywood ja *film noir* muodostavat puolestaan *Mulholland Driven* (2001) ytimen, mutta elokuvan rakenne haastaa juonikeskeiset tulkintamallit. Lineaarinen eteneminen ja ymmärrettävä elokuvamaailma hajoavat, kun unta ja muistamista jäljittelevät siirtymät todellisuuden tasolta (tai tulkinnasta) toiseen luovat monikerroksisen, osittain kehäisen tilan. Elokuvamaailman lainalaisuudet hapertuvat entisestään *Inland Empiressä* (2006), joka kommentoi populaarielokuvaa ja katsomistottumuksia harvinaisen napakasti. Hollywoodissa kuvattu elokuva sisällyttää kirjaimellisesti osia siitä itseensä, mutta vieraassa asussa. Sen saippuainen sisäiselokuva ”On High in Blue Tomorrows” tihkuu ironiaa, siinä missä kylkeen sommiteltu antisketsi, valmiiksi naurettu *janis-sitcom* etäännyttää katsojan.

Lynchin tyyliiset ohjaajat hyödyntävät taide- ja populaarielokuvan välistä jännitettä katsojaa manipuloiden. Hybridiohjaajien joukossa on kuitenkin myös heitä, jotka pyrkivät ylittämään taide–viihde-jaottelun. Heidän käytössään unitodellisuudet ja visuaalinen mielikuvitus uudistavat katsomistapoja ja vapauttavat kahlitsevista ennakko-odotuksista. Tähän joukkoon kuuluu esimerkiksi musiikkivideoilla uransa aloittanut ranskalaisohjaaja Michel Gondry.

Gondryn ja käsikirjoittaja Charlie Kaufmanin yhteisluomus *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) käyttää tähtinäyttelijöitä ja romanttisen komedian ke-

## ”Mikä tekee näennäisen monimutkaisesta elokuvasta viihdyttävän? Mitä *Inception* vihjaa todellisuudesta ja elokuvasta sen muovaajana?”

hystä. Muistin ja identiteetin suhdetta kuvataan kuitenkin lempeämmin ja nokkelammin kuin perinteisissä taide-elokuvissa. Muistojen poistamisen tematiikkaa vastaa taiten rakennettu episodimainen, takaperoinen ja miellelyhtymien tuntua tavoitteleva kerronta. Haastava narratiivi ei etäännytä, koska leikkausten rytmitys ja tilkkutäkkimäiset yksityiskohdat kantavat kerrontaa kokemuksellisella tasolla. Muistojen poispyyhkiytymisen tunne konkretisoituu, kun Gondry vapauttaa läpeensä tutun näyttelijäkaartin – Jim Carrey, Kate Winslet, Elijah Wood ja Kirsten Dunst – menneiden roolien ja maneerien taakasta. Elokuvan raamit laajenevat, kun tutut asiat koetaan toisin. Kuten tuorempi *Science of Sleep* (2006) edelleen vihjaa, elokuvan mahdollisuuksien rajat määrittää anarkistinen mielikuvitus, eivät taiteen ja viihteen valmiit kategoriat.

Mainitun Christopher Nolanin tie on puolestaan kulkenut *indie*-puolelta populaarielokuvan ytimeen. Kiintoisasti myös Nolan silloittaa taiteen ja viihteen välistä kuulua muistinmenetyksen (*Memento*, 2000), unettomuuden (*Insomnia*, 2002) ja vastavuoroisten silmäkääntötempujen (*The Prestige*, 2006) värittämällä kerronnalla. Münsterbergiläinen mielen rakenteiden ja elokuvan lainmukaisuuksien rinnastus saavuttaa täyden mittansa kuitenkin vasta *Inception*issa, joka istuttaa laajaan yleisöön päivitetyn käsityksen valtavirtaelokuvasta.

### Tuttuuden sudenkuopat

Jos *Inception*in monikerroksisen rakenteen asettaa hetkeksi sivuun, huomio kiinnittyy elokuvan tuttuihin, jopa latteisiin elementteihin. Eikö kaikki tämä ole nähty tuhanteen kertaan? Mies syyttää itseään rakkaimpansa kuolemasta ja etsii synninpäästöä. Vielä viimeinen keikka, julkilausuttu *mission impossible*, lasten ja mielenrauhan vuoksi. Pitkälle erikoistuneiden herrasmiesrikollisten *dream team* tukenaan nuori, kaunis nainen. Esteenä eräänlainen *femme fatale* ja suuryhtiöiden kätyrit, oikeuslaitoskin. Takaa-ajokohtauksia, autoja, räjähdysisiä ja aseita. Painovoimaa uhmaavaa koikkelehtimistä, löppöä scifihöttöä. Monimutkaisen yksiulotteisia isäsuhteita. Aina tarkka Michael Caine ja intensiivinen DiCaprio. Muutama vitsikin, toiminnan lomassa.

Luonnehdinnan valossa tuntuu lähes triviaalilta huomauttaa, että Nolan toki kierrättää surutta populaarielokuvan totunnaisuuksia. Huomio ei kuitenkaan ole turha, koska eri tavat tulkita *Inception*ia palautuvat siihen, miten uusiokäyttöön suhtaudutaan. *Inception* on

moniaalla leimattu tyylikkääksi mutta ohueksi toimintatrilleriksi, jota on turhaan venytetty pitkäväteisellä lätinällä unista ja todellisuuksista. Tällaisessa tulkinnassa elokuvan populaarisuus määrittää sen analysoinnin välineet ja arvottamisen kriteerit. Koska *Inception* kaikesta päätellen on viihde-elokuva, pitää sitä käsitellä kategori-an mukaisesti: nimetä lajityyppi (toimintatrilleri), todeta viihteellisyys (ohut) ja arvioida viihteen laatua (tyylikäs mutta pitkäväteinen). Luenta ilmentää taide-viihde-jaottelun normatiivista voimaa ja edelleen uusintaa jähmeitä luokkia.

*Inception*in kaltaiset elokuvat muistuttavat elokuvallukutaidon tarpeellisuudesta. Ilmaisumuodon luonteenomaisten piirteiden, kuvakielen, symboliikan ja elokuvahistorian tuntemuksen lisäksi vaaditaan kykyä soveltaa lukutaitoa ennakkoluulottomasti. Harmittavan usein esimerkiksi *genre*-jaottelut pikemminkin ennalta rajoittavat analyysiä kuin tarjoavat hedelmällisen heuristiikan. Samalla tavalla käy, kun populaarielokuva erotellaan jo orientaation tasolla taide-elokuvasta: valtavirrasta tulee pelkkää viihdettä, *indiestä* puhdasta *cinemaa*.

Jos elokuvien hybridiluonne pelkistetään joko-taiksi, taiteen kytkös populaarikulttuuriin kadotetaan. Lynchin ja Gondryn tapaisten visionäärien tapauksessa menetetään vähintäänkin perustavia jännitteitä ja hukataan osa elokuvakulttuuria uudistavasta potentiaalista. Valtavirrasta ponnistavat elokuvat kohtaavat sitäkin vakavamman uhkan: tulkinnalle olennaisia piirteitä raakataan kokonaan ulos analyttisestä keskustelusta. Mielekäs, kokonaisvaltainen puhe elokuvasta käy entistä hankalammaksi. Elokuvakulttuurin yksioikoistumisen kierre pahenee.

Ilmiö konkretisoituu elävästi *Inception*in ympärillä käydyssä keskustelussa. Yksinkertaistavan kuvailun ja arvottamisen pyörteessä unohdetaan tulkinnalle perustavimmat kysymykset. Mitä funktiota mikäkin elementti palvelee? Mikä tekee näennäisen monimutkaisesta elokuvasta viihdyttävän? Mitä *Inception* vihjaa todellisuudesta ja elokuvasta sen muovaajana? Näitä kysymyksiä voidaan lähestyä, jos tulkinta perustetaan rajatun viihdekehikon sijaan laajemmalle käsitykselle elokuvasta. Erityisesti *Inception*in metaelokuvalliset aspektit tarjoavat luontevan tarttumapinnan tulkinnalle. *Inception* kun on vetävän toimintatrillerin lisäksi elokuva elokuvallisen todellisuuden luomisesta ja katsomisen mekaniikoista. Myös konventioiden kierrättäminen asettuu uuteen valoon, kun sitä tarkastelee populaarielokuvan kommentointina.





## Unet unien lomassa

*Inceptionia* on syytetty turhasta selittelystä. Hahmot kommentoivat esimerkiksi unitasojen välisiä suhteita ja soveltamiansa ”louhinnan” (*extraction*) ja ”istutuksen” (*inception*) menetelmiä monisanaisesti: ”Kun idea juurtuu mieleen, sitä on lähes mahdotonta poistaa. [...] Unitilassa tiedostamaton puolustus on alhaalla, jolloin ajatukset on helpompi varastaa. Sitä kutsutaan louhinnaksi.”; ”Jos jonkun mielestä voi varastaa idean, eikö sellaisen voi myös istuttaa?”; ”Yksikään idea ei ole yksinkertainen, kun se pitää istuttaa jonkun toisen mieleen.” Myös unien olemusta kommentoidaan taajaan, ajoittain klišeisestikin: ”Unessa mieli toimii nopeammin, ja siksi aika tuntuu kulkevan hitaammin.”

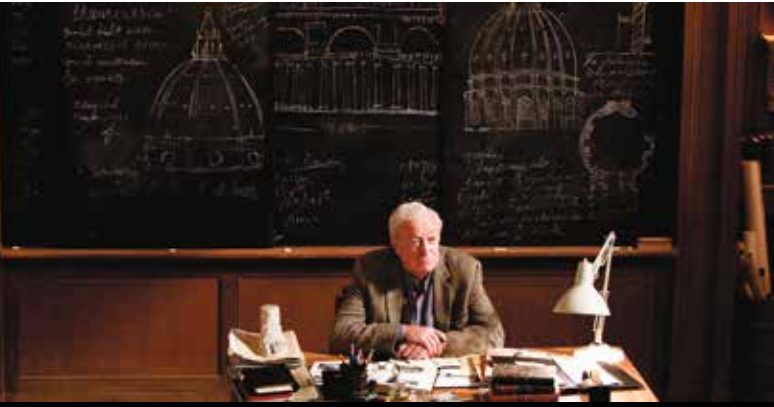
Eikö kuvien pitäisi antaa puhua puolestaan? Sinällään oikein muotoiltu kritiikki – turha pukea kuvia kömpelöiksi sanoiksi – ei kuitenkaan huomioi kommenttien kahta funktiota. Ensinnäkin julkilausutut vihjeet, kuten ”jokainen [unen] taso vastaa kohteen tiedostamattoman osaa”, opastavat katsojia kädestä pitäen monimutkaisen rakenteen läpi. Kun koko elokuvan kerronnallinen ja emotionaalinen hyrrä pyörii sisäkkäisten unimaailmojen ympärillä, opasteiden tarjoaminen populaarielokuvan konventioihin tottuneelle yleisölle on ymmärrettävää. Valtavirtaelokuvalla tyypillisesti *Inception* vihjaa ajoittain turhankin suoraan, miten sitä tulee katsoa. Kommentit mahdollistavat kuitenkin myös vaihtoehtoisia tulkintoja, jotka houkuttelevat juoni- ja *genre*-keskeisen katsomistavan ylittämiseen. Niinpä hahmojen puheiden toinen tehtävä onkin metaelokuvallinen: ne kommentoivat katsomiskokemustamme, *Inceptionia* elokuvana ja elokuvaa ilmaisumuotona ylipäänsä.

Metaelokuvallisuus syntyy teeman, rakenteen ja kuvallisen ilmaisun vastaavuudesta. *Inception* kertoo sisäkkäisten, tai rinnakkaisten, todellisuuksien luomisesta ja näyttää, miten se tapahtuu elokuvan keinoin. Nolan valitsi unet elokuvansa polttoaineeksi epäilemättä siksi, että ne vertautuvat sekä elokuvan luomisen että katso-

misen prosesseihin. Kuten päähenkilö Dom Cobb asian osuvasti muotoilee, unessa luominen ja havaitseminen tapahtuvat yhtä aikaa<sup>3</sup>. Lisäksi toisiinsa lomittuvat unet rinnastuvat luontevasti sisäkkäisiin elokuvamaailmoihin, jotka vaikuttavat toisiinsa ja ovat ainakin osittain elokuvan sisäisten hahmojen luomia. Asetelma mahdollistaa monitasoisen kerronnan tuomisen valtavirtaelokuvaan. Näin tutuistakin elementeistä tulee reflektion välineitä ja katsoja hyppää moniulotteisempaan karuselliin kuin elokuvan populaari ilmiasu tai yleisön odotukset antaisivat olettaa.

Unimaailman luoja viittaa metatasolla ohjaajaan ja uneksijat vastaavasti katsojiin. Yksi *Inception*issa toisteltu totuus on, että unimaailmat (elokuvamaailmat) alkavat hajota, kun uneksija (katsoja) tajuaa niiden olevan unta (elokuvaa). Rinnastusta voi verrata teatteritaiteen piirissä muotoiltuun ajatukseen ”neljännessä seinästä”. Yleisön ja esityksen erottaa kuvitteellinen ”seinä”, joka pysyy pystyssä ainoastaan niin kauan kuin katsoja hyväksyy fiktiivisen maailman tapahtumat ikään kuin totena. Jos näytelmä ei ole uskottava tai jos metakomentit etäännyttävät, fiktion illuusio särkyy. Sama pätee elokuvaan, *Inception* muistuttaa. Unitodellisuuden rakentajan (ohjaajan) tehtävä on luoda unesta tarpeeksi tuttu ja turvallinen mutta riittävän yksityiskohtainen, jottei uneksija tajua näkevänsä jonkun rakentamaa unta. Jos uni (elokuva) on taitavasti rakennettu, uneksija (katsoja) täydentää luotua maailmaa omilla kokemuksillaan, muistoillaan ja tunteillaan.

Koska Nolan haluaa luoda elokuvamaailman, jonka laaja yleisö tuntee omakseen ja johon se samastuu, hän käyttää toimintatrillerin sapluunaa ja kuluneita konventioita. Vaikka eri unitasot eroavat visuaaliselta ilmeeltään toisistaan, jokainen taso muistuttaa huomattavasti vähintäänkin yhtä tunnettua toimintaelokuvaa *The Matrix*istä (1999) Bond-rainoihin. Näin katsoja samastuu tiedostamattaan tuttuihin elementteihin ja hyväksyy paradoksit – puheet todellisuuksista, monimutkaiset sisäisunet, tilan ja kausaliteetin taipumiset – osana *Inceptionin* maailmaa.



Nolan onnistuu todistamaan, että kun kierättää luovasti totunnaisuuksia, laaja yleisökin tempautuu elokuviin, jotka ovat rakenteen tasolla monimutkaisia. *Inception* ammentaa elokuvahistorian ja kollektiivisen muistin lisäksi jokaiselle tutuista unikokemuksista: unesta herää kuolemalla, unien alkua ei ikinä muista, tunne putoamisesta vavahduttaa hereille ja näin edelleen. Tässä mielessä Nolan ”luo uudelleen muistista” – toimenpide, josta Cobb varoittelee, koska silloin todellisuuden ja unen ero hämärtyy. ”Todellisen” ja ”uneksitun” elokuvamaailman dynamiikka kannattelee *Inceptionia* viimeiseen kuvaan asti.

Katsojan aseman lisäksi *Inception* kommentoi ohjaajan roolia elokuvallisen tilan synnyttämisessä. Eriytyisen vaikuttavia ovat valmennuskohtaukset, joissa kokeneemmat ”arkkitehdit” opastavat noviisi Ariadne unen rakentamisen saloihin. Kreikkalaisessa mytologiassa Ariadne oli kreetalainen prinsessa, joissain tulkinnoissa jumalatar, jonka avustuksella Theseus löysi tiensä labyrintin läpi ja murhasi Minotauruksen. *Inception* vertaa toistuvasti unien luomista labyrinttien rakentamiseen, mikä korostaa Ariadnen hahmon kaksoisroolia elokuvamaailmojen muovaajana ja katsojan oppaana. Metaelokuvallinen arkkityypittely toistuu eri muodoissa myös muissa hahmoissa, mutta Nolanin itsereflektio tiivistyy juuri Ariadnen. Ohjaaja on visuaalinen arkkitehti, joka luo sokkeloita, joihin katsoja eksyy ilman opastusta.

*Inception* käsittelee paitsi visuaalisen mielikuvituksen mahdollisuuksia myös elokuvan tekemisen fyysisiä reuna-ehtoja. Taipuvat kaupunkitilat ja tyhjistä kohoavat sillat näyttävät digitaalisen tekniikan voiman, mutta Nolan ylistää myös kameran käyttöä ja käsityötä. Perspektiivillä leikittelevä päättymätön portaikko, Penrosen portaati, on suunnittelun ja kuvaamisen taidonnäyte. Valaistuksen ja lavastuksen saralla merkittävin luomus on linna, joka yhdistelee perinteistä japanilaista arkkitehtuuria modernimpaan estetiikkaan. Nolan myös soveltaa maalaustaiteesta tuttua *mise en abîme* -tekniikkaa kohtauksessa, jossa vastakkain asetetut peilit muodostavat äärettömän tunnelin. Näppäryys ei ole itsetarkoituksellista, vaan Nolanin tavoitteena on näyttää, miten elokuvallinen tila luodaan – ja saadaan hajoamaan. Havainnollisin esimerkki lienee kahvihetki romanttisessa pariisilaismiljöössä. Tila kirjaimellisesti ja konkreettisesti luhistuu, kun Ariadne tajuaa olevansa jaetussa unessa<sup>4</sup>.

## Pohjaton tulkinta

Arkkitehtivertaus tekee ohjaajasta myös elokuvamaailman demiurgin. Kuten arvata saattaa, Nolan nauttii luojaan roolista. *Inception* ei kuitenkaan sorru katteet-

tomaan teoretisointiin, vaan todellisuustasoilla leikittely viittaa pikemminkin yleisön katsomisvalmiuksiin kuin maailmaan valkokankaan takana. Ontologian sijaan *Inception* luotaa tulkinnan reunaehtoja.

Tiivistäen ja kärjistäen: *Inception* vie populaarielokuvalta perustan. Väite pitää ymmärtää positiivisessa mielessä. *Inception* osoittaa, ettei elokuvan maailman tarvitse olla ehjä tai yksiselitteinen, jotta keskivertokatsojakin voi siihen uppoutua. Sisäkkäisten unimaailmojen monitulkintaisuus kehittää katsomistapoja ja elokuvaletukaitoa. Katsoja asetetaan epätietoisien hahmon asemaan: aina on mahdollista, että senhetkinen maailma ei ole todellinen. *Inceptionissa* taajaan toisteltu fraasi *the world is not real* ei siis niinkään kuvaa loogista tai filosofista mahdollisuutta kuin katsomiskokemuksen pohjattomuutta. Nietzscheä mukaillakseni ”todellinen maailma” ei näin muutu näennäiseksi maailmaksi vaan taruksi, kertomukseksi<sup>5</sup>. Elokuvesta puuttuu kiistaton todellisuuden ”ankkuri”, unista riippumaton viittauspiste. Loppukohtauksessa väite esitetään konkreettisesti: pyörivä hyrrä, jonka pitäisi taata elokuvan kehystettömän todellisuuden, jää keikahtelemaan neuvottomana toden ja epätoden rajalle. Pohjattomuus ei kuitenkaan tee tulkinnasta mahdotonta, pikemminkin päinvastoin. Kun lopullista selitystä ei ole, katsojasta tulee aktiivinen tulkitsija, joka liikkuu sujuvasti unen tasolta toiselle ja tarttuu niihin vinkkeihin, joita hänelle tarjotaan.

Niinpä *Inception* ylittää populaarilaarielokuvan lainalaisuudet soveltamalla ja kommentoimalla niitä. Taiteen ja viihteen rajapinta hälvenee, kun valtavirtaelokuva haastaa katsojat heidän omista lähtökohdistaan. *Inception* valistaa huomaamatta: tuttuus hämää, toistuvat selitykset luovat illuusion ymmärtämisestä, unitasojen näppärä leikki rakentaa perustattoman pinnan. Vaivihkaa elokuvan todellisuus taipuu vaihtuvien tulkintojen painon alla.

## Viitteet & kirjallisuus

- 1 Münsterberg, Hugo, *The Photoplay. A Psychological Study*. New York & London, Appleton 1916, 97. Verkossa: [http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/pdf/lit38804\\_Hi.pdf](http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/pdf/lit38804_Hi.pdf).
- 2 Tuukka Tomperi luonnehtii tämänkaltaista kierrettä havainnollisesti noidankehäksi ”ilmaisumuotojen, katsomisvalmiuksien ja ajattelukykyjen välillä”. *niin & näin* 1/10, 70.
- 3 Ks. yo. motto.
- 4 Ted Goranson kuvailee kyseisen kohtauksen voimaa tiiviissä kirjoituksessaan: <http://www.filmfolded.com/movie/Inception>. Myös Goranson korostaa tilallisuuden ja Ariadnen merkitystä *Inceptionin* tulkinnassa.
- 5 Nietzsche, Friedrich, *Epäjumalten hämärä* (Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt, 1889). Suom. Markku Saarinen. Unio Mystica, Helsinki 1995, 29–30.



# NIIN & NÄIN

**OLETKO  
TULLUT  
AJATELLEEKSI?**

**n & n – tohdi  
pohdiskella**



## **Sofia on muuttanut Kaupinkadulle**

- Tule tutustumaan filosofisen niin & näin -myymälän valikoimiin Tampereen Kalevaan.
- Tarjolla filosofista kirjallisuutta Heideggerista lasten filosofiaan sekä ajatteluttavia kangaskasseja ja t-paitoja.

## **www.netn.fi**

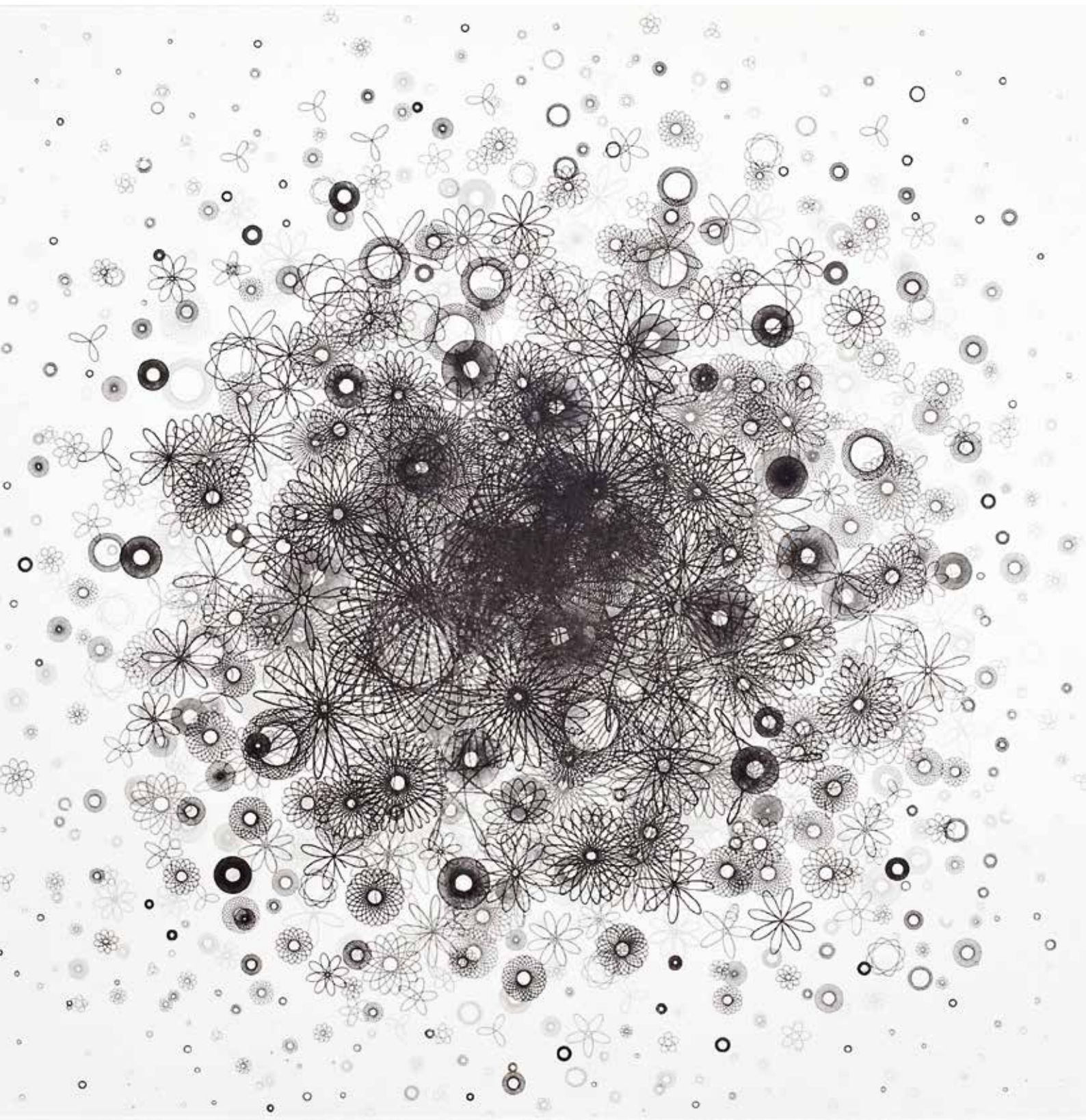
- Pääset kätevästi käsiksi *niin & näin* -lehteen ja niin & näin -kirjasarjaan, *Filosofia.fi*-portaaliin sekä muuhun monenkirjajaan toimintaamme.
- Jokaisen uuden numeron sivuilla julkaistaan sähköisenä sekä valikoituja palasia numerosta että ainoastaan netissä ilmestyviä juttuja.
- Sivuille on arkistoitu myös suuri määrä *niin & näin* -lehden numeroita, ja vuoden 2010 aikana sinne lisätään lähes kaikki kahta vuotta vanhemmat numerot ilmaisina pdf-tiedostoina.



Myymälä on osoitteessa **Kaupinkatu 19** (Kekkosentien puoleinen pääty) ja auki tiistaisin kello 14–18 sekä sopimuksen mukaan. Puh. 040 721 4891.



**www.netn.fi**





M. A. NUMMINEN

# Ludwig Wittgensteinin *Tractatus*uksen ensimmäinen lause

**A**rvoisa lukija, kuulun niihin ihmisiin, jotka ahmivat liikaa aineita yliopiston opetustarjonnasta ja joiden valmistuminen tyrehtyy valinnan vaikeuteen.

Olin uteliaisuudesta ostanut Akateemisesta kirjakaupasta ehkä vuonna 1962 Ludwig Wittgensteinin kirjan *Tractatus Logico-Philosophicus*. (Minulla oli tapana vetelehtiä hyppyuntien aikana Akateemisessa tai Suomalaisessa tutkimassa tieteellisiä kirjoja.) Käytännöllisen filosofian kurssit tuntuivat liian maanläheisiltä avantgardesta, metafysiikasta ja vallankumouksesta kiinnostuneesta opiskelijasta. Niinpä syksyllä 1964 alkanut yliopiston ruotsinkielisen filosofian professorin, Erik Steniuksen, luentosarja Wittgensteinin *Tractatus*esta tuntui houkuttelevalta.

Jonkin asteinen mutta ei liian suuri ongelma oli, että Stenius tietenkin luennoi ruotsiksi. Anders Wedbergin *Tractatus*-ruotsinnoos oli ilmestynyt Bonniersin kustantamana 1962, mutta Stenius ei viitannut siihen vaan Wittgensteinin alkuperäiseen saksankieliseen tekstiin. Minun ohellani jollakulla muullakin oli luennoilla Routledge & Kegan Paul Ltd:n vuoden 1961 saksalais-englantilainen painos. Stenius viittasi saksankielisiin lauseisiin. Englanninnoksesta oli hivenen hyötyä.

Nuoruuden yltiöpäisyydessäni jäin muutaman kerran luennon jälkeen keskustelemaan professori Steniuksen kanssa siitä, mitä Wittgenstein lienee tarkoittanut, koska en ollut luennon aikana kyennyt saamaan selvää asiasta. Pari kertaa kävimme keskusteluja siitä, miten Wittgensteinin lauseet voitaisiin suomentaa. Tämä oli pulmallista. Professori ei osannut suomea niin hyvin, että olisi voinut kääntää itse Wittgensteinia, mutta hän kyllä osasi sanoa suomeksi joitakin tärkeimpiä omia ajatuksiaan Wittgensteinista.

Erytisen kiinnostukseni kohteena oli *Tractatus*uksen ensimmäinen lause, *Die Welt ist alles, was der Fall ist*. Routledge-kirjassa D. F. Pears ja B. F. McGuinness ovat kääntäneet lauseen johdonmukaisesti, *The world is all that is the case*. En enää muista, yrittikö professori Stenius auttaa minua ruotsinnoksen avulla, *Världen är allt som är fallet*. Jos olisin silloin ymmärtänyt paremmin ruotsia, olisin käsittänyt *Fall*-sanon monimielisen ja monikäyttöisen merkityksen. Nyt luulen, että en tajunnut tarpeeksi hyvin *Fall*-sanon filosofista ja arkista ilmaisuvoimaa. Tämähän on aivan selvää sekä saksankielisessä alkuperäislausessa että vaikkapa englanninnoksessa tai ruotsinnooksessa – tosin ”ulkoruotsalaisena” minusta Wedbergin käännös ei ole yhtä tarkka kuin Pearsin ja McGuinnessin, vaikka sen pitäisi olla, koska ruotsi on lähempänä saksaa kuin englanti.

Levytin 1966 *Tractatus*-sarjani kaksi ensimmäistä laulua englanninkielisiin käännöksiin, singlelevylle. Syy miksi sävelsin englantilaisiin teksteihin oli se, että Pekka Gronowilla ja minulla oli tuohon aikaan rockbändi, jossa kumpikin lauloimme rhythm-and-bluesia alkukielellä (Pekan bravuuri oli *Shake your moneymaker*). Niinpä sen enempiä kunnioittamatta Ludwig Wittgensteinin alkuperäistä ilmaisua koetin lähestyä *Tractatus*ta jazzin ja rockin keinoin. Levy oli floppi. Pekka ja minä lähetimme sitä Ruotsiin, Länsi-Saksaan, Englantiin ja USA:han, mutta emme saaneet mitään palautetta. Tietenkin annoin levyn myös professori Erik Steniukselle. Hän ei koskaan kommentoinut sitä. Varmaankin yksi syy huonoon menestykseen oli silloin käyttämäni tankeroenglanti, joka minun mielestäni lisäsi huvittavuutta, muiden mielestä ei.

*Tractatus*-sarja, kuusi laulua, esitettiin kokonaisuudessaan Nuorison Taidetapahtumassa Turussa syksyllä 1966. Se oli katastrofi; kukaan ei ymmärtänyt mitään.

Vuonna 1971 ilmestyi Heikki Nymanin *Tractatus*-suomennos, jonka oitis hankin. Luin käännöksen erittäin huolellisesti ja myöhemmin kiitin Heikkiä suurenmoisesta työstä. Hiukan mielessäni ihmettelin ensimmäisen lauseen käännöstä, ”Maailmaa on kaikki, mikä on niin kuin se on.” En kuitenkaan vielä silloin ottanut kantaa asiaan, koska itsellenikään ei ollut ehdotusta sen suomennokseksi.

*Tractatus*-sarjan ensiesityksestä kului kaksikymmentäkaksi vuotta. Sitten vuonna 1988 vanha ystäväni, myöhemmin Tukholman Teknisen filosofian professori Bo Göranzon otti yhteyttä ja kysyi, olenko koskaan säveltänyt Wittgensteinia. Kerroin hänelle 60-luvun epäonnistumiset. Hän ehdotti, että tulisin esittämään ne *Dialogseminariet*-nimiseen kansainväliseen filosofikonferenssiin Tukholmaan. Menin tilaisuuteen säestäjänäni Pedro Hietanen. Osanottajia oli monesta maasta: USA:sta, Japanista, Australiasta ja useasta Euroopan maasta. *Tractatus*-sarja oli valtava menestys. Sen rohkaisemana Pedro ja minä tuotimme 1989 Wittgensteinin satavuotissyntymävuoden kunniaksi koko *Tractatus*-sarjan levyille.

Levyn kanteen painatin laulujen sanat monella kielellä. Oli saksa, englanti, ranska, ruotsi ja suomi – sekä erikoistilauksena Jouko Lindstedtiltä ja Pekka Virtaselta esperanto. Lauluja monena vuonna tarkastelleena olin huomannut, että Heikki Nymanin käännökset eivät olleet kovin laulullisia. Niinpä suomensin – alkupe- räiskustajanjan luvalla – säveltämäni tekstit uudestaan. Koetin saada mukaan poljentoa.

## ”Tämä on erittäin häiritsevää.”

Alkoi taistelu ensimmäisen lauseen kääntämisestä. Minua vaivasi *Fall*- sanan monimerkisyys, mutta juutuini syystä tai toisesta sen merkitykseen 'tapaus'. Ensimmäinen lause sai suomennoksen ”Maailma on kaikki, mitä se tapauksittain on.”, vaikka jokin päässäni pani ankarasti vastaan.

Laulullisuudesta puheen ollen: *Tractatus* viimeisen lauseen käännös Heikki Nymanin mukaan on jäänyt yleiseen käyttöön, ”Mistä ei voi puhua, siitä on vaiettava.” Tämä on erittäin häiritsevää. Wittgenstein oli musiikkimiehiä. Hän hallitsi myös rytmit. Hänen tekstinsä *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen* on musiikillisesti soljuva. ”.. siitä on vaiettava.” ei ole. Olen koettanut kymmeniä vuosia saada ainakin filosofeja omaksuma oman käännökseni, ”Mistä ei voi puhua, siitä täytyy vaieta”, mutta se ei ole levinnyt. Kuitenkin ”siitä täytyy vaieta” niveltyy paremmin Wittgensteinin *darüber muss man schweigen* -lauseen rytmin kanssa – ja se on helppo laulaa suomeksikin.

Olin *Dialogseminari*issa mukana seitsemän vuotta. Se järjestettiin (ja järjestetään yhä) joka toinen vuosi Tukholmassa, joka toinen vuosi muualla Euroopassa. Etupäässä tein sävellyksiä (mm. Denis Diderot'n ja Miroslav Holubin teksteihin), joita esitettiin konferensseissa. Toisinaan kuitenkin Bo Göranzon halusi minun puhuvan jostakin teemasta, ja niinpä puhuin Wittgensteinin *ordinary language*-menetelmällä.

Minua askarrutti *Tractatus* ensimmäinen lause. *Dialogseminari*etin kautta tutustuin monien maiden filosofeihin. Sain heidän avulla hankituksi lisää erikielisiä käännöksiä. Ranskannoksesta huomasin, että ensimmäinen lause on käännetty ilman *Fall*-sanaa, joka ranskaksi on *cas*. Myöskään italia ei käytä *Fall*-sanaa,

*caso*. Italiaksi ensimmäinen lause on käännetty näin: *Il mondo è tutto ciò che accade*. Verbi *accadere* on suomeksi ”tapahtua”, ”sattua”. Tämä oli heureka! 1990-luvulta alkaen aloin käyttää *Tractatus*ksen ykköslauseen suomenosta ”Maailman on kaikkea, mikä tapahtuu.” Helsingin filosofien opiskelijoiden lehti, *Minervan pöllö*, käytti tätä mottonaan monta vuotta.

Routledge levitti 1990-luvun alussa muutaman vuoden ajan *Tractatus*-sarjaa. Päämarkkinat olivat Euroopassa, mutta hiukan tuotetta tilattiin myös Yhdysvaltoihin. Markkinointijohtaja David Croom oli huumorimiehiä. Hän lähetti minulle toisinaan faksin: ”Nyt onnistuimme myymään kaksi kappaletta Pakistaniin.” Ja: ”Hei, saimme myydyksi kolme kappaletta Brasiliaan.” Muutamassa vuodessa harvat levyt loppuivat myös Suomesta, eikä näin marginaaliselle musiikille ollut enää kyntää.

Vuonna 2002 kirjani *Tango ist meine Leidenschaft* myynti ja levitys oli siirtynyt Haffmans Verlagilta Zweitausendeins-kustantamoon. Seuraavan vuonna *Baarien miehen* ja Joulupukki-kirjani (olemassa vain saksaksi) lisäksi Zweitausendeins halusi julkaista *Tractatus*-sarjan uudestaan, koska se sopi oheistuotteeksi paksun Wittgenstein-kirjan rinnalle. CD-levy pakattiin koteloon, jossa levyn lisäksi oli pieni vihko esittelyteksteineen ja laulunsanoineen. Nyt panin ensimmäisen lauseen suomenkieliseksi muodoksi ”Maailma on kaikkea, mikä tapahtuu.”

Tämäkään ei vaikuttanut sisällöllisesti oikealta. Piti koettaa pinnistaa suomeksi se, mitä Wittgenstein tarkoittaa saksankielisellä lauseellaan. 2000-luvun puolivälistä alkaen palasin yhä uudestaan miettimään *Tractatus*ksen ensimmäisen lauseen kääntämistä. *Fall*-sanan merkitys oli pakko saada sanotuksi suomeksi niin, että ensimmäinen lause on sekä filosofinen että arkikielinen siten, kuin Wittgenstein tuntuu haluavan asian ilmaista. Onhan *Tractatus*ksessa muitakin toteamuksia, jotka ovat yhtä hyvin jokapäiväistä kieltä kuin filosofiaakin. Esimerkiksi viidennen lauseen johdannaisissa on hankalan näköisiä kaavioita, mm. 5.101 – josta *niin & näin* -lehdessä toivottavasti keskustellaan, kun saan toimitetuksi turkulaisen ystäväni siinä huomaaman kauneusvirheen. Sen sijaan lause 5.6, ”Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt” (Kieleni rajat merkitsevät maailmani rajoja) voisi olla yhtä hyvin viisaan kansanmiehen kuin tunnetun filosofin pohdintaa.

Oli siis välttämättä saatava aikaan käännös, joka sisältää myös *Fall*-sanan arkikielisen sävyn. Otettakoon esimerkki ruotsista. Joku sanoo toiselle: ”Kalle brukar visa sig naken på morgonen.” (Kallella on tapana näyttävä alastomana aamulla.). Koska koko yhteisö tuntee Kallen viuhahamistarpeen, toinen vastaa tähän tyynesti: ”Det är ju fallet.” (Niinhän se on.)

Uni saa aikaan ihmeitä. Viime kesänä 6.6.2010 kello kuusi aamulla heräsin siihen, että olin keksinyt *Tractatus*ksen ensimmäisen lauseen kattavan suomennoksen: ”Maailma on kerta kaikkiaan sellainen kuin se on.”

# Über Gewissheit

– Libretto Wittgenteinin teoksen pohjalta

M.A.Numminen:

Fragen an Ludwig Wittgenstein

(Die numerierten Antworten sind vom Buch *Über Gewissheit*.

Wittgensteinin numeroidut suomenkieliset vastaukset ovat Heikki Nymanin kääntämästä kirjasta *Varmuudesta*.)

Sopran:

Was

bedeutet dies alles,

Herr Philosoph?

Ist die Welt wahr?

Sopraano:

Mitä

tämä kaikki tarkoittaa,

herra filosofi?

Onko maailma totta?

Wittgenstein (=Orchester):

Mein Weltbild habe ich nicht,

weil ich mich von seiner Richtigkeit

überzeugt bin.

Sondern es ist der überkommene

Hintergrund,

auf welchem ich zwischen wahr

und falsch unterscheide. (94)

Wittgenstein (=Orkesteri)

Maaailmankuvaani minulla ei ole siksi,

että olen vakuuttunut

sen paikkansapitävyydestä.

Se on peritty tausta,

jolla teen eron

toden ja epätoden välillä.

Sopran:

Ludwig Wittgenstein,

können Sie mir, bitte, sagen,

wie man das Weltbild sehen muss.

Sopraano:

Ludwig Wittgenstein,

voisitteko sanoa minulle,

miten maailmankuva täytyy nähdä.

Wittgenstein:

Die Sätze, die dies Weltbild beschreiben,

könnten zu einer Art Mythologie gehören.

Das Spiel der Sätze

kann man auch rein praktisch lernen. (95)

Wittgenstein:

Lauseet, jotka kuvaavat tämän

maailmankuvan, voisivat kuulua

eräänlaiseen mytologiaan.

Lauseiden peli on mahdollista oppia vain käytännössä.

Sopran:

Kann ich dieses mit Gewissheit lernen?

Sopraano:

Voinko oppia tämän aivan varmasti?



Wittgenstein:  
Die Gewissheit ist gleichsam ein Ton,  
in dem man den Tatbestand feststellt. (30)

Sopran:  
Ist es also wahr, dass ich sicher darüber sein kann?

Wittgenstein:  
Die Sätze, zu denen man, wie gebannt,  
wieder und wieder zurückgelangt,  
möchte ich aus der philosophischen Sprache  
ausmerzen. (Ausmerzen, ausmerzen.) (31)

Sopran:  
Ein Zitat von Ihnen:  
"Wir merzen also die Sätze aus,  
die uns nicht weiterbringen." (33)

Wittgenstein:  
Richtig! (Richtig. Richtig.)

Sopran:  
Mehr von Ihnen:  
"Das Bild der Erde als Kugel ist ein gutes Bild,  
es bewährt sich überall,  
es ist auch ein einfaches Bild  
— kurz, wir arbeiten damit,  
ohne es anzuzweifeln." (147)

Wittgenstein:  
Richtig! (Richtig. Richtig.)

Sopran:  
Mehr von Ihnen:  
"Warum überzeuge ich mich nicht davon,  
dass ich noch zwei Füße habe,  
wenn ich mich von dem Sessel  
erheben will?  
Es gibt kein warum.  
Ich tue es einfach nicht.  
So handle ich." (148)

Wittgenstein:  
Richtig! (Richtig. Richtig.)

Sopran:  
Noch eins:  
"Mein Leben zeigt,  
dass ich wiess oder sicher bin,  
dass dort ein Sessel steht, eine Tür ist  
und so weiter.  
Ich sage zu meinem Freunde

Wittgenstein:  
Varmuus on ikään kuin äänensävy,  
jolla henkilö toteaa asiantilan.

Sopraano:  
Onko siis totta, että voin olla varma siitä?

Wittgenstein:  
Lauseet, joihin palaamme kuin  
noiduttuina yhä uudelleen,  
haluaisin karsia pois  
filosofian kielestä.

Sopraano:  
Lainaus Teiltä:  
"Karsimme siis pois ne lauseet,  
jotka eivät vie meitä eteenpäin."

Wittgenstein:  
Oikein! (Oikein. Oikein.)

Sopraano:  
Lisää teiltä:  
"Kuva maasta pallona on hyvä kuva,  
Se osoittautuu oikeaksi  
kaikkiialla, se on myös yksin-  
kertainen kuva. Lyhyesti sanoen:  
toimimme sen mukaan sitä  
epäilemättä."

Wittgenstein:  
Oikein! (Oikein. Oikein.)

Sopraano:  
Lisää teiltä:  
"Miksi en varmistu siitä, että  
minulla on yhä kaksi jalkaa, kun  
haluan nousta tuolista?  
Ei ole mitään syytä.  
En yksinkertaisesti tee niin.  
Näin minä toimin."

Wittgenstein:  
Oikein! (Oikein. Oikein.)

Sopraano:  
Vielä yksi:  
"Elämäni osoittaa, että tiedän  
tai olen varma,  
että tuolla on tuoli, ovi  
ja niin edelleen.  
Sanon ystävälleni esimerkiksi:

zum Beispiel  
'Nimm den Sessel dort',  
'Mach die Tür zu'  
et cetera, et cetera." (7)

Wittgenstein:  
Selbstverständlich!  
Was ich weiss, das glaube ich. (177)  
Mein Leben besteht darin,  
dass ich mich mit manchem  
zufriedengebe. (344)

Orchester (singt und spielt):  
Alles Sprachspiel beruht darauf,  
dass Wörter und Gegenstände  
wiedererkannt werden.

Wir lernen mit der gleichen  
Unerbittlichkeit,  
dass dies ein Sessel ist,  
wie dass zweimal zwei ist vier. (455)

Sopran:  
Warum haben Sie,  
Ludwig Wittgenstein,  
mein Lieblingsphilosoph,  
den Satz zweihundert  
neun-und-neunzig  
in Buch *Über Gewissheit*  
auf Englisch geschrieben?

Sie haben ihn so gefasst:  
"We are satisfied  
that the earth is round."  
Sie hätten schreiben müssen:  
Wir sind zufrieden,  
dass die Erde rund ist.

Die Orchestermitglieder singen (und spielen):  
Ich sitze mit einem Philosophen  
im Garten.  
Er sagt zu wiederholten Malen:  
(Sopran:) "Ich weiss, dass das ein Baum ist",  
(Orch.mitgl.) wobei er auf einen  
Baum unsrer Nähe zeigt.

Ein Dritter kommt daher  
und hört das,  
und ich sage ihm:  
(Sopran:) "Dieser Mensch ist nicht verrückt:  
Wir philosophieren nur."

'Ota tuoli tuolta',  
'sulje ovi'  
ja niin edelleen, ja niin edelleen."

Wittgenstein:  
Tietysti!  
Mitä tiedän, sen uskon.  
Elämäni sisältö on siinä,  
että tyydyn  
moniin asioihin.

Orkesteri (laulaa ja soittaa):  
Kaikki kielipelit perustuvat siihen,  
että sanat ja esineet tunnistetaan.

Me opimme samalla  
taipumattomuudella,  
että tämä on tuoli, kuin opimme,  
että kaksi kertaa kaksi on neljä.

Sopraano:  
Miksi te, Ludwig Wittgenstein,  
mielifilosofini, olette  
kirjoittanut *Varmuudesta*-kirjan  
lauseen kaksisataa  
yhdeksänkymmentä yhdeksän  
englanniksi?

Olette kirjoittanut näin:  
"We are satisfied  
that the earth is round."  
Teidän olisi pitänyt kirjoittaa:  
Wir sind zufrieden,  
dass die Erde rund ist. (Olemme  
tyytyväisiä että maa on pyöreä.)

Orkesterin jäsenet laulavat (ja soittavat):  
Istun filosofin kanssa  
puutarhassa.  
Hän sanoo toistuvasti:  
(Sopraano:) "Tiedän, että tämä on puu." (Orkesterin jäsenet) in  
samalla lähellämme olevaa puuta.

Joku kolmas henkilö  
tulee paikalle ja kuulee tämän,  
ja sanon hänelle:  
(Sopraano:) "Tämä ihminen ei ole (467) hullu:  
Me vain filosofoimme."



PAULI ANNALA

# Tillich ja Nietzsche

**Otsikon nimet ovat tarkoituksella tuossa järjestyksessä. Tässä artikkelissa pyrin nimittäin valottamaan Paul Tillichin suhdetta Friedrich Nietzscheen ja kysyn, kuinka paljon ja millä tavoin Nietzschen vaikutus näkyy Tillichin ajattelussa.**

**N**ietzschen kuolinvuoteen (1900) sisältyi paljon symboliikkaa. Tämä suuri saksalainen henki seisoo kahden vallankumouksellisen vuosisadan rajalla. Kirjassaan *The Nietzsche Legacy in Germany: 1890-1990*<sup>1</sup> amerikkalainen Steven Aschheim piirtää monipuolisen ja värikkään kuvan Nietzsche-buumista, joka vuosisadan vaihteessa pyyhkäisi yli koko Saksanmaan. ”Niin myönteisessä kuin kielteisessäkin mielessä Nietzsche näytteli strategisesti keskeistä roolia sekä yksilökohtaisen että kansallisen saksalaisen identiteetin muotoutumisessa”, Aschheim toteaa heti tutkimuksensa alussa<sup>2</sup>.

Nietzschen perinnönjakoon eivät osallistuneet ainoastaan ammattifilosofit ja teologit, vaan hänen vaikutuksensa ulottui saksalaisen hengenelämän kaikille osa-alueille. Arkkitehtipiireissä suunniteltiin julkisia rakennuksia, joissa jokin Nietzscheen filosofian teema sai aineellisen ja näkyvän muodon. *Näin puhui Zarathustra* -teokseen pohjautuva Richard Straussin samanniminen sinfoninen runo esitettiin ensimmäistä kertaa Frankfurtissa 1896. Tuon vuosikymmenen jälkipuoliskolla Nietzscheen ihannoitiin liittyi jo kulttuurisia piirteitä. Erilaiset askartelupiirit ja käsityöpajat ympäri maata alkoivat syyttää markkinoille erilaista Nietzsche-rikkamaa: profiilikuvia, matalia keramiikka-pystejä ja postikortteja<sup>3</sup>. Kansakunnan sisäisessä kulttuuripolitiisessa keskustelussa Nietzscheen nimeen vedottiin monin tavoin, eikä tämä palavasieluinainen filosofi jättänyt ketään kylmäksi.

Nietzscheläishenkisen kulttuurikeskustelun äänitorveksi perustettiin 1909 aikakauskirja *Die Tat: Monatschrift für die Zukunft deutscher Kultur*, jonka ensimmäisen numeron kannessa komeili Nietzscheen kuva. Saman lehden 14. vuosikerrassa 1922 ilmestyi Tillichin tunnettu artikkeli ”Kairos”.

Kymmenen vuotta Nietzscheen kuoleman jälkeen Tillich puolusti filosofian väitöskirjaansa Friedrich von Schellingin uskontokäsityksestä. Pari vuotta myöhemmin hän sai valmiiksi teologisen väitöskirjansa, joka myös käsitteli Schellingin filosofiaa. Korkeimpiin yliopistovirkoihin vaadittavan habilitaatiotyön Tillich kirjoitti 1915 Friedrich Schleiermacherin teologiasta. Ensimmäinen maailmansota keskeytti kuitenkin hyvin alkaneen aka-

teemisen urakehityksen – vuoden 1914 lokakuusta aina vuoden 1918 joulukuuhun Tillich palveli Saksan sotavoimissa kenttäpappina.

Tillichin kaksi Schelling-väitöskirjaa ja Schleiermacher-tutkimus ovat tyypillisiä opinnäytetöitä. Ensimmäisen itsenäisen esitelmänsä Tillich piti Berliinin maineikkaassa Kant-seurassa huhtikuussa 1919, neljä kuukautta armeijasta kotiutumisen jälkeen, otsikolla *Über die Idee einer Theologie der Kultur*. Se oli eräänlainen kulttuurinteologinen ohjelmanjulistus, joka sävytti hänen koko myöhempää teologista työskentelyään<sup>4</sup>. Esitelmässään Tillich viittaa Immanuel Kantiin, G. W. F. Hegeliin, Schellingiin ja Schleiermacheriin, Arthur Schopenhaueriin, Nietzscheen, Georg Simmeliin, Jeeskukseen, Martti Lutheriin, Rainer Maria Rilkeen, Franz Werfeliin ja vihdoinkin Leo Tolstoiin. Keyven tilastollisen katsauksen perusteella käy ilmi, että mainituista kahdestatoista nimestä useimmiten viitataan Nietzscheen.

Ennen kuin paneudumme lähemmin Tillichin Nietzsche-suhteeseen, on aiheellista luoda suppea katsaus esitelmän rakenteeseen. Esitelmä jakautuu viiteen lukuun, joista ensimmäisessä Tillich pohtii, missä kulkee teologian ja uskonnonfilosofian välinen raja. Kulttuurin ja uskonnon suhdetta käsittelevässä toisessa luvussa hän ottaa etäisyyttä Kantin, Hegelin ja Schleiermacherin tulkintaan tästä suhteesta. Kantin uskontokäsityksen vastaisesti Tillich toteaa, ettei uskonto kuulu pelkästään käytännöllisen järjen piiriin. Myöskään teoreettinen järki ei silti riitä antamaan tyhjentävää selitystä uskonnon kysymyksistä. Tillich siis suuntaa kritiikkinsä myös uskonnon hegeliläistä tulkintaa vastaan väittäessään, ettei uskonollinen elämänmuoto ole pelkkää teoreettista järkeilyä. Samaan hengenvetoon hän torjuu edelleen Schleiermacherin opetuksen uskonnosta absoluuttisena riippuvuuden tunteena: vaikka riippuvuuden tunne onkin uskonollisen kokemuksen yksi olennainen osa, ”uskonto ei ole pelkkää tunnetta vaan hengen suhde, jossa käytännöllinen, teoreettinen ja tunneperäinen muodostavat monitahoisen ykseyden”<sup>5</sup>.

Otettuaan etäisyyttä edellä mainittujen maanmies- tensä uskontokäsityksiin Tillich pääsee muotoilemaan oman näkemyksensä uskonnon perimmäisestä olemuksesta:

## ”Ulospääsytien ihminen löytää ainoastaan, kun hän käsittää seisovansa ajallisen ja ikuisen, katoavan ja katoamattoman paradoksaalisella rajalla.”

”Uskonto on ehdottoman ja absoluuttisen kokemusta, joka nousee absoluuttisesta ei-minkään kokemuksesta. Ympäröivä olio- ja esinemaailma, arvot ja oma henkilökohtainen elämä osoittautuvat tämän kokemuksen valossa ei-miksikään. Missä ehdottoman kokemus on ajanut kokijansa ehdottoman ei-sanan puhutteluun, siellä tuo sama kokemus muuttuu kokemukseksi, joka on radikaaliseen kaiken mitättömyyden kokemukseen verrattuna yhtä radikaalinen kyllä-kokemus.”<sup>6</sup>

Inhimillinen hengenelämä ei ole pelkkää tietoa, tahtoa ja tunnetta. Siihen kuuluu myös kokemuksellinen ulottuvuus, jossa tieto, tahto ja tunne yhdistyvät. Jokainen yksilö kokee ja arvottaa elämäänsä omalla yksilöllisellä tavallaan. Kokemus muuttuu uskonnolliseksi silloin, kun yksilö tarkastelee ja arvioi ympäröivää maailmaa ja omaa paikkaansa siinä absoluuttisesta näkökulmasta<sup>7</sup>. Aito uskonnollinen kokemus ajaa yksilön umpikujaan. Ulospääsytien ihminen löytää ainoastaan, kun hän käsittää seisovansa ajallisen ja ikuisen, katoavan ja katoamattoman paradoksaalisella rajalla. Yhtäältä yksilö tuntee elävänsä jatkuvan tuomion eli ei-sanan synkän pilvi-verhon alla. Toisaalta radikaalin ei-sanan kuulusta kuuluu yhtä radikaalin ja järisyttävän kyllä-sanan ääni, joka vakuuttaa, että kaikkeen ehdolliseen ja katoavaiseen kätkeyty ehdoton ja salattu merkitys.

Edellä luonnehditun paradoksaalisen kokemuksen näkökulmasta Tillich väittää, ettei uskonnossa ole perimmältään kysymys arvoista eikä etiikasta vaan olemassaolon mielestä ja merkityksestä. Hänen eksistenssifilosofiansa on jyrkässä ristiriidassa uskonnollisen arvofilosofian kanssa. Tästä perinteisen hyve-etiikan kritiikistä Tillich sorvaakin ensimmäisen kulttuurinteologisen teesinsä, joka kuuluu: mitä aikaisemmin on harjoitettu teologisen etiikan nimissä, sitä on tästä lähtien (eli ensimmäisen maailmansodan jälkeen) harjoitettava kult-

tuurin teologian nimikkeeseen alla. *Nicht theologische Ethik, sondern Theologie der Kultur*<sup>8</sup>.

Esitelmän kolmannessa luvussa Tillich esittelee välineet, joilla kulttuurinteologista analyysiä tehdään. Niitä on kolme: muoto (*Form*), sisältö (*Inhalt*) ja ydinsisältö (*Gehalt*). Mitä tahansa kulttuurin osa-alueita voidaan hänen mukaansa analysoida näillä käsitteillä. Käsitteiden esittelyn jälkeen Tillich osoittaa seuraavassa luvussa, miten ne käytännössä toimivat. Sitten hän tarkastelee lähemmin neljää kulttuurin osa-alueita, jotka ovat taide, tiede, kulttuurissa vallitsevat arvot sekä valtioteoria, jolle kulttuuri perustuu. Tillich käyttää Nietzschen filosofiaa juuri analysoidessaan ensimmäisen maailmansodan jälkeisen Weimarin tasavallan kulttuurista tilaa ja sen arvo-pohjaa.

### *Über die Idee* -esitelmän Nietzsche-viittaukset

Aikansa ekspressionistista taidesuuntaa ja tieteen tilaa koskevan tarkastelun jälkeen Tillich asettaa suurennuslasin alle ne arvot, joihin vuosisadan vaihteen eurooppalainen elämänmuoto voittopuolisesti perustui. Heti jakson alussa Tillich toteaa, että Nietzschen filosofia tarjoaa niin yhteiskunnassa vallitsevien käytännöllisten kuin yksilöeettistenkin arvojen kulttuurinteologiselle analyysille loistavan ja esimerkillisen lähtökohdan. Tillichin mukaan Nietzsche auttaa meitä ymmärtämään, millainen suhde porvarillisen ja keskiluokkaisen hyve-etiikan (*Tugend-Ethik*) ja aidon kristillisen armon etiikan (*Gnaden-Ethik*) välillä vallitsee. Opettaakseen oppilaitaan ymmärtämään Jumalan armon ehdottoman laadun Jeesus asetti farisealaisen hyve-etiikan kyseenalaiseksi. Samoin Nietzsche koetteli ja järkytti aikansa porvarillista yksilöetiikkaa etsiessään moraalille uutta perustaa. Samaan hengenvetoon Tillich viittaa myös Lutheriin.



## ”Nietzschen uskonnonvastaisuudesta huolimatta Tillich lukee Zarathustran saarnaa ennakkoluulottomasti paavalilais-luterilaisen vanhurskauttamisopin näkökulmasta.”

Hänen mukaansa Nietzsche kävi ehdollistettujen eettisten normien vastaista yhden miehen sotaansa samalla tavoin kuin Luther lähti taisteluun keskiaikaista rippikäytäntöä vastaan.<sup>10</sup>

Edellä sanotun perusteluksi Tillich lainaa *Also sprach Zarathustran* esipuheesta kohdan, jossa Nietzsche kysyy Zarathustran suulla: ”Mikä on suurinta, mitä te saatte kokea? [...] Se on hetki, jolloin te sanotte: ’Mitä väliä on minun hyveelläni, hyveellä joka ei ole saanut minua raivoamaan.’”<sup>11</sup> Hyve, joka saa ihmisen raivon valtaan, saa voimansa hyveen ja synnin tuolta puolen. *Zarathustran* jälkeen kirjoittamassaan teoksessa *Jenseits von Gut und Böse* Nietzsche kehitteli tämän moraalifilosofisen teeman lopulliseen muotoonsa. Tillich esittää, että kiergeaardilaisittain luettuna Abrahamin uhrista kertova Genesisin 22. luku puhuu omaa karua kieltään moraalin varsinaisesta perustasta. Tillichin mukaan myös Nietzsche pyrkii Zarathustran suulla osoittamaan, mistä hyveellinen ihminen ammentaa moraalisen voimansa. ”Sinun pitää haluta sitä, että palat karrelle oman sisäisen poltteesi liekeissä. Miten voit odottaa uudistuvasi, ellet muutu ensin tuhkaksi?”<sup>12</sup> Tämän ankan lain saarnan ja oman arvottomuuden ja mitättömyyden tunnon pimeässä ”välähtää vapahtavaksi valonsäteeksi naurava Jaa”. Lainaus on suoraan *Näin puhui Zarathustran* kolmannen osan viimeisestä luvusta, ”Jaa- ja Aamen-laulusta”<sup>13</sup>.

Omaelämäkerrallisessa kirjoituksessa *Rajalla* Tillich puhuu opettajastaan Martin Käheristä ylistävään sävyyn:

”Hänen vaikutustaan minun on kiittäminen siitä, että oivalsin paavalilais-luterilaisen vanhurskauttamisajatuksen kaikkea hallitsevan luonteen, joka murskaa kaikki ihmisen Jumalalle esittämät vaatimukset ja jokaisen peitetyinkin Jumalan ja ihmisen samastamisen, mutta joka samalla – paradoksaalisessa tuomiossa, jossa syntinen julistetaan vanhurskaaksi – osoittaa kohdan, josta käsin inhimillisen eksis-

tenssin hajoaminen syyllisyydeksi ja epätoivoksi voidaan voittaa [*überwinden*]. Kristuksen ristin tulkitseminen tämän maailman yli lausutun ei- ja kyllä-sanana näkyväksi paikaksi tuli olemaan kristologiani ja sanan ahtaammassa mielessä dogmatiikkani sisältö.”<sup>14</sup>

Tillichin tapa käyttää *Zarathustraa* kulttuurinteologisessa ohjelmapuheenvuorossaan antaa vakuuttavan todistuksen siitä, miten määrätietoisesti hän soveltaa Kähleriltä omaksumaansa periaatetta omassa teologian harjoituksessaan: Nietzschen uskonnonvastaisuudesta huolimatta Tillich lukee Zarathustran saarnaa ennakkoluulottomasti paavalilais-luterilaisen vanhurskauttamisopin näkökulmasta ja tulkitsee Nietzscheä Lutherin lain ja evankeliumin dialektiikan mukaisesti.

Sijoittaessaan Jeesuksen, Lutherin ja Nietzschen samaan sarjaan Tillich asettaa kantilaisen velvollisuusetiikan ja armon etiikan vastakkain. Tämän vastakkainasettelun pohjalta hän pyrkii osoittamaan, ettei yksilön moraalista toimintaa voida enää nykyoloissa perustella perinteisellä hyve-etiikalla, vaan moraalille pitää luoda uusi perusta (*Grundlegung*; käsite on peräisin Kantilta). Kehitellessään ohjelmallisessa *Über die Idee* -esitelmässään uutta teonomista etiikkaansa Tillich käyttää apunaan Nietzschen moraaliteoriaa, jonka perustus lepää hyvän ja pahan tuolla puolen. Ei ole mikään sattuma, että Tillich antoi vuonna 1963 ilmestyneelle etiikkaa käsittelevälle artikkelikokoelmalleen otsikon *Morality and Beyond*.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeisen Saksan sisäpoliittinen tila oli kaikkea muuta kuin vakaa. Vuoden 1918 marraskuun alussa vallankumousliike julisti Bajerin tasavallaksi. Kun Berliini joutui sitten muutaman päivän päästä kumouksellisten haltuun, keisari Vilhelm II katsoi viisaimmaksi luopua vallasta. Kansallissosialismin syntyyn asti kestänyt Weimarin tasavalta sai

tällöin alkunsa. Kun Tillich arvioi Saksan valtiollista tilaa kehittämällään kulttuurintologisella metodilla, hän ottaa jälleen avukseen Nietzschen. *Historian filosofiassa* Hegel kirjoittaa: ”kun valtio, isänmaa, muodostaa olemassaolon yhteisyyden ja kun yksilön subjektiivinen tahto alistuu [valtion säättämiin] lakeihin, tällöin vapauden ja välttämättömyyden välinen vastakohta katoaa; valtio on jumalallinen idea maan päällä”<sup>15</sup>. Nietzsche Hegelin valtioteoria on kauhistus, eikä hän kaihdakaan mitään kirjallista tyylikeinoa osoittaakseen sen valheellisuuden ja mädännäisyyden. *Zarathustran* ensimmäisen osan 11. luvun otsikko ”Uudesta epäjumalasta” osuu ytimeen. Zarathustran puheen alku kuuluu seuraavasti:

”Jossakin on vielä kansoja ja laumoja, ei kuitenkaan meillä, veljeni: täällä on valtioita. Valtio? Mikä se on? Kas niin! Aukaiskaa nyt korvanne, sillä nyt minä sanon teille sanani kansojen kuolemasta. Valtio on nimeltään kaikista kylmistä hirviöistä kylmin. Kylmästi se myös valehtelee ja tämä valhe ryömii sen suusta [kun se sanoo]: ’Minä, valtio, olen kansa.’ [...] Luovia olivat ne, jotka loivat kansat ja ripustivat uskon ja rakkauden heidän ylleen; näin he palvelivat elämää. Hävittäjiä ovat taas ne, jotka virittivät ansoja monille ja kutsuvat niitä valtioksi: he ripustavat miekan ja sata himoa heidän ylleen.”<sup>16</sup>

Tillichillä ei ole tähän mitään lisättävää. Nietzschen tavoin hänkin on valmis myöntämään, miten vakava epäjumalanpalveluksen siemen hegeliläiseen valtion jumalallistamiseen on haudattuna<sup>17</sup>. Hegelin valtioteoria ei kestä ei-sanan ankaran tuomion alla vaan osoittautuu petolliseksi paperitiikeriksi. Tillichin kulttuurinteologisilla käsitteillä ilmaistuna hegeliläisellä valtiolla on kyllä muotoa (*Form*) ja sisällystä (*Inhalt*), mutta siitä puuttuu eksistentiaalisesti merkittävä ydinsisältö (*Gehalt*) eli tunnistettava uskonnollinen ydin. Niin Nietzschen kuin Tillichinkin mukaan ainoastaan usko ja rakkaus synnyttävät aitoa inhimillistä yhteyttä ja solidaarisuutta. On siis aihetta epäillä, voiko kansalaisten pelkämästä velvollisuudesta ylläpitämä ja palvelema kasvoton valtio ilmaista mitään siitä, mikä on kristilliselle veljeydelle ja sisaruudelle ominaista ja luovuttamatonta.<sup>18</sup>

## Tillich Nietzschen maineen puhdistajana Yhdysvalloissa

Jokainen 30-luvun Saksan poliittiseen historiaan perehtynyt tietää, millä tavalla kansallissosialistinen propagandakoneisto vääristeli ja käytti hyväkseen Nietzschen filosofiaa ja erityisesti siihen sisältyvää *Wille zur Macht* -käsitettä. Muutettuaan vuonna 1933 Yhdysvaltoihin Tillich joutui esittelemään valikoidusti arvostamansa saksalaisen filosofin ajattelua. Hänen oli pakko muokata muun muassa *Über die Idee* -esitelmässä kehittelemänsä nietzscheläistä moraaliteoriaa niin, että anglosaksinen lukijakunta pystyisi omaksumaan sen. Sanalla sanoen Tillich näki paljon vaivaa puhdistaa Nietzschen maineen loasta, jonka natsipropaganda oli hänen ylleen heittänyt<sup>19</sup>.

Aatehistoriallisessa aikakauskirjassa *Journal of the History of Ideas* ilmestyi 1944 Tillichin eksistenssifilosofian juuria valottava artikkeli ”Existential Philosophy: Its Historical Meaning”. Kaikki filosofian historioitsijat myöntävät Nietzschen keskeisen aseman eksistenssifilosofisen liikkeen muotoutumisessa. Tästä huolimatta Tillich välttää laajassa kirjoituksessaan antamasta tuolle seikalle liian suurta painoarvoa. Artikkelin Nietzsche-viittaukset ovat ympäröityjä ja lyhyitä. Keskeiseen asemaan nousevat sitä vastoin sellaiset nimet kuin Schelling, Marx ja Kierkegaard, joiden merkitystä eksistenssifilosofisen liikkeen kehityksessä Tillich selittää perusteellisesti<sup>20</sup>. Tekstin kirjoittamisajankohta selittää Tillichin pidättyväisyyttä: olisi ollut poliittisesti epäkorrektia hehkuttaa Nietzschen asemaa ja merkitystä liittoutuneiden suunnitelmassa suurhyökkäystä *Wehrmachtin* lopulliseksi kukistamiseksi.

Keväällä 1945 liittoutuneille alkoi valjeta, että Kolmannen valtakunnan tuho oli enää ajan kysymys. Tillich tarttui jälleen kynään ja kirjoitti samaiseen aikakauskirjaan artikkelin ”Nietzsche and the Bourgeois Spirit”. Tässä kirjoituksessa Tillich on omimmillaan. Rohkeasti ja ennakkoluulottomasti hän kaivaa esiin historiallisen Nietzschen ja pyrkii tekemään häntä anglosaksiselle lukijakunnalle ymmärrettäväksi. Nietzsche ei ollut tietenkään kehitellyt tunnettua *Wille zur Macht* -käsitettä natsi-ideologian tarpeisiin. Se ei ollut lähtökohtaisesti mikään poliittinen oppi, jota kansallissosialistinen hallinto voisi käyttää omien valtapyrkimystensä välineenä. Kierkegaardin tavoin Nietzsche vastusti määrätietoisesti kaikenkattavia ja suljettuja filosofisia systeemejä, joiden avulla kansaa voitiin hallita ja manipuloida. Nietzsche oli elämänfilosofi, jonka intohimoisena tavoitteena oli kirjoittaa rohkaistakseen ihmistä olemaan ainutkertaisesti, vapaasti ja luovasti. Filosofinen antropologia kuului Nietzschen elämänfilosofian (*Lebensphilosophie*) ytimeen, ja siitä käsin hän kävi kuluttavaa sotaansa teollistuneen yhteiskunnan yhdenmukaistavaa, esineellistävää ja mekanisoivaa ihmiskäsitystä vastaan<sup>21</sup>.

Kirjoituksessaan ”Aspects of a Religious Analysis of Culture” Tillich määrittelee eksistentialismin seuraavasti:

”Laajassa mielessä eksistentialismi on teollistuneen yhteiskunnan vastainen protestiliike. Ihmisen asema tuotanto- ja kulutusyhteiskunnan puristuksessa on se kasvualusta, jolta protesti nousee. Ihmisen tulisi olla itsensä ja maailmansa herra, mutta tosiasiallisesti hän on joutunut oman todellisuutensa vangiksi. Hänestä on tullut objekti ja esine muiden objektien ja esineiden joukossa, universaalisen maailmankoneen ratas. Systeemiin sopeutuminen merkitsee kuitenkin sitä, että yksilön on alistuttava sen tarkoituksiperien välineeksi. Teknokraattisen systeemin tarkoituksiperiltä puuttuu kuitenkin perimmäinen suunta ja tarkoitus. Tyhjyyden ja tarkoituksettomuuden, epäinhimillisyyden ja vierantunteisuuden kokemukset kasvavat juuri teollistuneen yhteiskunnan puristuksessa elävän ihmisen tilanteesta.”<sup>22</sup>

**”Tarkoittaako tämä, ettei näin syntyvän yli-ihmisen tarvitse välittää vähääkään kristillisestä moraalista, jonka tavaramerkki on pyyteetön ja antautuva rakkaus eli *agape*?”**

Edvard Munchin tunnettu taulu ”Huuto”<sup>23</sup> kuvaa järisytävällä tavalla sitä eksistentiaalista ahdistusta, jota yksilö potee esineellistävän ympäristönsä puristuksessa. Samoin Nietzschen *Wille zur Macht* on humanistifilosofin huuto ihmisen puolesta. Se puolustaa yksilöä, joka haluaa säilyttää alkukantaisen ja elinvoimaisen elämänhalunsa, vaikka ympäristö pyrkiikin jatkuvasti järkeistämään ja tukahduttamaan hänen alkuvoimaisen olemistahtonsa. *Wille zur Macht*in aito ymmärtäminen edellyttää epäilemättä sitä, että se käsitetään osaksi Nietzschen elämänilosofista tienraivausta, joka etsii moraalien ehdotonta perustaa ehdollisten moraaliteorioiden viidakossa.

### ***Wille zur Macht*in ja kristillisen *agape*-rakkauden synteesi**

Uuden moraalisen ihmisen synty edellyttää Nietzschen mukaan sitä, että ihminen viskautuu ei- ja kyllä-sanan dialektiikan myllyssä ikään kuin sovinnaisen hyvän ja pahan tuolle puolen. Tarkoittaako tämä, ettei näin syntyvän yli-ihmisen tarvitse välittää vähääkään kristillisestä moraalista, jonka tavaramerkki on pyyteetön ja antautuva rakkaus eli *agape*? Tillich etsi tyydyttävää ratkaisua tähän kysymykseen 50-luvun eettisissä kirjoituksissaan, ennen muuta kirjoissaan *The Courage to Be* (1952), *Love, Power, and Justice* (1954) ja *Morality and Beyond* (1963). Kaikkia näitä teoksia yhdistää yksi ja sama teema. Vallitsevaksi tulkinnaksi Nietzschestä oli jähmettynyt näkemys, että hän torjui kristillisen rakkauskäsityksen, koska se oli hänen mielestään liian kesy ja voimaton synnyttämään uutta moraalista ihmistä. Kristilliset teologit olivat puolestaan kaivautuneet omiin poteroihinsa ja suhtautuivat Nietzschen *Wille zur Macht* -ajatukseen

kielteisesti, koska se kannusti heidän mielestään ihmistä asennoitumaan välinpitämättömästi ja raa’asti lähimmäisen hätään. *Love, Power, and Justice* -kirjassaan Tillich muotoilee tämän vastakkainasettelun seuraavasti:

”Rakkaus ja valta asetetaan usein vastakkain väittämällä, että rakkaus on valmis luopumaan vallasta, kun taas valta vierastaa rakkautta. Näin tulkittuna voimaton rakkaus ja rakkaudeton valta on asetettu vastakkain. Näin käy väistämättä silloin, kun rakkaudella tarkoitetaan pelkkää emotionaalista rakkautta ja vallan käsitteeseen liitetään suoran pakottamisen ajatus. Tällainen rakkauden ja vallan tulkinta on kuitenkin virheellinen ja sekava. Juuri tämän väärintulkinnan johdosta nietzscheläisen *Wille zur Macht* -periaatteen filosofit torjuivat kategorisesti kristillisen rakkauden idean. Täsmälleen saman virhetulkinnan perusteella kristilliset teologit torjuivat kristillisen rakkauskäsityksen nimessä Nietzschen filosofiaan sisältyvän vallantahtoperiaatteen.”<sup>24</sup>

Lutherin mukaan Jumalaa ja lähimmäistä pystyy rakastamaan pyyteettömästi vasta ihminen, jonka lain saarna on tuominnut alimpaan helvettiin, mutta joka elämän pohjamudissa ryvetyään saa kuulla evankeliumin vapauttavan sanan. Tämä sana koskee armollista Jumalaa, joka hyväksyy yhteytensä sen, jota ei voi hyväksyä. Armoitettuna ihminen on nimittäin jo saanut palkkansa. Kautta koko *The Courage to Be* -teoksen Tillich saarnaa juuri samaa evankeliumia. Tämä osoittaa jälleen, miten uskollisesti Tillich pitää kiinni Kählerin luennoilla sisäistämästään opetuksesta. Nietzscheä käsittelevässä luvussa Tillich tekee selväksi, mitä Nietzsche tarkoittaa käsitteellä ’elämä’, ja osoittaa, miten kaikkeen elämään sisältyy Nietzschen mukaan jotain ambivalenttia<sup>25</sup>.

Otsikkonsa mukaisesti *The Courage to Ben* tavoitteena on vastata kysymykseen, mistä ihminen ammentaa rohkeuden olla olemassa. Nietzschen vastaus on hänen kehittelemässään *Wille zur Macht* -periaatteessa. Edellä saimme jo alustavan käsityksen siitä, mitä hän tällä tarkoittaa: elämän ristiriitaisuudesta huolimatta yksi ja sama elämä kätkee sisäänsä voiman, josta ihminen saa rohkeuden olla olemassa. Todistaakseen tulkintansa oikeaksi Tillich lainaa luvun lopuksi *Zarathustran* neljännen osan luvusta 13 kohdan, joka kuuluu näin:

”Onko teissä rohkeutta, oi minun veljeni? Oletteko pelotomia? *Ei* rohkeutta todistajien edessä, vaan erakon- ja kotkan-rohkeutta, jota ei katsele enää mikään jumalakaan?

Kylmiä sieluja, muuleja, sokeita, juopuneita minä en sano pelottomiksi. Peloton on se, joka tuntee pelon, mutta lanistaa sen; joka näkee kuilun, mutta ylpeänä.

Joka tuijottaa kuiluun, mutta kotkan-silmillä – joka kotkan-kynsillä koppaa kuilun: hänessä on rohkeutta.”<sup>26</sup>

”Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit?” Nämä olivat ristiinnaulitun Vapahtajan viimeiset sanat. Kierkegaardin mukaan usko on kuolemanhyppy (it. *salto mortale*); Luther puhuu uskosta, joka uskoo, vaikka olisi joutunut helvettiin; Nietzschen rohkea on yksinäinen erakko, joka ilman Jumalaa ylpeänä tuijottaa pimeään ja pohjattomaan kuiluun ja joka kotkan tavoin koppaa kuilun kynsiinsä. Mikä on se mahti, joka antaa pienelle ihmiselle rohkeuden tuijottaa hajoamatta ja murskautumatta olemisen pohjattomaan pohjaan? Nietzschen mukaan se on itse elämän voima, *Wille zur Macht*. Nietzsche vältti antamasta tälle mahdollille Jumalan nimeä. Tillich puolestaan ei epäröinyt kutsua sitä Jumalaksi.

Tillich puolustaa edellä esitettyä Nietzsche-tulkintaansa paljon luetussa kirjassaan *Love, Power, and Justice*. Sen Nietzscheä käsittelevässä luvussa III.1 hän ei väsy muistuttamasta amerikkalaisia lukijoitaan siitä, ettei Nietzsche vallantahdon käsitteellään viitannut sellaiseen vallanhaluun, jolla vallanhimoinen ihminen alistaa toisia valtansa alle. Hän tarkoitti itsen ylittävää, liikkuvaista voimaa, jolla elämä itse asettuu vastarintaan ja voittaa sitä uhkaavat ei-olemisen voimat. Siinä missä eksistenssifilosofian juuria käsittelevää vuoden 1944 kirjoitusta luonnehtii varovaisuus, *Love, Power, and Justice* puolustaa Nietzschen filosofiaa avoimesti. Kirjassa esitetään teesi, johon Tillich jo aiemmin rivien välissä viittaa: Nietzschen elämänfilosofia käy pohjimmiltaan ymmärrettäväksi ainoastaan asettamalla se osaksi laajaa eksistenssifilosofista liikettä. Nietzsche on Tillichin arvion mukaan siis pesunkestävä eksistentialisti<sup>27</sup>.

Paria vuotta ennen kuolemaansa, lukuvuonna 1962–1963, Tillich piti Chicagon yliopistossa teologianhistoriallisen luentosarjan, jossa hän käsitteli 1800- ja 1900-lukujen protestanttista teologiaa ja sen avaamia näkökantoja<sup>28</sup>. Voluntarismia ja elämänfilosofiaa esittelevä

osuus on omistettu pääasiassa Nietzschen filosofian tarkastelulle. Ainut piirto, jolla Tillich tässä jaksossa tarkentaa omaa Nietzsche-kuvaansa, sisältyy viimeiseen, neljänteen lukuun. Siinä hän selittää, millainen suhde ”Jumalan kuoleman” ja moraalisesti uudestisyntyneen ihmisen välillä Nietzschen mukaan vallitsee. Puhessaan Jumalan kuolemasta Nietzsche ei tietenkään tarkoita, että jossakin avaruuden ja taivaitten tuolla puolen asuva ylimaallinen olento nimeltään Jumala olisi yhräkkiä 1880-luvulla kuollut. Tulkinta on täysin triviaali eikä tavoita ollenkaan sitä, mihin Nietzsche viittaa. Sen sijaan hän tarkoittaa, että maailmansisäisyyteen langennut, teolliseen ja mekanistiseen elämämuotoon tyytynyt ihminen on tappanut Jumalan eli ajanut hänet ulos häiritsemästä itseriittoista ihmiselämää.

*Zarathustran* kolmannen osan luku 7 ”Ohitsekäymisestä” osoittaa, mitä Nietzsche ymmärtää maailmansisäisyydellä ja teollistuneella sekä kaupallistuneella nykyihmisellä: ”Tässä on se suuri kaupunki: täällä sinulla ei ole mitään haettavaa, voit vain kadottaa kaiken. [...] Täällä mätänevät kaikki suuret tunteet. [...] ’minä palvelen, sinä palvelet, me palvelemme’ [...] sylje tähän suureen kaupunkiin ja käänny takaisin!”<sup>29</sup> Suuri kaupunki on yleismaailmallinen järjestys, jota hallitsevat maailmankaupan ja -talouden ankarat lait. Se käy ainoastaan vaakasuurilla merkityksillä ja vieroksuu jokaista, joka pyrkii häiritsemään sen rauhaa pystysuurilla kysymyksillä. Maailmansisäisyyteen langenneiden ihmisten jumala on rahaa; he ovat tappaneet Hengen ja he ovat tappaneet hänet palvomiensa epäjumalten sijasta. Nietzschen uuden yli-ihmisen vertauskuva Zarathustra, joka on itse asiassa Nietzsche itse, puhkeaa puhumaan kyseisen luvun lopussa:

”Voi tätä suurta kaupunkia! Ja minä tahtoisin jo nähdä tulenpatsaan, joka sen polttaa! Sillä sellaisten tulenpatsaiden täytyy käydä suuren keskipäivän edellä. Mutta tällä on aikansa ja oma kohtalonsa. Tämän opin minä annan sinulle houkka jäähyväisiksi; missä ei enää voi rakastaa, siinä pitää mennä ohitse.”<sup>30</sup>

Nietzschen viesti on selvä: maailmassa, jossa ei voi enää rakastaa, Jumala on kuollut. Sen, joka haluaa rakastaa, on lähdettävä maailmasta pois ja noustava Zarathustran tavoin vuorille. Keskiajan askeesin ja mystiikan teologiassa Nietzschen termistä ”ohitsekäyminen” käytettiin ilmaisua *fuga mundi* eli ”maailmasta pako”. Tuhannet ja taas tuhannet keskiajan luostariveljet ja -sisaret, jotka tunsivat itsensä kykenemättömiksi rakastamaan, pakenivat maailmasta luostarin muurien sisään voidakseen vaalia omaa rakkauselämäänsä. Maailmassa elämisen ja Jumalan kuoleman välillä vallitsee näin Nietzschen mukaan ilmeinen kytkös. Jos tällainen päättely pitää paikkaansa, niin maailman ohitsekäyminen ja uudelleen jumaluskon synty liittyvät Nietzschen filosofiassa läheisesti yhteen.

## Viitteet

- 1 Aschheim 1992.
- 2 Sama, 18–19.
- 3 Sama, 32–33.
- 4 Victor Nuovo on omistanut kokonaisen kirjan pelkästään tämän esitelmän analyysille; ks. Nuovo 1987.
- 5 Tillich 1967a, 17
- 6 Sama, 18.
- 7 Vrt. Spinozan *sub specie aeternitatis*.
- 8 Tillich 1967a, 16.
- 9 Lähemmin kulttuurinteologisten väli-  
neiden sovellutuksesta ks. Annala 1985,  
78–94.
- 10 Tillich 1967a, 24.
- 11 Ks. Nietzsche 2009, 12–13.
- 12 Sama, 83.
- 13 Sama, 321–326.
- 14 Tillich 1973, 37.
- 15 Lainaus Juha Mannisen (1987, 62)  
mukaan.
- 16 Nietzsche 2009, 61.
- 17 Tillich 1967a, 25–26.
- 18 *Zarathustran* ensimmäisen osan 11.  
luvun tulkinnasta tarkemmin ks. Nuovo  
1987, 187, alaviite 82.
- 19 Walter Kaufmann oli Tillichin ohella  
edelläkävijä, joka vaikutti myönteisesti  
Nietzschen filosofian vastaanottoon  
Yhdysvalloissa. Hänen teoksensa *Nietz-  
sche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*  
(1950) oli ensimmäinen maassa ilmes-  
tynyt tutkimus, joka antoi Yhdysvaltain  
akateemisille piireille historiallisesti  
totuudenmukaisen käsityksen Nietz-  
schestä. Neljä vuotta myöhemmin  
julkaistu 700-sivuinen käännösvalikoima  
*The Portable Nietzsche* tarjosi ame-  
rikkalaiselle älymystölle ensimmäisen  
tilaisuuden tutustua Nietzschen filoso-  
fiaan englannin kielellä. Kaufmannin  
vaikutuksesta lisää ks. Dreisbach 2008,  
52–53.
- 20 Myös Dreisbach (2008, 51–52) kiinnit-  
tää samaan asiaan huomiota.
- 21 Tämä on Tillichin kirjoituksen ”Nietz-  
sche and the Bourgeois Spirit” (1945)  
keskeisin väite. Samaa korostaa myös  
Yves Ledure artikkelissaan ”Nietzsche et  
Tillich” (2008).
- 22 Tillich 1959, 40–51.
- 23 Litografia vuodelta 1895.
- 24 Tillich 1954, 11.
- 25 Vrt. Tillich 1952, 27–28.
- 26 Nietzsche 2009, 404.
- 27 Tillich 1954, 36–37. Tuoreessa tutki-  
muksessaan *Nietzsche’s New Darwinism*  
(2004) John Richardson väittää, että  
Nietzschen elämäfilosofia voidaan  
perimmältään ymmärtää nimenomaan  
Charles Darwinin evoluutioteorian  
näkökulmasta. Robert Solomon on puo-  
lestaan Tillichin kanssa samoilla linjoilla.  
Paljon luetussa kirjassaan *From Rationa-  
lism to Existentialism* (1972) Solomon  
laskee Nietzschen niiden 1800-luvun  
filosofien joukkoon, jotka raivasivat  
tietä ajattelulle, jota myöhemmin alet-  
tiin nimittää eksistenssifilosofiaksi; ks.  
Solomon 1972, 137–138. Eksistenssi-  
filosofista Nietzsche-tulkintaa edustaa  
edellisten lisäksi myös jo mainittu Yves  
Ledure.
- 28 Tillich 1967b.
- 29 Nietzsche 2009, 243–246.
- 30 Sama, 247.

## Kirjallisuus

- Annala, Pauli, *Autonomian tragiikka ja kulttuurin kriisi. Johdatus Tillichin kulttuurinteologiaan*. Missiologian ja ekumeniikan seura, Helsinki 1985.
- Aschheim, Steven, *The Nietzsche Legacy in Germany: 1890-1990*. University of California Press, Berkeley 1992.
- Dreisbach, Donald, Will to Power vs. *Agape. Tillich und Nietzsche. Internationales Jahrbuch für die Tillich-Forschung*. 3/2007, 2008, 51–59.
- Kaufmann, Walter, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton University Press, Princeton 1950.
- Ledure, Yves, Nietzsche et Tillich. Vers une philosophie de l’existence. *Tillich und Nietzsche. Internationales Jahrbuch für die Tillich-Forschung*. 3/2007, 2008, 25–33.
- Manninen, Juha, *Dialektiikan ydin*. Pohjois-

nen, Oulu 1987.

Nietzsche, Friedrich, *Näin puhui Zarathustra. Kirja kaikille eikä kenellekään* (Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, 1883–1885). Suom. J. A. Hollo. Otava, Helsinki 2009.

Nuovo, Victor, *Visionary Science. A Translation of Tillich’s ”On the Idea of Theology of Culture” with an Interpretive Essay*. Wayne State University Press, Detroit 1987.

Richardson, John, *Nietzsche’s New Darwinism*. Oxford University Press, Oxford 2004.

Solomon, Robert C., *From Rationalism to Existentialism: The Existentialists and Their Nineteenth-Century Backgrounds*. Harper & Row, New York 1972.

Tillich, Paul, Kairos. *Die Tat: Monatschrift für die Zukunft deutscher Kultur*. Vol. 14, No. 5, 1922, 330–350.

Tillich, Paul, Existential Philosophy: Its Historical Meaning. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 5, No. 1, 1944, 44–70.

Tillich, Paul, Nietzsche and the Bourgeois Spirit. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 6, No. 3, 1945, 307–309.

Tillich, Paul, *The Courage to Be*. Yale University Press, New Haven 1952.

Tillich, Paul, *Love, Power, and Justice*. Oxford University Press, New York 1954.

Tillich, Paul, Aspects of a Religious Analysis of Culture. Teoksessa *Theology of Culture*. Oxford University Press, New York 1959.

Tillich, Paul, *Morality and Beyond*. Toim. Ruth N. Anshen. Harper, New York 1963.

Tillich, Paul, Über die Idee einer Theologie der Kultur. Teoksessa *Die religiöse Substanz der Kultur. Schriften zur Theologie der Kultur (Gesammelte Werke IX)*. Toim. Renate Albrecht. Evangelisches Verlagswerk, Stuttgart 1967a.

Tillich, Paul, *Perspectives on 19th and 20th Century Protestant Theology*. Toim. Carl E. Braaten. Harper and Row, New York 1967b.

Tillich, Paul, *Rajalla* (Auf der Grenze, 1962). Suom. Taisto Nieminen. WSOY, Helsinki 1973.



AKI JÄRVINEN

# Talousdemokratia – Vaihtoehto nykyiselle rahajärjestelmälle

**O**n myytti, että valtio painaa rahaa. Todellisuudessa lähes kaikki (95–99%) kierrossa oleva raha on yksinomaan numeroita tietokannoissa.

Pankit lainaavat pääomaansa vastaan monikymmenkertaisesti rahaa osareservijärjestelmän (*fractional reserve*) puitteissa. Euroopan Keskuspankin sääntöjen mukaan pankeilla on oltava 0–2% varallisuutta verrattuna myöntämiinsä lainoihin. Pankilla ei siis ole lainattavaa rahaa itsellään, vaan velka eli raha luodaan lainaushetkellä pankin kirjanpitoon *tyhjästä* parilla napin painalluksella.

Yritysten ja yksityishenkilöiden lisäksi valtiot ja kunnat lainaavat rahaa liikepankeilta. Veroja keräämällä valtiot ja kunnat maksavat lainaamansa rahan takaisin liikepankeille. Kaikki kierrossa oleva raha onkin alun perin aina jonkun lainaa tai luottoa pankeilta. Ongelma tietenkin on, että velan korkoa ei luoda samalla tavoin tyhjästä kuin velkaa.

Muu yhteiskunta onkin liikepankeille aina enemmän velkaa korkoineen kuin kierrossa on velkarahaa. Pysäköseen pystyssä systeemi edellyttää ikuista kasvua – niin lainoissa kuin kulutuksessakin. Tämä on tietenkin rajallisessa maailmassa melkoinen ongelma. Tälle järjestelmälle on olemassa vaihtoehto...

## ...Talousdemokratia

Perusajatus on, että valtio ja kunnat voisivat *itse* laskea liikkeelle rahaa, jolla ne rahoittaisivat yhteiskunnan perustoiminnot ja investoinnit sekä työntekijöidensä palkat. Tällöin muun muassa terveydenhuolto, poliisi, palokunnat, koulut ja eritoten vesilaitokset sekä energia-verkko jäisivät valtion ja kuntien vastuulle eivätkä sijoittajien pelinappuloiksi.

Käytännössä perustettaisiin kuntapankkeja, jotka myöntäisivät lainan isännälleen, mutta ei kenellekään muulle. Kunta sitten kuluttaisi rahan kiertoon. Tarpeen mukaan osa kulutetusta rahasta kerättäisiin takaisin veroina. Järjestelmä sallisi isotkin julkiset projektit ilman velkaantumista ulkopuolisille. Tavalliset ihmiset voisivat pitää rahansa kuntapankeissa täysin turvassa.

Systeemi edellyttäisi kahtia jaettua organisaatiota: toisaalla valvottaisiin kierrossa olevan rahan määrää ja toisaalla päätettäisiin julkisen rahoituksen kohteista. Molemmista päättävät henkilöt olisivat julkisesti valittuja. Myös heidän riippuvuussuhteensa olisivat julkisia ja heidät voitaisiin tarvittaessa erottaa kesken toimikauden. Rahan käyttökohteista päätettäisiin kuten nytkin, demokraattisesti – siitä nimi talousdemokratia. Talousdemokratiassa liikepankkien pitäisi muuttua sijoituspankeiksi. Toisin kuin nykyään, niitä ei missään tilanteessa pelastettaisi. Liikepankkien riskinottoa rauhoitaisi niin sanottu Brasilian malli, jossa ylemmät pankkihenkilöt vastaisivat omalla omaisuudellaan pankin tuloksesta.

Talousdemokratiaa vastustavien tulisi tarkastella rehellisesti viimeisen 40 vuoden ajanjaksoa. Vapaiden markkinoiden ihannointi on johtanut ihmisten ja luonnon alati voimistuneeseen pahoinvointiin, niin absoluuttisesti kuin suhteellisesti. Länsimaissa tilannetta on piilottanut aggressiivinen tuotannon ja saastuttamisen ulkoistaminen kolmansiin maihin.

## Työllisyys

Valtion tehtävä on huolehtia kansalaisten elämän edellytyksistä. Talousdemokratiassa tämä tarkoittaa peruspalkkaa (esim. 1000 €/kk) jokaiselle täysi-ikäiselle kansalaiselle. Perustulomallilla on monia etuja.

Esimerkki: kolmen hengen firman palkkamenot laskevat välittömästi 3000 €/kk, koska valtio maksaa jokaiselle kuukaudessa tuhat euroa, on tämä töissä tai ei.



Neljannen ihmisen palkkaukseen olisi laskennallisesti käytössä 4000 €/kk (vapautunut 3000 €/kk ja uuden työntekijän oma peruspalkka 1000 €/kk). Jos uusi työntekijä saisi firmalta 1000 €/kk oman peruspalkkansa päälle, niin kuukausipalkka olisi 2000 €. Kun lakisäänteiset työnantajamaksut ovat karkeasti tuhat euroa kuukaudessa, firmalle jäisi vielä tuhat euroa toimintansa kehittämiseen.

Jos firma maksaisi saamansa palkkamenojen alennuksen alkuperäisille työntekijöille bonuksena, verouksella osa kohonneista palkoista voitaisiin palauttaa takaisin valtiolle. Työllistäminen olisi siis houkuttelevaa, koska se vähentäisi alkuperäisten työntekijöiden työpainetta ja stressiä, mahdollistaisi vuorottelua lisäkuluitta.

Peruspalkka poistaa byrokratian ja tukiviidakoiden tarvetta. Osa-aikaisista töistä tulee järkeviä, kun pienikin työnteko nostaa aina ansiotasoa. Järjestelmä kannustaa yrittäjyyteen, työmoraali paranee ja karenssipelit kari-sevat. Kotiäitien ja -isien toimeentulo varmistuu. Esimerkiksi vanhusten kotihoidon, talonmiestöiden ja itsestään huolehtimisen arvostus nousee, kuten kuuluu. Opiskelijan ei tarvitse ottaa lainaa eikä työskennellä opintojen ohella. Ensimmäisenä vuonna opintotuki on sama kuin perustulo eli 1000 €/kk, seuraavina vuosina 1000 tai 800 €/kk riippuen suorituksista. Alempikaan tuki ei tekisi elämästä mahdotonta, mutta kannustaisi nopeaan opiskeluun. Kaikki koulutustasot toimisivat samalla periaatteella.

## Infrastruktuuri ja yhteiskunta

Fossiiliset polttoaineet (öljy, hiili, kaasu) yhdessä ydinvoiman kanssa vastaavat kolmea neljänestä Suomen energian kulutuksesta. Suomessa pitäisi käynnistää nopea omavaraisuuteen pyrkivä energiantuotanto.

Omavaraisen energiantuotannon suurin ongelma on sen rahoitus. Talousdemokratia tarjoaisi ratkaisun.

Talousdemokratia mahdollistaisi junarataverkoston parannus- ja laajennustyön sekä homekoulujen, vesilaitosten ja putkitusten päivityksen. Samoin poliisi saisi reilusti lisää resursseja harmaan talouden tutkintaan ja pienempien paikkakuntien päivitykseen. Oikeuslaitos voisi purkaa jonoja henkilökuntaa lisäämällä. Terveystieteiden opintokoulutusta taattaisiin työpaikka. Sairaaloita ja niiden osastoja ei tarvitsisi sulkea. *Työttömyys häviäisi hyvin nopeasti.*

Talouskuplia syntyy aina, mutta talousdemokratiassa niiden vaikutukset eivät häittäisi yhteiskunnan infrastruktuuria. Harva ihminen häviäisi talousdemokratiassa. Sitä vastoin globaali talousjärjestelmä ja kansainväliset pankit siitä tuskin innostuvat.

## Talousdemokratian vaikutukset

Perustulomalliin (1000 €/kk yli 23-vuotiaille, 800 €/kk yli 18-vuotiaille työttömille) siirtyminen lisäisi Suomen valtion menoja 20–30 miljardia vuosittain. Kuulostaako hurjalta? Tästä summasta viidestä kymmeneen miljardia

## ”Talouskuplia syntyy aina, mutta talousdemokratiassa niiden vaikutukset eivät häittäisi yhteiskunnan infrastruktuuria.”

palaisi takaisin tuloverojen kautta. Harmaasta taloudesta kerättäisiin vuosittain kahdesta kymmeneen miljardia, byrokratian karsimisesta kaksi miljardia, valtion ja kuntien velkojen korkomenojen poistumisesta kahdesta kolmeen miljardia, erilaisista kuluveroista yhdestä kolmeen miljardia. Nettona kiertoon tulisi parhaimmillaan kymmenen miljardia euroa lisää rahaa.

Vastapainona pankkien reservivaatimuksia nostettaisiin tasaisesti seuraavat kymmenen vuotta. Näin kierrosta poistuisi valtavasti velkarahaa (pankkien pitäisi neuvotella asiakkaiden kanssa useimmat lainat uusiksi ja etsiä takauksia). Kokonaisuudessaan kierrossa oleva rahamäärä pysyisi varsin tasaisena.

Nykyjärjestelmässähän puhdasoppiset toimintatavat ovat menojen leikkaukset, verojen nosto, EU/EKP-takuut ja pankkituet. Pankkituissa koomisinta on, että ensin valtiot lainaavat pankeilta markkinakoroilla ja sitten pääomittavat (toisinaan samojakin) pankkeja. Nämä toimenpiteet johtavat väistämättä kierrossa olevan rahamäärän voimakkaaseen laskuun eli deflaatioon. Tästä seuraa valtava lama.

Talousdemokratian avulla yksittäiset ihmiset voivat ansaita rahaa, maksaa lainojaan ja jopa pelastaa pankkeja menettämättä asuntojaan laman ja työttömyyden seurauksena. Ylimalkaan talousdemokratian mukainen rahan kiertoon laskeminen pehmittäisi talouden heilailuja eikä inflaatiosta olisi pelkoa vuosikausiin.

Maaikman resurssiongelmista johtuen energian ja ruuan hinnat tulevat luultavasti jatkossakin pysymään korkeina. Monelle suomalaiselle tämä on tietenkin ikävä yllätys, vaikka tilanne monissa muissa maissa on paljon raadollisempi. Talousdemokratia lisäisi huomattavasti alueiden ja valtioiden omavaraisuutta.

Talousdemokratia auttaa ensisijassa alempia yhteiskuntaluokkia mahdollistamalla työllistymisen. Maailmalla seikkailevien eläkerahastojen sijoittelu on vähintäänkin epävarmaa. Talousdemokratia sen sijaan varmistaa peruseläkkeet kaikille.

Hupaisinta talousdemokratian kannalta on, että jo nyt lainsäädäntö mahdollistaa valtio- ja kuntapankkien perustamisen. Kysymys kuuluu, löytyykö päättäviltä tahoilta rohkeutta toimia vastoin *voodoo*-ekonomistien ohjeita. Talousdemokratia antaa rahalle arvon, joka sille kuuluu – välinearvon.

# Järki kunniaan

## Haastattelussa Normand Baillargeon

**V**uonna 1958 syntynyt Normand Baillargeon toimii kasvatustieteen professorina Quebecin yliopistossa Montrealissa. Vapauden eri muodoista kiinnostunut ja perusteettomien uskomusten vallasta huolestunut Baillargeon on julkaissut muun muassa anarkismin historian *L'Ordre moins pouvoir* (2004) sekä esseekokoelman *Raison oblige* (2009), ja yhdessä Christian Boissinot'n kanssa hän on toiminut jääkiekon filosofiaa käsittelevän teoksen *La vraie dureté du mental. Hockey et philosophie* (2009). Hänen kansainvälisesti tunnetuin teoksensa on kuitenkin vastikään myös suomeksi julkaistu *Älyllisen itsepuolustuksen pikakurssi* (ranskaksi 2005), jossa Baillargeon pyrkii antamaan lukijalleen välineitä puolustautua erilaisia irratiionalisuuden ja harhaanjohtamisen muotoja vastaan.

**Älyllinen itsepuolustus on demokratian kannalta olennaista. Mitä 'kriittinen ajattelu' merkitsee teille kansalaisen näkökulmasta?**

Ehdotan, että lähdemme liikkeelle pohtimalla demokratian käsitettä, sillä vaikka tiedän hyvin, että käytännössä se on meidän päivinämme joutunut usein harhateille, teoriassa se viittaa silti asiaan, jonka äärelle kannattaa pysähtyä. Kysymys on itse asiassa yhteenliittymiseen perustuvasta elämäntavasta, jossa ihmiset eivät ole pelkkiä tapahtumien katselijoita vaan osanottajia, jotka voivat ottaa aktiivisesti ja valistuneesti osaa yhteisistä kysymyksistä käytävään keskusteluun ja vaikuttaa myös tehtäviin päätöksiin. Vaatimus, jonka mukaan jokaisesta tehdään potentiaalinen päättäjä, edellyttää tietysti sitä, että jokainen on hankkinut lukuisien

tietojen lisäksi myös taitoja – esimerkiksi keskustelu- ja päätöksentekotaitoja – sekä sitä, mitä minun sallittakoon kutsua hyveiksi: vastustajan näkemysten suopeaa kuuntelemista, oman erehtymisen mahdollisuuden ottamista huomioon, totuuden kunnioittamista ja niin edelleen. Kansalaisen elämän näkökulmasta kriittinen ajattelu mielestäni panee liikkeelle ja auttaa hankkimaan tietoja, joita tällainen aktiivinen kansalaisuus edellyttää – retoriikkaa, tilastotiedettä, psykologiaa, epistemologiaa ja niin edelleen – mutta se on mukana myös mainitsemieni taitojen ja hyveiden kehittämisessä.

Tämän perusteella voi arvata, etten kadu, vaikka ihanteeni ovat

samoja kuin valistuksen vuosisadalla. Myönnän kuitenkin, että eräät yhteiskuntamme piirteet, jotka asettuvat näitä ihanteita vastaan, herättävät minussa koko lailla levottomuutta, ja myös kirjani perustuu osittain tähän levottomuuteen. Minusta tuntuu, että koulutus on välineellistynyt koko ajan enemmän, siitä on tehty väline, jolla ihmiset sopeutetaan funktionaalisesti talouteen, eikä sillä ole enää sisältöä. Lisäksi tiedotusvälineiden keskittyminen ja pr-yrittysten jättimäinen mutta tuntematon työ – vain nämä kaksi instituutiota mainitakseni – vääristävät informaation kierron ja vapaan keskustelun propagandaksi ja valmistelevat tietä demokratialle, jossa kansalainen on pelkkä katsoja. Lisäksi tulevat vielä suuren yleisön ja älymystön piirissä ilmenevät irratiionalismin ja järjenvastaisuuden muodot. Muutamina viime vuosikymmeninä nämä ilmiöt ovat näkyneet akateemisissa piireissä postmodernismina, esimerkiksi tieteen sosiologiassa voimakkaana ohjelmana, ja niitä on kehuttu ja ne ovat saaneet huomattavan yleisön.

**Millainen sija kriittisellä ajattelulla tulisi olla kasvatuksessa ja koulussa? Mielessäni ovat ennen kaikkea erilaiset yritykset luoda filosofiaa lapsille. Luuletko, että älyllistä itsepuolustusta voitaisiin opettaa heille?**

R. H. Ennisin kuuluisaksi tullut artikkeli ”A Concept of Critical Thinking”<sup>1</sup> käynnisti kasvatuliikkeen nimeltä *critical thinking*, joka on nykyisin hyvin tärkeä Yhdysvalloissa ja anglosaksisessa maailmassa. Liike syntyi meille tutuista huolenaiheista, jotka voitaisiin muotoilla lyhyesti sanomalla, että opiskelijat eivät juurikaan osoita kriittistä ajattelukykyä, vaikka heidän opiskeluaikansa saattaa joskus olla hyvin pitkä.

Liikkeen sisällä on aina keskusteltu siitä, miten kriittisiä ajattelijoita pitäisi kasvattaa. Eräiden mielestä riittää, että pidetään kriittisen ajattelun kursseja, toisten mielestä kriittistä ajattelua tulisi sisällyttää eri aineisiin. Ensimmäisen vaihtoehdon vaarana on tietty tyhjäkö formalismi, joka ei ota huomioon, että kriittinen ajattelu suuntautuu aina johonkin. Toisen vaihtoehdon vaarana on se, ettei tiettyyn aineeseen liittyvä opetus ole välttämättä omiaan synnyttämään kriittistä ajattelua. Ensimmäinen argumentti on mielestäni hyvin vahva. Minusta on itse asiassa kiistämätöntä, että eri tiedonalat – siis inhimillisen tiedon muodot, joilla on omat käsitteensä ja todentamismenetelmänsä – tarjoavat keskeisen osan kriittisen ajattelijan välineistä. Kriittinen ajattelu ei esimerkiksi ole sama asia moraalisissa kuin fysiikassa, ja voidakseen kehittää kriittistä ajatteluaan jonkin tiedonalan sisällä täytyy olla perillä erilaisista tiedonaloista sekä niiden käsitteistä ja sisällöistä. Kaiken kaikkiaan olen päätenyt ajattelemaan, että eri aineiden opetukseen täytyisi hyvin varhain sisällyttää kriittisen ajattelun opetusta, sillä eräässä mielessä kriittinen ajattelu ei ole mitään muuta kuin



Valokuva: Marie Samerle

oikean ja pätevän ajattelun muoto. Myöhemmin kriittiselle ajattelulle voitaisiin omistaa yleisluontoisempaa opetusta, jonka tarkoituksena olisi vahvistaa aiemmin opittua: nähdäkseni tämän tulisi tapahtua filosofian tunnilla, sillä tällä alueella filosofia on mielestäni kärjessä. Olen vain luonnostellut ajatuksiani tässä. Hanke on vaativa ja se vaatisi paljon opettajia, mutta mielestäni se on mahdollinen.

Mainitsemanne filosofia lapsille, *P4C* eli *Philosophy for Children*, edustaa toista suuntausta kriittistä ajattelua edistävässä liikkeessä. Sen kehitti yhdysvaltalainen Matthew Lipman (1922–2010). Ollessaan yliopiston filosofian professorina hänkin tyrmistyi nähdessään, miten heikosti hänen opiskelijansa argumentoivat ja miten epäkriittisesti he ajattelivat, ja niinpä hän päätteli, että kriittisen ajattelun tuominen kuvioihin heti koulun alussa korjaisi asioita sopivasti.

Lipmanin pedagogisessa menetelmässä luokka muutetaan ’tutkailuyhteisöksi’. Pyöreän pöydän ääressä se lähtee liikkeelle ärsykkeestä – pienimmille liikkeelle ärsykkeestä: pienimmille ärsykkeenä voi toimia esine tai isommille Lipmanin kirjoittamista romaaneista lainattu ote. Luokka päättää, mitä kysymystä käsitellään, ja keskustele siitä. Keskustelu noudattaa sääntöjä, jotka edellyttävät muun muassa, että toista kuunnellaan, ketään ei pilkata, kenenkään puheenvuoroa ei keskeytetä, ja suh-taudutaan vakavasti kaikkeen, mitä tutkailuyhteisön jäsenet sanovat. Opettajan tehtävänä on helpottaa yhteisön työtä: hän voi tarpeen mukaan antaa sille informaatiota, keskeyttää keskustelun rohkaistakseen joitain osanottajia puhumaan tai varmistaa, että keskustelu on kaikkien kannalta tasa-arvoista ja oikeudenmukaista.

Mitä tästä pitäisi ajatella? Tiedossani olevat uskottavat ja puolueettomat empiiriset tutkimustiedot eivät valitettavasti salli kovinkaan varmoja johtopäätöksiä, vaikka jotkut tulokset tuntuvatkin lupaavilta.

**Esoterismi on edelleen suosittua ja nykypäivän popkulttuuri tuntuu olevan täynnä taikureita ja ihmisiä. Paranormaalista on tullut viihdettä. Yhtäältä sitä voidaan pitää huvitteluna, mutta toisaalta voi ajatella, että esoterismista on tullut melkein liian arkipäiväistä. Luuletteko, että tällainen paranormaalin ilmiöiden ”arkipäiväistyminen” voi vahingoittaa kriittistä ajattelua?**

Paranormaaleiksi ja esoteerisiksi luokiteltuja ilmiöitä on monenlaisia, ja ne ulottuvat arkipäiväisestä ja harmittomasta – joku lukee horoskoopkinsa vaikkei todella usko siihen – vahingolliseen tai jopa todella vaaralliseen – esimerkiksi silloin, kun sairaat uskovat, että huijarit pystyvät parantamaan heidät. Kaikkien valistuksen lasten tavoin olen hyvin surullinen tällaisten uskomusten yleisyydestä, ja olen vakuuttunut siitä, että ne todella vahingoittavat kriittisen ajattelukyvyn kehitystä. Olen varma, että Voltairella oli täydet perusteet sanoa: ”Ne, jotka voivat saada teidät uskomaan järjettömyksiä, voivat saada teidät tekemään hirveyksiä.”

**Olette aktiivinen skeptikko. Skeptikot ovat – ainakin Suomessa – joskus huonossa huudossa, sillä heidän ajattelunsa olevan yhtä dogmaattisia kuin vastustajiensa. Voisitteko määritellä oman käsityksenne skeptisestä ajattelusta?**

Tässäkin on tärkeä täsmentää, mitä skeptisismillä (kreikan sanasta *skeptomai*, selvitan) tarkoitetaan, sillä aatehistoriassa ajatusta on kehitelty eri suuntiin.

Skeptismin kreikkalaisten kannattajien pyrrhonistien mukaan meillä ei ole kykyä saavuttaa positiivista tietoa, joten tarkoituksena oli saavuttaa sielunrauha nimeltä *ataraksia*, rauhallinen viisaus, joka syntyy siitä, että kieltäydään esittämästä arvostelmia ja teeskentelemästä tietoa. Sekstos Empeirikos, joka tiivisti ja sanallisti tämän pitkän perinteen kolmannella vuosisadalla, sanoi, että päämäärä saavutetaan ”asettamalla kaikki mahdollisin tavoin vastakkain ilmiöt ja ajatukset, joten kun vastakkain asetetut asiat ja järkeilyt on havaittu vastaaviksi, voimme väliaikaisesti lykätä kaikkia arvostelmia ja vapautua siten kaikesta levottomuudesta”.

Mutta myöhemmin skeptisismi on merkinnyt myös kriittistä asennetta erityisesti uskonnollisia dogmeja kohtaan, tapojen erilaisuuden havaitsemisesta syntyneitä etnosentrismien kritiikkiä sekä Descartesin tieto-opillista haastetta, jossa panoksena oli ulkomaailmaa koskevan tietomme oikeuttaminen ja jossa Kant näki ”filosofian skandaalin”. Empiristit ja eritoten Berkeley käsittivät skeptisen haasteen kysymykseksi siitä, miten oikeutetaan siirtyminen subjektiivisista havainnoistamme ulkoiseen maailmaan, jonka oletetaan olevan riippumaton aistimuksistamme ja aiheuttavan ne.

Sitten 1900-luvun puolivälissä Yhdysvalloissa, pääasiassa edesmenneen Martin Gardnerin (1914–2010) vaikutuksesta, syntyi uusi skeptinen liike. Empiristisen filosofian, epärelativistisen fallibilistisen tietokäsityksen sekä tiettyjen empiiristen tieteiden menestyksen innoittamana myös hän törmäsi siihen, että paranormaalit ja irrationaaliset uskomukset ovat joskus yleisiä jopa tieteen ytimessä. Tällaisen skeptismin tavoitteena on siis tarkastella uskomuksia, jotka esiintyvät tieteellisinä tai paranormaaleina, tai kaikenlaisia kiistanalaisia epistemologisia väitteitä ylipäänsä ja levittää tieteellistä ja kriittistä ajattelua, jotta näitä väitteitä voitaisiin arvioida mahdollisimman rationaalisesti.

Kuulun tähän perinteeseen. Ja kaikkien siihen kuuluvien tavoin kieltäydyn sekä sokeasta dogmaattisuudesta että kestävämmästä relativismista, ja asetan ihanteekseni sen, mitä Carl Sagan (1934–1996) kutsui ”herkäksi tasapainoksi”. Hän muotoili sen näin: ”Minusta tuntuu, että tarvitaan kahden suuntauksen herkkää tasapainoa: sen, joka saa meidät tarkastelemaan väsymättömän skeptisesti kaikkia hypoteeseja, jotka meille esitetään, ja sen, joka kehottaa meitä pysyttelemään erittäin avoimina uusille ajatuksille. Jos olet vain skeptinen, yksikään uusi ajatus ei saavuta sinua, et koskaan opi mitään uutta, sinusta tulee vastenmielinen henkilö, joka on vakuuttunut siitä, että tyyperys hallitsee maailmaa – ja monet tosiasiat tietysti osoittavat, että olet oikeassa. Jos toisaalta olet herkkäuskoisuuteen asti avoin eikä sinussa ole rahtuakaan skeptisyyttä, et pysty enää edes erottamaan hyödyllisiä ajatuksia täysin mielenkiinnostomista. Jos kaikki ajatukset ovat yhtä päteviä, joudut eksyksiin: silloin yhdelläkään ajatuksella ei nimittäin ole enää arvoa.”

## Viite

- 1 Ennis, Robert H., A Concept of Critical Thinking. *Harvard Educational Review*. Vol. 32, No. 1, 1962, 81–111.





MARCUS PREST

# Lars Hertzbergin merkityksellisyydet<sup>1</sup>

”Synnyin Helsingissä 1943 ja vartuin Porvoossa, missä kirjoitin ylioppilaaksi 1961. Olen sisarusparven nuorin, minulla on veli ja kaksi sisarta. Äitini työskenteli sairaanhoitajana mutta jäi kotiäidiksi avioiduttuaan. Isäni oli tuomari. Veljeni ja nuorempi sisareni ovat juristeja ja vanhin sisareni oli naimisissa juristin kanssa. Tästä seurasi, että juridiikka oli yleinen keskustelunaihe meillä kotona. Ensimmäisiä ammatinvalintaan liittyviä ajatuksiani olikin, ettei minusta tule juristia.”

”Ylioppilaskirjoitusten jälkeen kirjoittauduin Helsingin yliopistoon ja aloin opiskella moderneja kieliä. Olin jo tuolloin kiinnostunut filosofiasta ja suunnittelin hakevani opiskelemaan sitä. Kesällä ennen hakemuksen jättöä muutin kuitenkin mieltäni osin siksi, että sain hyvät arvosanat kielistä. Niinpä ajattelin, että ehkä minun on tarkoitus omistautua kieliopinnoilleni. Lisäksi kaikki, mukaan lukien minä itse, arvelivat, ettei filosofian alalla ole tulevaisuutta.

Kiinnostuin filosofiasta jo lukiossa. Toiseksi viimeisellä luokalla uskoin kokeneeni ilmestyksen elämän tarkoituksesta. Sitä voisi kuvailla hedonistisilla tai utilitaristisilla termeillä. Luulin tietenkin, että nämä ideat olivat upouusia. Luulin onnistuneeni paljastamaan erilaisia iluusion muotoja – perinteisiä moraalisääntöjä. Ajattelin, että ainoa asia, mihin ihminen todella pyrkii, on nautinto. Elämän tulisi sujua niin mukavasti kuin mahdollista ja kestää niin pitkään kuin mahdollista.

Tämä perustui innostukseeni lukea psykologiaa käsittelevää kirjallisuutta: tarpeita ja viettejä koskevia pohdiskeluja. Tämähän oli varsin reduktiivinen katsantokanta moraaliin, mutta se sai minut ajattelemaan laajemmin filosofiseksi ajattelemiani kysymyksiä. Toinen inspiraation lähteeni oli *beatnik*-kirjallisuus, erityisesti Jack Kerouacin *On the Road*. Siihen olin päätenyt jazzmusiikin kautta. Olin erityisen mieltynyt *bebopiin* ja Charlie Parker oli suuri idolini. Kuuntelen edelleen hänen musiikkiaan mielelläni, vaikka nykyisin tapaankin kuunnella useammin klassista musiikkia: Bachia, Beethovenia, Schubertia. Jazzista oli luonnollinen yhteys *beatnik*-kulttuuriin.

Abivuonna aloin lukea laajemmalti ja Bertrand Russell oli aikainen esikuvani. Luin myös Georg Henrik von Wrightia ja Eino Kailaa. Abikeväänä tapasin tulevan vaimoni Ankin (Ann-Christinin), omaa sukuaan Järner. Aloitimme yhtä aikaa opiskelut Helsingissä. Anki olisi oikeastaan tahtonut aloittaa Åbo Akademiassa, mutta jostakin syystä en itse pitänyt sitä vaihtoehtona. Åbo

Akademi oli aika pieni noihin aikoihin ja kuvittelin, että Turussa lähinnä vietetään iltoja kynttilän valossa ja että kaikki siellä olisi pienimuotoista ja sisäänpäin kääntynyttä... Ihmettelen, mistä oikeastaan mielikuvani olivat tarttuneet. Myöhemmin olen kyllä huomannut, että sitä todellakin tulee istuneeksi kynttilän valossa usein, mutta se voi olla myös mukavaa. Ja Turussa on useita älyllisesti valveutuneita tutkijoita.

Luettuani moderneja kieliä vuoden Anki sai ylipuhuttua minut palaamaan filosofiaan. Hänen mielestään minulla oli taipumuksia fakki-idioottimaisuuteen, ja siinä tapauksessa hänen mielestään oli järkevämpää, että omistautuisin filosofialle enkä kielitieteelle ja kielen historialle. (Tässä vaiheessa olin jo ennättänyt ostaa sanskritin oppikirjan. Olin myös alkanut suunnitella uutta tapaa kategorisoida kielioppi ilman sanaluokkia... Ankillä oli vahva luottamus mahdollisuksiini onnistua filosofina. Hän sai myös minut uskomaan, että oli oikeassa, mistä olen hänelle kiitollinen. Opiskelutovereihini lukeutuivat Lilli Gullichsen (nyk. Alanen) ja André Maury. Nämä ystävyysuhteet ovat jääneet pysyviksi.

Kahden Helsingin yliopistossa vietetyn opiskeluvuoden jälkeen suoritin asepalvelukseni Dragsvikissä '63–64. Juuri ennen asepalvelukseen astumista olin laatinut kirjoituksen erääseen antologiaan. Siihen aikaan asevelvollisilta oli kielletty julkaisutoiminta poliittisista kysymyksistä ilman erityistä lupaa ja esimieheni vastusti kirjoitukseni julkaisemista. Veljeni Leo Hertzberg valitti päätöksestä oikeuskanslerille. Tämä tosin päätti, että kiello oli lainmukainen, mutta ratkaisu asiaan tuli vasta asepalvelukseni päättymisen jälkeen.

Kirjoitukseni käsitteli tematiikkaa ”ennenmin kuin kuollut” (*hellre röd än död*). Tämä kysymys liittyi kylmään sotaan ja ydinsodan ajatuksen mielenvikaisuuteen. Valitus julkistettiin ja se herätti yllättävän suurta huomiota. Kaikki sanomalehdet kirjoittivat sananvapaudesta. Tämä tapahtui ennen voimakkainta suomettumisen aikaa, mutta jo silloin pelättiin yleisesti ottaa kantaa asioihin, jotka käsittelivät suhdettamme Neuvostoliittoon. *Kansan Uutiset* kommentoi, että yhtäältä oli väärin sensuroida kirjoitustani, mutta toisaalta taas ne mielipiteet, joita esitin, eivät olleet loppuun asti mietittyjä, koska olin kuvannut elämää Neuvostoliitossa vähemmän pahana kahdesta pahasta vaihtoehdosta. Pidin hän sitä vaihtoehtoa kuolemaa parempana.”

## Tutkijaksi ja maailmalle

”Suorittuani asepalveluksen avioiduin Ankin kanssa. Poikamme Fredrik syntyi 1966. Opintojeni ohella työskentelin puolipäiväisesti Hankenin kirjastossa Helsingissä. Keskeisin kiinnostukseni kohde oli metaetiikka. Pro graduni käsitteli kritiikkiä metaetiikassa vallinnutta katsantotapaa kohtaan, jonka mukaan moraalikäsitysten ei voitu katsoa olevan päteviä eikä pätemättömiä. Olin innokas osoittamaan, että arvokäsityksiä

voidaan kritisoida (näkemyksessäni oli siis edelleen vaikutteita ”utilitaristiselta” kaudeltani). Suorittuani maisterin tutkinnon muutin perheineni Porvooseen ja aloin kirjoittaa lisensiaatin tutkielmaa. Sain vaikutteita Elizabeth Anscomben kirjasta *Intention*, erityisesti sen arvostelmien ja aikeiden yhteen kuulumista käsittelevistä ajatuksista. Minulla ei kuitenkaan ollut selvää kuvaa siitä, mitä oikeastaan halusin saada sanotuksi.

Professori Erik Stenius kysyi 1978, josko halusin ottaa vastaan puolipäiväisen amanuenssin työn sekä puolipäiväisen filosofian assistenttuurin Helsingin yliopiston filosofian laitokselta. Tämä oli tärkeä edistysaskel, sillä en koskaan ollut uskonut, että filosofialla voisi elättää itsensä. Amanuenssin työ koostui Steniuksen kirjoitusten puhtaaksikirjoittamisesta, mikä sujui erittäin hitaasti, koska teksti koostui pääasiassa logiikan symboleista. Edeltäjäni Risto Hilpinen oli yksinkertaisesti vienyt käsikirjoituksen konekirjoittajalle saadakseen itselleen aikaa tutkimukseen.

Hoidin myös ruotsinkielistä assistenttuuria, mutta sovimme teoreettisen filosofian professori Oiva Ketosen kanssa, että suurin osa opetuksestani – kaksi luentokurssia ja proseminaari – pidettäisiin suomeksi. Suomeksi opettaminen oli minulle haastavaa. Taustani on täysin ruotsinkielinen eikä suomen kieleni ollut erityisen vahva, joten jouduin valmistautumaan luentoihin täydellisillä muistiinpanoilla. Käytin kaiken käytettävissä olevan ajan luentoihin valmistautumiseen. Saadakseni materiaalin riittämään luentojen ajan kirjoitin taululle kaikki tärkeimmät asiat.

Koin opetuksen mielekkäänä, mutta Steniuksen kirjan puhtaaksikirjoittaminen ei ollut erityisen antoisaa. Hain stipendirahoitusta Svenska Kulturfondenilta väitöskirjan kirjoittamiseen mutta sain hylkäävän päätöksen. Niihin aikoihin tutustuin laitoksen muihin tutkijakoulutettaviin, joista useat saivat myöhemmin professuurin Suomen yliopistoissa: Risto Hilpinen, Juhani Pietarinen, Raimo Tuomela, Juha Manninen ja S. Albert Kivinen. Samoihin aikoihin tutustuin myös Fred Stoutlandiin, josta tuli elinikäinen ystävä.

Anki oli sitä mieltä, että asettaisimme Suomeen. Hän opiskeli kirjallisuustiedettä ja pohjoismaista filologiaa. Hän oli kiinnostunut oppiaineistaan muttei viihtynyt yliopiston ilmapiirissä. Opiskelijaelämä ei ollut häntä varten. Anki jäi kotiin Fredrikin synnyttyä ja koki lapsesta huolehtimisen vapauttavana. Lapsi sai hänet tuntemaan, että hän teki jotain merkityksellistä.

Minä hain ja pääsin neljään eri yhdysvaltalaiseen yliopistoon, joista valitsin Cornellin. Siellä filosofian laitoksella työskentelivät Norman Malcolm, Max Black ja David Sachs. G. H. von Wright taas oli *Professor at large* eli hänellä oli pysyvä kutsu vierailevana luennoitsijana. Kampus sijaitti New Yorkin osavaltion Ithacassa, luonnonkauniilla törmällä Cayuga-järven yläpuolella, ja alueen läpi kulki kaksi syvää kanjonin. Saavuini paikalle elokuussa 1968 Ankin ja Fredrikin kanssa.”

**”Yhtäkkiä mielestäni ymmärsin, mistä tässä kaikessa on kyse. On olemassa erilaisia faktoja!”**

### **Merkityksen voima**

”Tiesin myös, että Malcolm oli ollut Wittgensteinin oppilas. 60-luvulla Wittgensteinia ihailtiin, enkä oikein ymmärtänyt miksi – hän oli tavallaan muotifilosofi, josta en itse ollut kovin kiinnostunut. *Nya Presseniin* kirjoittamassani arvostelussa Anders Wedbergin filosofian historiasta totesin: ’Wedbergin vahvuus on, ettei hän anna myöhemmän Wittgensteinin hämätä itseään.’

Joulukuusta 1968 muodostui kuitenkin vedenjakaja filosofisessa ajattelussani. Kävin kurssia, jota piti Bruce Goldberg; nuori opettaja, joka puhui Wittgensteinin merkityksen käsitteestä. Kun tuli aika kirjoittaa kurssin lopputyö, *term paper*, yhtäkkiä mielestäni ymmärsin, mistä tässä kaikessa on kyse. On olemassa erilaisia faktoja! Sovinnainen kuvitelma ja empirismin perusajatus on, että maailma voidaan ymmärtää vain yhdellä tavalla. On vain yhdenlaisia, yksiselitteisesti havaittavia faktoja. Nyt ymmärsin, että maailman tapahtumia voidaan tarkastella eri tavoin. Tämä puolestaan sisältää ajatuksen antireduktionismista. Ihmisiä ja inhimillistä toimintaa ei voi kääntää materialistiselle kielelle – vaikka monet niin luulevat – vaan kyse on toisesta, riippumattomasta kielipelistä. Minulle tämä oli ratkaiseva filosofinen oivallus. Koko filosofian rakenne muuttui. En kerralla ymmärtänyt tämän kokonaisuuden sisältöä, en ehkä edelleenkaan, mutta ajatteluni muutti suuntaa.

Myös muut kurssit olivat antoisia. Filosofian opettajat Cornellissa olivat vahvasti sitoutuneet opetukseensa ja jokainen kurssi edellytti opiskelijoilta suurta työpanosta. Lukukausien aikana ei vapaapäiviä pidetty. En usko missään elämäni vaiheessa työskennelleeni yhtä intensiivisesti. Moraalifilosofia lakkasi kiinnostamasta minua ja aloin harrastaa teon filosofiaa.

Oleskelumme Ithacassa osui levottomaan aikaan yhdysvaltalaisessa politiikassa. Vietnamin sodan kulminoituminen johti kiivaisiin protesteihin, olihan opiskelijoillakin USA:n silloisen yleisen asevelvollisuuden takia riski joutua sotimaan. Myös rotujenväliset suhteet olivat jännittyneitä. Pidettiin kuuluisa Chicagon puoluekokous mellakoineen... Kansalliskaarti ampui Ohion Kent State Universityn opiskelijoita... Cornelliin oli otettu erityisohjelmaksi köyhiä mustia opiskelijoita, joista osaa uhkailtiin ja häirittiin. Niinpä ryhmä heitä valtasi oppilaskuntarakennuksen huhtikuussa 1969. Tapaus erottui muista yliopistolevottomuuksista, kun kävi ilmi, että valtaajilla oli aseita: Cornell pääsi valtakunnan uutisiin. Normaali opetus taukosi ja luennoilla käsiteltiin nyt yhteiskunnallisia ongelmia. Valitettavasti mustien opiskelijoiden tilanne unohdettiin pian ja ryhdyttiin vääntämään siitä, saadaanko kurseilta ylipäätään arvosanoja.

Yliopiston liikuntahallissa pidettiin myös suuria *sit-inejä*. Yksi näissä kokoontumisissa esiintyneistä filosofian

**”Kun he lopulta huhtikuun alussa alkoivat lukea tekstiäni, he suhtautuivat esitykseeni erittäin kriittisesti.”**

professoreista, David Lyons, teki minuun vaikutuksen poliittisella sitoutuneisuudellaan. Hän oli radikaali ja piti opiskelijoiden puolta. Sain idean pyytää häntä Malcolmin ja Arthun Finen lisäksi jäseneksi kolmihenkiseen komiteaan, joka ohjasi ja arvioi väitöskirjani. En huolinut siitä, että Lyons oli utilitaristi, vaikka itse olin jo luopunut siitä näkemyksestä. Kävin päivittäisiä keskusteluja joidenkin opiskelijakaverien, erityisesti israelilaisen Yuval Lurien, Robert Matthews, Norton Batkinin ja Martin Gundersonin kanssa. Näillä keskusteluilla oli käymieni kurssien ohessa erittäin suuri merkitys filosofiselle kehitykselleni.

Saadakseni paremman stipendin sitouduin kirjoittamaan väitöskirjani valmiiksi vuodessa. Malcolm, joka johti komiteaa, luki kirjoittamaani sitä mukaa kuin sitä vuoden aikana syntyi ja piti lukemastaan. Fine ja Lyons jäivät sen sijaan jälkeen. Kun he lopulta huhtikuun alussa alkoivat lukea tekstiäni, he suhtautuivat esitykseeni erittäin kriittisesti. Filosofisen näkemyseni olin kehittänyt Malcolmilta ja Goldbergilta omaksumieni vaikutteiden pohjalta, ja Finen ja Lyonsin näkemys filosofiasta oli täysin toisenlainen. Heidän mielestään otteeni olisi pitänyt olla erilainen. Olin kuitenkin valmis luottamaan Malcolmin arvostelukykyyn. Pyysin, että Fine ja Lyons vaihdettaisiin toisiin ohjaajiin, mikä oli

epätavallista työn ollessa jo niin pitkällä. Vaihto kuitenkin sallittiin.

Heinäkuussa pidettiin suullinen kuulustelu, eräänlainen tohtorinväitös. Paikalla olivat Malcolm, Goldberg ja Keith Donnellan. Istuimme Malcolmin työhuoneessa, Malcolm itse oli pukeutunut shortseihin. Esitin yhteenvedon väitöskirjasta, komitean jäsenet esittivät joitakin kysymyksiä ja pyysivät minua poistumaan neuvonpidon ajaksi. Hetken kuluttua minut kutsuttiin takaisin ja komitean jäsenet ilmoittivat, että *Explanations of Conduct*ni oli hyväksytty. Menimme yhdessä ravintolaan ja kohotimme maljat.”

### **Muita maisemia**

”Muutimme takaisin Suomeen ja Porvooseen. Oli onni, että olin valmistunut niin nopeasti: sain pätevyden hoitaa professorin virkoja ennen monia muita suuren ikäluokan edustajia. Syksyllä 1970 sain sijaisuuden käytännöllisen filosofian professorina Helsingin yliopistossa ja 1971 sijaistin Steniusta ruotsinkielisenä professorina. Silloin keväällä von Wright järjesti yhteiskuntafilosofiaa ja toiminnan selityksiä käsittelevän konferenssin Helsingissä ja Turussa. Kutsuttuja esitelmöitsijöitä olivat Erik Allardt lisäksi muiden muassa englantilainen Peter

Winch ja saksalainen Karl-Otto Apel sekä sosiologi Joachim Israel Ruotsista.

Hoidin alituisen professorin viransijaisuuksia Helsingin yliopistossa, mutta halutessani minulla oli edelleen assistentin virka. Cornellissa vietetyn ajan jälkeen toivoin kuitenkin vielä opettavani Yhdysvalloissa, ja hain virkoja useista yliopistoista. Kun mainitsin asiasta nyt ensimmäistä kertaa tapaamalleni Winchille, hän kertoi olleensa edellisenä lukukautena vierailevana professorina University of Arizonassa Tucsonissa. Hän tarjoutui suosittelemaan minua. Tämä johti siihen, että sain myöhemmin tarjouksen virasta Arizonassa, vieläpä niin, ettei minun tarvinnut matkustaa haastatteluun paikan päälle, mikä tavallisesti oli edellytys, jos aikoi olla virkakilpailussa mukana.

Samaan aikaan von Wright tarjosi minulle työtä sihteerinä, jonka tehtävänä olisi ollut avustaa häntä Wittgensteinin *Nachlassin* toimittamisessa. Jouduin valitsemaan: jäädäkö Suomeen ja tulla Wittgenstein-ekspertiksi vai ottaako vastaan työpaikka Arizonassa ja tulla ”vapaaksi” tutkijaksi. Valitsin vapauden, enkä ole koskaan katunut valintaani.

Sain tiedon Arizonasta joulukuussa 1971, pari päivää sen jälkeen kun toinen poikamme Ludvig syntyi. Anki oli vielä synnytyslaitoksella kuullessaan saamastani tarjouksesta. Alkusaikahdyksestä selviytyttyään hän hyväksyi pian ajatuksen muutosta. Elokuussa 1972 matkustimme Arizonaan. Anki hurmaantui punakeltaisten vuorten reunustamasta kaktusaavikkomaisemasta. Kesät olivat kuumia ja talvet miellyttäviä, ja opinkin nopeasti olemaan kaipaamatta vuodenaikojen vaihtelua.

Akateeminen ilmapiiri Tucsonissa ei ollut samalla tavoin stimuloiva kuin Cornellissa. Kukaan kollegoistani ei ollut samoilla linjoilla kanssani. Muistan jännittäneeni ensimmäistä luentoani niin, että jalkalihakseni olivat vielä seuraavanakin päivänä kipeät.

Toisen vuoden aikana sopimustani ei enää pidentetty. Olisin voinut jäädä vielä vuodeksi (viisumini olisi ollut voimassa vielä kolmannenkin vuoden), mutta päätin palata Suomeen kahden vuoden jälkeen 1974. Sain sijaisuuden Helsingin yliopistosta. En halunnut muuttaa takaisin Porvooseen, emmekä halunneet asua Helsingissä kahden lapsen kanssa. Kaikeksi onneksi saimme hyvän vuokra-asunnon Tammisaaresta.”

## Päin provinssia

”Taloutemme oli kireällä, ja vuonna 1975 hain do-sentuuria Åbo Akademista saadakseni sivutuloja. En tuolloin kuvitellut olevani tulevaisuudessa laajemmin tekemisissä Åbo Akademin kanssa. Vuonna 1976 sain tutkijanpaikan Suomen Akatemialta. Suunnittelin kirjoittavani kirjan väitöskirjani pohjalta, mutta se työ ei valmistunut koskaan.

Silloin ja myöhemminkin olen kirjoittanut artikkeleita. En ole koskaan kirjoittanut kirjaa sen varsinaisessa merkityksessä. Ehkä se johtuu temperamentistani: minullahan oli vaikeuksia jo saada hyväksytettyä väi-

töskirjani, jota en enää pidä kovin hyvänä vaan huolimattomasti kirjoitettuna. Ehkäpä olen liian laiska kirjoittaakseni kirjan. Se vaatisi itsekuria, ja olisi pakko karsia muita kiinnostavia asioita, kun koko ajan pitäisi keskittyä yhteen kysymykseen. On myös vaikeaa pitäytyä yhdessä tietyssä ajatuksessa läpi koko kirjan. On jo tarpeeksi vaikeaa pitää kasassa ajatuksenkulkua yhden koko artikkelin ajan, koska kysymykset ovat niin monimutkaisia. Kirjan kasaan saamiseksi voi olla houkuttelevaa yksinkertaistaa asioita. Voinpa huomauttaa, että useat merkittävät filosofit eivät koskaan ole tehneet kirjoja: Cora Diamond, Rush Rhees...

Artikkeleita tulee laatineeksi usein siitä syystä, että on kutsuttu antologioihin tai konferensseihin. Ongelmana on, että ehkä näin työskennellessään tulee sattumanvaraisuusien ohjaamaksi. Toisaalta pääsee käsittelemään asioita, joihin ei ehkä muuten syvennyisi. Olen myös kirjoittanut ei-akateemisista asioista. Toisaalta kirjoittamisessani on ehkä nähtävissä kauaskantoisempia kuvioita. Asioita, joihin olen palannut ja jotka ovat vaatineet aikaa kypsyäkseen. On vaikeaa löytää oikea ilmaisu idealle, kun yrittää ensimmäistä kertaa. Kun muutamaa vuotta myöhemmin lähestyy kysymystä uudelleen, voi tulos olla täysin toisenlainen ja toivottavasti syvällisempi. Itse arvostan kirjoittamistani artikkeleista eniten niitä, jotka käsittelevät puhetta ja merkitystä, ajattelun käsitettä ja etiikkaa.

Stenius jäi 1975 eläkkeelle Helsingin yliopiston ruotsinkielisestä professuurista. Ingmar Pörn ja minä haimme virkaa von Wrightin, Sören Halldénin ja Knut Erik Tranøyin toimiessa asiantuntijoina. Prosessista muodostui kolmivuotinen ja jokseenkin dramaattinen. Tranøyin mielestä Pörn oli pätevämpi, von Wrightin mielestä puolestaan minä. Halldénin mielestä taas kumpikaan ei ollut pätevä, mutta Pörn olisi aavistuksen vähemmän epäpätevä. Historiallis-kielitieteellinen osasto (nykyinen Humanistinen tiedekunta) asetti Pörnin ensimmäiselle sijalle, mistä minä jätin valituksen. Suuren konsistorin enemmistö äänesti minua. Sitten kansleri Mikko Juva, tuleva arkkipiispa, tahtoi ottaa kantaa valitukseeni. Hän hylkäsi ne ja asetti siis Pörnin ensimmäiselle sijalle. Seuraava aste oli valtioneuvosto, missä asia ratkaistiin äänestyksessä. Enemmistö kannatti minua. Lopullisen ratkaisun asiaan teki presidentti Kekkonen, joka valitsi Pörnin. Järjestys siis vaihtui joka instanssissa. Nyt paljon myöhemmin en voi väittää, että tulos olisi ollut epäoikeudenmukainen.

Keväällä 1978 sain stipendin British Councililta. Siihen sisältyi kahden kuukauden oleskelu Lontoossa ja muutama viikko Cambridgessa. King's Collegessa keskustelin työstäni Winchin kanssa. Tutustuin Raimond Gaitaan, joka opetti siellä, ja Rheesiin, joka oli jäänyt eläkkeelle Swanseasta ja asui nyt Lontoossa. Cambridgessa keskustelin säännöllisesti Anscomben kanssa. Se oli antoisaa aikaa, vaikkakaan se ei johtanut suoriin julkaisutuloksiin.

Krister Segerberg oli tuohon aikaan Åbo Akademin filosofian professorina. Keväällä 1979 hän olisi virka-



vapaalla ja pyysi minua sijaisekseen. Siihen suostuin mielihyvin, sillä olin huomannut, että täysipäiväinen tutkijantyö elämäntapana ei oikein sopinut minulle. Hiljalleen vaivuin itseäni yhä enemmän ja kävin hitaammaksi ja itsekriittisemmäksi. Vaikka olin julkaissut joitakin artikkeleita tuona aikana, tajuan nyt, etten ollut vielä tutkijana kypsytynyt. Hain Helsingistä teoreettisen ja muutamaa vuotta myöhemmin käytännöllisen filosofian professuuria. En usko olleeni kovinkaan helppo elämäkumppani näitä virantäyttöratkaisuja odotellessani.

Åbo Akademiassa ei tuohon aikaan ollut monta filosofian opiskelijaa. Sijaistettuani professoria kevään 1979 palasin tutkimustyöhön. Segerberg jätti 1980 professuurin lähtekseen Uuteen-Seelantiin. Hoidin professuuria koko venähtäneen nimitysprosessin ajan vuoteen 1984 asti.

Sain 1980 yllätyksekseni Winchiltä kirjeen, jossa hän kertoi, että tulisi mielellään asumaan Tammisaareen joksikin aikaa kesällä. Hän tulikin elokuun alussa ja jäi syyskuun loppuun asti. Hän halusi päästä pois Lontoon hälystä saadakseen työrauhaa. Hän asui eräiden ystäviemme luona, söi ateriansa meillä, ja kävin päivittäin keskusteluita hänen kanssaan. Tuona aikana hän työsti artikkeleita, joka myöhemmin sai nimen ”Ceasing to Exist”. Hän oli aamuihminen ja käveli joka aamu Högholmeniin, missä hänellä oli tapana istua ja kirjoittaa kalliolla, josta oli merinäköala. Kesällä 1984 hän vieraili luonamme uudestaan ja asui meillä jonkin aikaa. Winch vieraili Turussa syksyllä 1993 ja piti kurssin poliittisesta auktoriteetista. Hän kuoli keuhkolla 1997.

Ystävyuteni Winchin kanssa oli tärkeimpiä kokemuksia elämässäni. Tämä on ehkä subjektiivinen mielipiteeni, mutta käsitykseni mukaan hän oli yksi merkittävimmistä filosofeista 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä. Tämän käsityksen jakaa myös moni muu, vaikka Winch onkin ansaitsemattomasti unohdettu tämän päivän filosofisessa ilmapiirissä. Yksityishenkilönä hän oli antelias ja huumorintajuinen sekä erittäin hyvä keskustelukumppani.

Winchin välityksellä tutustuin kahteen Walesissa toimineeseen filosofiin: lampeterilaiseen David Cockburniin ja swansealaiseen D. Z. Phillipsiin. Nämä ystävyysuhteet ovat johtaneet kattavaan tieteelliseen yhteistyöhön ja aktiiviseen kanssakäymiseen Åbon ja Walesin välillä.

Minut nimitettiin Åbo Akademin vakituiseksi filosofian professoriksi maaliskuussa 1984. Koska olin pitkään laitoksen ainoan opetusviran haltija, se vaikutti tutkimukseeni ja opetukseeni niin hyvässä kuin pahassa. Tämä tuli erityisesti esiin painotuksessani moraalij- ja ihmistieteiden filosofiaan. Opetuksessa painotin dialogia ja kykyä keskustella niin suullisesti kuin kirjallisestikin. En ole pitänyt kirjojen lukua ja tenttimistä kovin keskeisenä.

Itse olen hidas lukija ja siksi en myöskään ole vaatinut oppilaita lukemaan suuria määriä kurssikirjallisuutta. Eräs puutteeni filosofian harjoittajana onkin, etten ehkä ole niin kovin perehtynyt filosofian historiaan. Ei tarvitse olla asiantuntija filosofian historiassa harjoittaakseen filosofiaa, mutta historiantuntemus laajentaa perspektiiviä.

Opiskelijat työskentelivät usein keskustelupiireissä, missä he oppivat tekemään filosofiaa. Tieteenfilosofiaa opetti Hans Rosing, mutta muuten alkuaikoina Turussa oli puutetta pätevistä tuntiopettajista. Osaa opetuksesta hoitivat edistyneet opiskelijat, joiden koulutuksen tärkeäksi osaksi tulikin oma opetustyö. Aloitin kurssiassistenttien käytön opetuksessa: opinnoissaan edenneet opiskelijat vetivät luentoihin kuuluvia keskusteluryhmiä.

Ennen kaikkea Wittgensteinin tapa harjoittaa filosofiaa on vaikuttanut minuun. Wittgensteinin filosofiasta puhuttaessa onkin syytä huomata ero Wittgensteinin inspiroimaan tapaan harjoittaa filosofiaa, ja tutkimukseen, jonka tavoitteena on selvittää Wittgensteinin tekstien sisältöä. Vaikka ero näiden tutkimusperspektiivien välillä ei ole tarkka, voidaan perustellusti sanoa, että juuri wittgensteinilaisesta filosofointitavasta tuli keskeinen Åbo Akademin filosofian laitoksella.

Wittgensteinin metodologiaa voisi ehkä kuvata asettamalla se vastakkain esimerkiksi von Wrightin metodin kanssa. von Wrightin tavoitteena filosofissa oli luoda yleispätevä esitys käsittealueesta, kun taas Wittgenstein pyrki ratkomaan älyllisiä vaikeuksia, solmuja ajattelussamme, joita syntyy yrittäessämme ymmärtää tiettyjä käsitteitä. Tästä johtuu, että von Wrightille filosofiset ongelmat muodostavat tietynlaisen toiminnan esteen, joka pitäisi joko ratkaista tai ohittaa, kun taas Wittgensteinille filosofiset ongelmat antavat filosofisen toiminnan suunnan ja merkityksen.

Wittgenstein ja von Wright olivat sen sijaan yksimielisiä siitä, että filosofia tulisi pitää erillään empiirisistä tieteistä. Heidän mukaansa perustavanlaatuisen vaatimus filosofiselle toiminnalle oli selvyys käsiteltävien kysymysten luonteesta. Tässä kohdin he erosivat vaikkapa W. V. O. Quinesta, joka väitti, etteivät filosofiset ja empiiriset kysymykset eronneet toisistaan.

Minulle avautui vielä muutamaan kertaan mahdollisuus ulkomaanvierailuille. Syksyllä 1985 sain British Academy Fellowshipin, joka mahdollisti yhden lukukauden vieton Walesin St David’s University Collegessa. Perhe tuli mukaan, ja Ludvig kävi koulua Lampeterissa. Keskustelin paljon Cockburnin ja Robert Sharpen kanssa. Sharpe vieraili tutkijana Turussa 1987, Cockburn useasti.

Vuosiksi 1991–1992 sain tutkijastipendin Suomen Akatemiaalta. Syksyn 1991 vietin tutkijana University of Oregonissa Eugenessa. Anki oli mukana ja Ludvigkin pari kuukautta. Suurin saavutus tältä vierailulta oli tutustuminen Don S. Leviin. Tästä filosofisesta ystävydestä on muodostunut minulle hyvin merkittävä.”

## Filosofiaa dialogissa

”Olen aina ollut sitä mieltä, että filosofissa tulee pysytellä selvillä siitä, mitä muissa tieteissä tapahtuu, ja yrittää pitää yllä tieteidenvälistä dialogia. Alkuvuosiinani Turussa kutsuin tutkijoita muilta tieteenaloilta tutkijaseminaareihin kertomaan työstään. Myöhemmin laitoksen omien tohtorikoulutettavien ja tutkijoiden sekä vierailevien filo-

sofien määrä kasvoi siinä määrin, että tutkijaseminaarin ohjelma pitkälti täyttyi filosofeista.

Kun meillä filosofissa on näkemyksiä siitä, mikä toisilla tieteenaloilla on epäselvää, on tärkeää, että otamme vastapuolen tosissaan ja kutsumme dialogiin. Ja että tartumme vastapuolen parhaisiin argumentteihin ja yritämme keskustella niistä ja ymmärtää niitä. Vastapuolen ajattelutavan tunnistaminen, ja sen tunteminen itsessään, on edellytys filosofiselle dialogille. Filosofisen keskustelun kohteeksi voidaan ottaa kulttuurin kaikki eri ulottuvuudet: kirjallisuus, elokuva, taide, uskonto, politiikka ja muut tieteet.

Åbo Akademin filosofian laitoksella on ollut useita yhteisiä tutkimusprojekteja muiden oppiaineiden, kuten yhteiskuntatieteiden, kielten ja erityisesti systemaattisen teologian sekä Ihmisoikeusinstituutin kanssa. Erityisenä rikkautena olen pitänyt Turun ja Uppsalan filosofian laitosten välistä yhteistyötä. Minulla on ollut ilo vaihtaa ajatuksia teoreettisen filosofian professorin (vuoteen 2007 asti) Sören Stenlundin ja hänen oppilaidensa kanssa. Erityisesti mainittakoon vuorovuosin Uppsalassa ja Turussa järjestettävä Phalén-piknikki, joka on osin epävirallinen, osin tieteellinen ammattifilosofien ja opiskelijoiden yhteinen tapahtuma.

Jäin eläkkeelle 2007. Kun vaimoni kuoli seuraavana vuonna, muutin Turkuun. Syksystä 2009 lähtien olen jakanut elämäni kirjailijan, pohjoismaisen kirjallisuuden emeritaprofessorin Merete Mazzarellan kanssa. Asumme Helsingissä.”

## Emerituksena

”Näillä näkymin olen oikeissa kehittää jo aiemmin kirjoittamiani asioita eli osin kielen filosofiaa, osin tahdon käsitettä koskevia ajatuksiani. Minulla on meneillään pari kirjaprojektia, jotka pohjautuvat osittain aikaisempiin artikkeleihin kielen filosofiasta, filosofisesta psykologiasta ja etiikasta. Kielen filosofiaa ja moraalifilosofiaa koskevat ajatuskokonaisuuteni ovat jollain tapaa kehittyneet rinnakkain. Kun kirjoitin 1985 artikkelin ”The Kind of Certainty Is the Kind of Language-Game”, oivalsin asian, joka hiljalleen on alkanut merkitä yhä enemmän. Ymmärsin, että kielisäännöt ovat jotakin, mitä voisi kutsua sisäiseksi. Tämä tarkoittaa muun muassa sitä, että ne eivät muodosta kielellisen käyttäytymisen kuvauksia vaan ilmaisevat kyvyn, joka täytyy olla, jotta pystyy ratkaisemaan säännön korrektiin sovelluksen.

Kykymme käyttää kieltä ei siis *perustu* sääntöihin. Tämä vaikutti tapaan keskustella kielestä ja merkityksestä, ja näitä ajatuksia haluan edelleen yrittää kehittää. Tästä aiheesta olen käynyt runsasta ajatustenvaihtoa Stenlundin ja hänen oppilaidensa, erityisesti Martin Gustafssonin ja Pär Segerdahlin, kanssa. Toisen aivan ratkaisevan impulssin sain 1995 luettuani Diamondin artikkelin ”What Nonsense Might Be”. Myöhemmin Levin artikkelit ja kirja *In Defense of Informal Logic* vaikuttivat minuun syvästi.

Myös eräs toinen oivallus on muodostunut merkittä-

väksi moraalifilosofisessa ajattelussani 1990-luvun alusta lähtien. Havaitsin, että monet asiat, joita ollaan taipuvaisia tarkastelemaan moraalina sääntöinä, kuten ”On väärin valehdella”, ovat luonteeltaan sisäisiä sääntöjä. Oppiessamme, mitä valhe on, opimme normaalitapauksessa samanaikaisesti ottamaan etäisyyttä siihen, mitä valheeksi kutsutaan. Sääntö ei siis oikeastaan tuo mitään uutta ymmärtämyksemme asiasta. Tämä piti sisällään uuden katsontatavan eettiseen ajatteluun: ymmärryksemme maailmasta ei liitetä sääntösarjaa, vaan ymmärrys itsessään sisältää jo eettisen perspektiivin. Tämän ajatuksen taustalla ovat Winchin ja Gaitan työt (erityisesti Winchin ”Moral Integrity”), mutta myös John Cookin *Morality and Cultural Differences*.

Vaikutan myös lehdessä *Ikaros: Tidskrift om människan och vetenskapen*, jota olen mukana perustamassa 2004 ja jota toimittavat turkulaiset tutkijat ja opiskelijat. Lehti paneutuu kriittisen dialogin luomiseen eri tieteenalojen ja yleisön välille. Mitä merkitystä on tutkimusprojektilla tai tieteellisellä tuloksella? Jotta tutkimuskysymys olisi merkityksellinen, se tulee viime kädessä, ja ehkä epäsuorasti, voida selittää sellaisin termein, joita asiaan vihkiytymättömätkin voivat ymmärtää. Samanaikaisesti on tärkeää suhtautua kriittisesti laajalti levinneeseen taipuvaisuuteen etsiä tieteellisiä vastauksia tieteen ulkopuolelle kuuluviin asioihin. Tänä päivänä on helppo kuvitella, että esimerkiksi aivotutkimus tai evoluutiopsykologia antaisi meille avaimet siihen, miten meidän tulisi elää. *Ikaros* tarkastelee näitä kehityssuuntia kriittisesti.

Niinkin myöhään kuin 1998 hain vielä kerran ruotsinkielistä professuuria Helsingin yliopistosta. Prosessissa oli tälläkin kertaa erinäisiä kummallisia piirteitä, mutta viime kädessä uskon olleen oma onneni, etten tullut valituksi, sillä 2000-luvulla olen viihtynyt Åbo Akademiassa parhaiten. Se puolestaan johtunee opiskelijoitten filosofiakiinnostuksen huipentumisesta vuosituhannen vaihteen tienoilla.

Ilmapiiiri pienessä yliopistossa on monella tapaa miellyttävä. Minulla on tunne, että Åbo Akademi on vähemmän hierarkkinen kuin suomalaiset yliopistot keskimäärin. Hain professuuria Helsingin yliopistosta lähinnä siksi, että ajattelin isommasta laitoksen koosta olevan hyötyä, ja että voisin jakaa tehtäviä useammille ihmisille. Toisaalta isomalla laitoksella on riski jäädä jumiin filosofiseen ilmapiiiriin, jolloin ei enää jäisi yhtä paljon aikaa tai kiinnostusta ylläpitää dialogia muiden oppiaineiden kanssa.

Filosofialle oppiaineena ominaista on sen taipumus vuotaa arkipäivään asti ja vaikuttaa tapaan keskustella, lukea ja kirjoittaa. Sama pätee myös toisin päin: jokainen meistä on jossain määrin filosofi.”

*Suomentanut Sonja Vanto*

## Viite

- 1 Teksti pohjautuu osin Hertzbergistä tekemääni haastatteluun *Filosofia.fi*-portaalia varten kesäkuussa 2008. Texten kan läsas på svenska i *Filosofia.fi*.

TAPANI KILPELÄINEN &amp; JOUNI AVELIN

## I'm in Love with a Jacques Derrida

Jacques Derridan asema itsenäisenä populaarikulttuurin ikonina vahvistui, kun *Frankfurter Allgemeine Zeitungin* Jürg Altwegg onnistui analysoimaan Benoît Peetersin Derrida-elämäkerran *Derrida* (Flammarion 2010) ja työpäiväkirjan *Trois ans avec Derrida* (Flammarion 2010) lehden viime vuosikymmenen toiseksi viimeisessä numerossa ilman ainoatakaan Green Gartside -mainintaa.

Elämäkerran syntyhistoria on proosallinen. Aikaisemmin Hergén ja Paul Valéry'n parissa työskennellyt leipäelämäkerturi Peeters sai yksinkertaisesti Derrida-komennuksen kustantajaltaan. Peeters ei ollut lähtökohtaisesti Derrida-intoilija, mikä näkyy seitsemänsataasivuuisessa teoksessa ennen kaikkea siinä, että filosofisten kysymysten käsittely jätetään mahdollisuuksien mukaan sivuun. Habermas-keskustelu, Paul de Man -ristiriita ja kiukuttelu Heideggerin natsismista käydään läpi journalistisen esittelevästi. Yksityiselämää sen sijaan ruoditaan siinä määrin, että vaikka Derridan vaimo, psykoanalyttikko Marguerite Derrida, antoi biografiahankkeelle täyden tukensa, esimerkiksi Lionel Jospinin puoliso Sylviane Agacinski, jolla on Derridan kanssa yhteinen lapsi, kieltäytyi kokonaan yhteistyöstä Peetersin kanssa.

Derridan luonnekuva piirretty aavistuksen harhaiseksi. Vielä nousutuaan kansainväliseksi muoti-intellektuelliksi Derrida kamppaili nöyryyttävää arvostelua vastaan ja hänellä oli taipumus paisutella arkipäiväisiä ongelmia. Lisäksi, kirjoitustensa väkinäisestä tyylistä huolimatta, hän piti itseään kirjailijana eikä suostunut heittämään pois lippujaan ja lappujaan. Koska Derrida oli kuullut huhuja mahdollisuudesta saada kirjallisuuden Nobel-palkinto,

hän pettyi vielä kuolinvuoteellaan, kun Nobel meni Elfriede Jelinekille ja filosofi oivalsi, ettei hänen suurin toiveensa täyty koskaan.

Kiinnostavimmat paljastukset Peeters tekee kumminkin ruoka-puolielämästä. Derrida oli uusista mauista kiinnostunut herkkusuu, joka saattoi varata pöydän pariisilaisesta suosikkiravintolastaan jopa Yhdysvalloista käsin. Pöydän ilot saivat hänet anteliaalle tuulelle, joten hän lahjoitteli kirjojaan ravintolan keittäjättärelle, mutta tämä ei ymmärtänyt niistä mitään.

## Jäkäti jäk

UCLA:n filosofian professorina toimiva Tyler Burge sakinhivutti populaaritetettä joulukuussa *New York Timesin* verkkosivuilla kirjoituksessaan ”A Real Science of Mind”. Hänen mukaansa aivotutkimus muuttuu vulgarisoinneissa *neurobabble*ksi, neuropäpätysiksi. Burge piirsi kolumnissaan karikatyyriin kansanomaistuksista, joissa kaikki toiminta palautetaan aivoihin niin, että aivot päättävät, tuntevat, itsekeskeistelevät ja tahtovat seksiä, ja ihmisyksilö on enää pelkkä aivojen vähemmän tunnettu jatko-osa.

Burge väittää, että aivojen osuuden ylikorostaminen johtaa kolmella tavalla metsään. Ensinnäkin jos neurotiede on selittävän sijasta kuvailevaa, syntyy ymmärtämisen illuusio, vaikka itse asiassa ei ole sanottu sen enempää kuin että aivoissa tapahtuu jotakin, kun ihminen esimerkiksi tuntee kipua. Toiseksi neuropäpätys sekoittaa selitystasot. Ihmiset vihaavat, eivät aivot, ja viha vaatii psykologisen selityksen, sillä se ei ole ilmeisellä tavalla neuraalista. Kolmanneksi neuropäpätys vaikuttaa tieteeseen negatiivisesti. Keskenäiset teoriat ovat saaneet tulkittomasti rahoitusta, koska niiden on kuviteltu valaisevan ihmisen psykologiaa, vaikka Burgen mukaan ajatus psykologian valaisemisesta neurotie-

teellä on yhtä harhainen kuin tuuma kaikkien psykologisten ongelmien hoitamisesta lääkkeillä.

Neuropäpätysten kritiikissä saattaa olla vinha perä. Pian Burge kuitenkin hylkää koko arvostelun, siirtyy ylistelemään tieteellistä psykologiaa ja väittää, että ihmisen ja aivojen toiminnan avain piilee havaintopsykologiassa. Lukijalle käy kiusallisen selväksi, että Burge aikoo vakain tuumin ja harkiten korvata neuropäpätysten omalla psykopäpätöksellään. On oireellista, että Burge piti rahakymen vetämistä väärään suuntaan yhtenä neuropäpätysten pahimmista rikoksista. Lukijaa ei kukaan syyttäne, jos hän päättää kääntää selkensä kummallekin päpätysten muodolle hoksattuaan, että pohjimmitaan koko kolumnissa on kysymys rahoituksista ja virantäytöistä. Asiallisista asioista ollaan taas kerran mahdollisimman kaukana.

## Keskikokoisia koiria ja himosiivoojia

Wikileaksin paljastuksissa hämmennystä ovat herättäneet luonnehdinnat huippupoliitikoista. Vertaukset eläimiin ja sarjakuvasankareihin ovat lietsoneet arvailuja jenkkidiplomaattien sivistyksen tasosta ja ehkä iästäänkin: Carl Bildtiä on kuvattu ”keskikokoiseksi koiraksi, jolla on ison koiran asenne”. Putinia ja Medvedeviä taas on verrattu Batmaniin ja Robiniin.

*London Review of Books*issa alati ahkera Slavoj Žižek toteaa vuoden toisessa numerossa, että Julian Assangea puolestaan voisi verrata Christopher Nolanin *Yön ritarin* Jokeriin, armottomaan anarkistiin ja terroristiin. Yrittäessään suojella itseään Gotham Cityn byrokraatia aloittaa moninkertaisen vilpistelystä ja sälyttää sisäpiiriläisen tekemät

murhat Batmanin kontolalle. Järjestelmä perustuu siis valheelle, ja vain terroristi on oma itsensä.

Žižekin mukaan *Yön ritari* toistaa John Fordin *Apasilinnakkeesta* ja *Mies joka ampui Liberty Valancesta* tutun kuvion: villi länsi voidaan sivilisoida vain korottamalla valhe totuudeksi. Tämä taas yhtyy uskonservatiivien toteemin Leo Straussin näkemykseen ”välttämättömästä valheesta”, joka on elitistisen demokratian kulmakivi. Massat pidetään autuaan tietämättömyyden pumpulissa syöttämällä heille satuja.

Toisaalta Wikileaks tapaus näyttää kierrättävän *Presidentin miehistä* ja *Pelikaanimuistiosta* tuttua kaavaa: pari tavallista mutta innokasta kaveria kaataa korrup-

toituneen hallinnon, mätää presidenttiä myöten. Žižekin mukaan edustuksellisen demokratian voima perustuukin siihen, että vain se sallii itseensä kohdistuvan kritiikin. Antikapitalistisen liikkeen tavoitteena ei olekaan demokratian perusteiden muuttaminen vaan sen puhdistaminen kapitalismista. Mitä jyrkempää kritiikki on, sitä vetovoimaisemmalta itse demokratia näyttää.

Wikileaks asettaa kaiken tämän kyseenalaiseksi. Yllättävintä paljastuksissa on juuri se, etteivät ne ole alkuunkaan yllättäviä. Salaisuudet eivät olekaan synkkiä vaan banaaleja ja arkisia. Tällaisessa totuudessa ei ole mitään vapauttavaa. Sen sijaan Wikileaks tuhoaa julkisen tilan, joka perustuu siihen, että kaikkea ei tuoda päivänvaloon, että jokin

pysyy yksityisenä. Mitä meidän pitäisi päätellä siitä, että Ruotsin pääministeri Fredrik Reinfeldt siivoaa innokkaasti huusholliiaan? Että hänen yksityiselämästään tiedetään liian vähän, kuten eräässä diplomaattiviestissä sanotaan?

Žižekin päättelyä voisi jatkaa. Kunhan vielä Assangen ja raiskausyytteen nostaneiden naisten ”suojamattoman” seksin yksityiskohdat päästetään kaiken kansan töllisteltäväksi, ympyrä sulkeutuu. Kaikki on julkista. Siis mikään ei ole julkista. Jäljelle jää vain latteiden yksityiskohtien kudos, ja hedelmät putoilevat roskalehdistön koreihin.

Ehkä selviämme tästä vain toteamalla, että kaiken tämänkin takana lienee... CIA, kukas muu.

## Kristuksen oikeudenmukaisuudesta

Cambridgen St. Edmund's Collegessa työskentelevä medievisti Elizabeth Boyle pohti hiljattain kansalaisuutta Jumalan ja Perkeleen valtakunnissa. Aihelma kuuluu eskatologisen oikeudenmukaisuuden ongelmaan lähtökohtanaan Jeesuksen kuvaus Viimeisestä Tuomiosta, jolla hän lupaa taivasta oikealleen (”Tulkaa tänne, te isäni siunaamat. Te saatte nyt periä valtakunnan, joka on ollut valmiina teitä varten maailman luomisesta asti.”) ja helvettiä vasemmalleen (”Menkää pois minun luotani, te kirotut, ikuisen tuleen”) (Matt. 25:34 & 41). Koska Boyle kirjoittaa Irlannin historian asiantuntijana, vanhaan iiriläiseen kommentaariin keskittyvä esitys jul-

kaistiin viime vuonna *Cambrian Medieval Celtic Studies*issa.

*Matteuksen evankeliumin* kuvaus viimeisistä tapahtumista on muista evankeliumeista poiketen täynnä tuomio- ja oikeuskysymystä. Vastaavasti 1000-luvulla laadittu ja epätäydellisenä säilynyt *Scéla Lai Brátha* vilisee judikaalitermejä. Kummasakin tekstissä Jeesus on tuomarin roolissa apunaan jokunen oikeamielinen. Kirjoitteet yhtyvät siinäkin, että myös katuvaisilla syntisillä on mahdollisuus päästä taivaaseen. Boyle myötäilee Augustinus-tutkija Robert Dodaroa teologisen ja poliittisen lankeamisesta yhtään näissä tiheiköissä: ”Kuninkaallisen, kirkollisen ja oikeudellisen vallan yhtymisellä yhdessä henkilössä saattoi olla erityistä voimaa aikana, jolloin rajat kirkollisen, maallisen ja hengellisen mahdin välillä olivat liukuvia ja epäselviä.”

Erikoista *Scéla Lai Bráthassa* on tiukka jako ruraaliin ja urbaaniin:

helvetti esitetään sotaiseksi luonnonmaastoksi ja taivas jäsenyneeksi kaupungiksi. Helvetti on käryä, huurua, tulvaa, palamista, jääymistä, hukumista, tukehtumista, pistoa, silvontaa, kosta ja kidutusta, missä kaiken keskellä ”apotti” DÍabul kärsii syntisten synneistä syntisiäkin enemmän. Taivas on kunnollisten ja katuvien muodostamalle uskollisten ja sääntillisten yhteisölle varustettu linnake. Jos Augustinuksen *civitas* tarkoitti filosofista rakennelmaa yhteisösitein toisiinsa liitetystä ihmisistä, Boylen mukaan myös *Scéla Lai Bráthan cathair* on ennen muuta kuvitteellinen yhteisö, joka ei kumpua mistään tietystä ajallis-paikallisesta mallista vaan korostaa hurskauden ja kansalaishyveitten yhteyttä sekä Jeesuksen maallis-taivaallista valtaa. Silti se heijastelee yleisesti syntyisjojaan: ”Myöhäisantiikin ja varhaismodernin ajan Euroopan poliittisten rakenteitten mukaisesti ihanneyhteiskuntakin käsitettiin hierarkkiseksi.”

## Apinoidaan ihmisiä

**A**ina tömäkkä annuaali *Dix-huitième siècle* ylitti viime vuonna itsensäkin tarjoamalla typeryttävän kovan satsin valistuksen eläinkäsityksistä. Renan Larue erittelemässä Voltairen vegetarismipohdintoja, Maëlle Levacher perkaamassa Buffonin mietteitä, Anne Ibrahim pöyhimässä Diderot'n kuvia, Laurence Mall uppoutumassa Mercierin ajatuksiin, Daniel Roche selostamassa hevostaloutta, Pierre Serna paneutumassa eläinoikeuksiin, Nathaniel Vuillemin perehtymässä polyyppeihin... Elukkapaketin ulkopuolella saadaan kuusi juttua sivuteemasta ”Kemia ja filosofia”, kolme maukasta teatteriarikkelia ja kaikkea mahdollista muuta yhteensä yli 800 sivun verran.

Yksi teatteriarikkeli on onneksi päässyt mukaan myös päätteeseen. Haifan yliopistossa työskentelevä kirjallisuushistorioitsija Isabelle Martin kirjoittaa: ”1700-luvun kirjallisuus kokonaisuudessaan heijastelee tuolla täällä uskonnollisilla, filosofisilla ja tieteellisillä rintamilla käytyä eläimellisyyksiä. [...] Teatterissa näyttäjien tai usein tuhattaiturimaisten kirjoittajien kävi pänsä

hankkia asialleen joutuisinta kuu-luisuutta ja ennen kaikkea hankkia sille suotuisaa vastakaikua kiinnostuneelta ja uskolliselta mutta sekalaiselta ja yhteiskuntaluokaltaan eriseuraiselta yleisöltä.”

Martinin oivallisessa artikkelissa tarkataan elikkoaihelmien nopeaa kiertoa ja tylsistymistä parasvaloissa, muttei unohdeta tilanteita, joissa katselijat saavat todistaa ”uutta eläimyyksäkäsitystä”. Erityisyyniin pääsevät Toussaint-Gaspard Taconnet'n *Syöttöhärän kuolema – tragedia naurettavaksi* (1767) ja Pierre Jean-Baptiste Nougaret'n *Eläinten täysistunto* (1772). Jos Taconnet onnistuu karnevalistisesti yhdistämään pariisilaisten katuilojen juhlistamisen hyötyeläinten julman kohtelun tuomitsemiseen, Nougaret maalaa jylhempää maisemaa antamalla leijonan puhua: ”Me olemme koolla keksiäksemme keinon päästä ihmisten hirmuvallasta, välttyäksemme heidän luulottelemaltaan oikeudelta päättää eläinten elämästä ja kuolemasta.” Martin mainitsee, että teoksia taustoittaa rousseaulainen vallankumouksellinen ajatus, jonka mukaan kahden kaltaisen, *semblen*, yhteys ja keskinäinen vahingoittamattomuus eivät niinkään perustu järjenkykyiseen vaan tuntokykyyseen olemiseen: ihminen ja eläin ovat nekin toinen toisilleen semb-

laabelisti sensibilejä otuksia. Moraalifilosofisen todistelun sijaan hän kuitenkin keskittyy, kuten oikein on, Nougaret'n näyttämölliseen huolekkuuteen ja neuvokkuuteen sekä Taconnet'n ”burleskiin animaalikofoniaan”.

## Anouilh pakettiin

**V**iime vuoden päätteeksi ilmestyneessä *Revue d'histoire littéraire de la France*ssa ilmestyi artikkelikoonnos Jean Anouilh'n (1910–1987) sanataiteesta. Hiljan Suomessakin vierailleen professori Jeanyves Guérinin alkusanojen jälkeen Sorbonne uuvellen teatteritutkija Michel Corvin tiivisti teemanumeron päähenkilön luokittelemattomuuden: ”Räjähtävä sekoitus hersyvää vihaa, hellää kirpeyttä, pyyteetöntä egoismia, liberaarikonformismia.” Pariisin XIII yliopiston kunniaprofessori Jacqueline Blancart-Cassou esitti puolestaan huomioita anouilhilaisen draaman tavasta käsitellä ”toiminnan kestoa ja kehystä” rajaamalla tyypillisesti tapahtuma-ajat ja -paikat vähiin. Kaikki kaikessa oli ranskalaisen nykykokemuksen tihentely. Lähempi tarkastelu kertoo kuitenkin kappaleitten mutkikkaammasta ajaka- ja tilakäsityksestä, mikä lähentää



Anouilh'n työtä 'uuteen romaaniin' ja 'absurdiin teatteriin'.

UPECissa työskentelevä Élisabeth Le Corre otti puolestaan asiakseen selvittää Anouilh'n komediasuhdetta. Mestari oli myöhäisissä haastatteluissaan harmitellut sitä, ettei ollut pystynyt Louis Jouvet'n saati Molièren tasolle koomikkojen lietsojana. Näytelmissään *Colombe* (1951), *La petite Molière* (1959) ja *Ne réveillez pas Madame* (1970) Anouilh pureutui yhtä kaikki lavataiteeseen, jossa roolintekijä saattoi olla itseään todempi toinen. Näyttelijöitä näyttelivät näyttelijät olivat skenografin välineitä varsinaisuuden ja vilpittömyyden ajattelemiseksi ja ajatteluttamiseksi. Hän koukkasi Molièresta Diderot'n ja Pirandellon kautta omanlaisekseen totuutta tutkivaksi teatterintekijäksi. Anouilh'lle teatteri "valheen taiteena" merkitsi aina etäisyyttä tai välimatkaa, joka komediassa saattoi antaa mahdollisuuden "maailman jällelumoamiseen".

Koosteen antaumuksellisin pohdiskelu lienee avignonilaisen kirjallisuudentutkijan Nathalie Macén artikkeli Anouilh'n *La grotten* (1961) metateatterillisuuksista. Tulkinta kääntyy valitettavasti omaelämäkerrallisuuden korostamiseksi, jos kohta autobiografisuutta myös hahmotetaan uuteen uskoon. Oli miten oli, lukija saa enemmän irti Macén

lainauksista kuin niitä siivittävästä selityksistä. Näin puhelee Anouilh'n teoksen päähenkilö nimeltä Auteur – suoraan yleisölle: "Illan kappaletta ei ole valmistettu, se tulisi valmistaa, ja tässä turvaututaan erityisesti teihin. [...] Kyllä minä tiedän... Olen yksin vastuussa, kuten aina... Olisin halunnut tehdä hyvin yksinkertaisen ja hyvin puhtaan tarinan, mutta siihen en koskaan yllä. [...] Kirjallisuus ei ole minusta ikinä näyttännyt vakavalta. [...] Aaa! Kelpaahan romaanikirjailijoiden: he voivat itse puhua henkilöittensä sijasta. [...] Minulla ei ole minkäänlaisia lahjoja! Minun on ryhdyttävä elokuvalle! Tai journalismille! Mihin tahansa! Vartokaa! Sittenkin kriitikoksi!"

## "Wall Striitti se nauraa partaansa"

*Journal of Finnish Studies*in neljästoista vuosikerta kantoi viime vuonna kauniin hedelmän, kun siihen mahtui tuhti teemapaketti amerikansuomalaisesta radikalismista. James P. Learyn ja Hilary Joy Virtasen kokoamissa mainioissa artikkeleissa seuraillaan tarkoin, kuinka rapakon taakse pelmahtaneet teollisuustyöläiset liittyivät yhteen, ajoivat asioitaan, kokivat kovia, pi-

tivät hauskaa ja sepittivät lauluja niin, että itse Alan Lomaxkin oli tyyten pähkinöinä. Aaron Goings tähdentää syndikalismiselvitystensä lomassa, että suomalaistaustaisten aktivistien yksi erikoispiirre oli naisvoimainen toimeliaisuus: jenkkimedia taivasteli tyttöjen, vaimojen ja äitien osallistumista mielenosoituksiin. Tim Frandy taas esittelee suomipahiksen hahmon, joka rehvasteli ralleissa ja toisinaan kaduillakin suosikkiseikkoinaan seksi, alkoholi ja folk: "kaulaamme hieman me kasteltiin/ siellä me lemmeestä hääräiltiin." Arthur Kylanderin 1927 nikkaroima "Työttömän valssi" soi "leipälaini"-viittauksineen eri sävelajissa: "Taas huomenna jos sulla nälkä on/ Niin sitte sa come around again." Aivan ikimuistaisen piikikkäästi Kylander osasi ivata herrojen tapaa teroittaa honkametsien runollisuutta.

"Lumber-jäkkien" ja kaiken sortin anarkistien sekaan suomalaisporukoihin mahtui myös melkoisia ristihoukkia, kuten minnesotalainen Matti Lehtonen, sosialistiluennointsija ja metodistipappi yhdessä ja samassa tomumajassa. Puhumattakaan J. W. Eloheimosta, joka perusti Michiganiin 1890 oman "kansalliskirkkonsa". Ei ihme, jos tästä sakista sikisi, Gusti Similän laulun "Mieleeni mulla tahtooi tulla" sanoin, "huuto ja mäiske, lyönti ja räiske" sekä "kumma tanssi ja homma".

# Pietarin Filosofiapäivillä

”Pietari Suuren ratsastajapatsas seisoo Nevan rannalla valtavan Iisakin aukion päädyssä. [...] Minkä ikinä korva kuulee ja silmä vain näkeekin, se kaikki on olemassa ainoastaan sen vuoksi, että tämän mahtimielen ajatus muutti suon liudaksi vaikuttavia monumentteja. Näiden autioiden virtojen väliin, josta luonto näytti karkottaneen elämän, Pietari sijoitti pääkaupunkinsa ja synnytti alamaisensa. Hänen kauhistuttava käsivartensa ojentuu yhä heidän jälkipolviensa ylle, kun nämä tungeksivat hänen veistetyin ylevyytensä ympärillä. Kun häntä katselee, ei tiedä, suojeleeko vai uhkaako tuo pronssikäsi.  
[...]

Jos taivas hyvydessään varaisi minulle yhden noista elämän harvinaisista hetkistä, jolloin sydän tulvii ilosta jonkin epätavallisen ja odottamattoman onnen tähden, jos minusta vailla jälleennäkemisen toivoa erkaantuneet vaimo, lapset ja veljet äkkiä ilmaantuisivat syleiltävikseni, minä tahtoisin niin käyvän täällä. Niin, tapahtukoon se jonakin näistä kauniista öistä Nevan ranta-  
milla vieraanvaraisten venäläisten keskellä.”<sup>1</sup>

Näin hyvin viihtyi Pietarissa kaikkien modernien antidemokraattien kummisetä Joseph de Maistre. Ranskan vallankumous oli ajanut hänet 1799 pakoon Sardiniaan, jonka Pietarin-suurlähettiläänä hän toimi 1803–1817. Uusi eurooppalaisen ylimysvallan keskus oli Pariisiakin monumentaalisempi, tuhannesti eksoottisempi

paikka, jonka eliitin elämää ei vielä kiusannut kansalaisten liika toimeliaisuus, saati kapinallisuus. de Maistren tunnelmointia sopii verrata kaikkien modernien demokraattien kummisedän John Deweyn kokeemukseen samasta metropolista, joka tunnettiin vuosina 1924–1991 nimellä Leningrad. Matkakuvaus on vuosisallia ’28:

”Joskus se näyttää merkitsevän täytymystä, eräänlaista täydellistä sielunvaellusta. Toisinaan sen voi kuvitella joksikin syövyttävän ironian lajiksi. Onhan mahdollista arvella nykyisen hallinnon saaneen häijyä tyydytystä, kun se risti tämän nuk-kavierun, rispaantuneen kaupungin Leninin nimellä: sen dekadentti, lähestulkoon mätänevä laatupiirre kommentoi riittävästi bolševikkien väitettä siitä, että he ovat panneet alulle uuden ja paremman maailman. [...] Ehkä tsaari Pietari Suuri oli kuin olikin yleisen liikanimensä mukaisesti Ensimmäinen Bolševikki, ja Lenin hänen tosis seuraajansa ja -perillisensä.  
[...]

[K]aikesta täällä saa silti vaikutelman liikkeestä, eloisuudesta ja energisyydestä. Ihmiset kuljeksivat ikään kuin heidän harteiltaan olisi otettu pois mahtava ja sortava taakka, kuin heidät olisi vasta herätelty tiedotamaan vapautuneet energiat. [...] Venäjällä on paljon väkeä, joka elää lannistuneena umpeen muuratussa kurjuudessa, siinä missä myös monet ovat paenneet maasta. Mutta koko tämä toinen miesten ja naisten paljous, joka kulkee kaduilla, kokoon-

tuu puistoissa, kerhoissa, teattereissa, museoissa, on sekin tosiasia, kuten myös heidän kumartamattomat ja puolustelemattomat elkeensä. Syntyy väkisinkin käsitys, jonka mukaan ensimmäinen todellisuus on menneisyyttä, yhden vallankumouksen tapahtuneisuutta, ja toinen todellisuus nykyisyyttä ja tulevaisuutta, tietyn vallankumouksen olemusta, siinä purkautuvaa rohkeutta, energiaa ja luottamusta elämään.”<sup>2</sup>

Niin de Maistre kuin Deweykin joutuivat pettymään. Kaupungissa häälyy yhä ihmishengen halpuus. Mutta ihastuupa Pietarin majestettillisuuteen ja sen kansanvaltaiseen potentiaan, istuupa Mytilinskajalla puulämmitteisessä yleisessä *banjassa* tai jossain miljoonakaupungin tuhansista *restoraneista*, Pietarissa on suloista toivoa ja riutua.

## Sekasessiot

Pietarin Filosofiapäivät on otollinen paikka tunnustella sitä, tarvitaanko suomalais-venäläistä filosofista yhteistyötä mihinkään. Tai sitä, onko se välttämätöntä ylellisyyttä.

Vuotuistapahtuma kerää marraskuisin filosofisista kysymyksistä kiinnostuneita eri alan tutkijoita, opettajia ja opiskelijoita yhteen muutamaksi päiväksi Pietarin valtionyliopiston kauniille kampukselle Vasilinsaarelle. Massaluennoista ja piensessioista koostuva ohjelma on runsaan moniaineksinen. Useita istuntoja siivittää kysymys siitä, mitä mikäkin käsitelty aihe merkitsee Venäjälle, venäläisille ja venäläisyy-



Maria Avksentevskaja

delle. Professorit E. G. Sokolov, D. L. Spivak, L. K. Kruglova ja E. S. Markarjan perehdyttävät suorastaan pohtimaan ”kulttuuria Venäjän strategisena voimavarana”. Russell-tutkija, professori A. S. Kolesnikov vuorostaan vetää kollegansa A. V. Djakovin kanssa tilaisuutta, jossa päivitetään venäläisen ajattelun länsisuhteita globalisaation aikakaudella käsitteillä ’vertaileva dialogi’ ja ’transversaalin filosofia’. Professori V. G. Marahovin johdolla taas pohditaan ”Karl Marxia ja Venäjän tulevaisuuden filosofiaa” pureutumalla yhtäläisyyksiin nykytilanteen ja sadan vuoden takaisten yhteiskunnallisten olojen välillä.

Valokuva: Edward Kovrov

Salissa jos toisessakin paneudutaan filosofian ja journalismin tai laajemmin viestinnän ja kommunikaation suhteisiin. Mediafilosofia talkoita vietetään *Veri ja kulttuuri* -suomenoksesta muistetun professori V. V. Savtšukin johdolla. Muutenkin filosofian soveltava käyttö tuntuu kiinnostavan. E. G. Sokolovin ja B. G. Sokolovin professorikaksikon voimin antaudutaan miettimään datafilosofiaa. Filosofian laitoksen johtoon kuuluva Vadim Perov pitää istuntoa ”sosiaalisen ja poliittisen etiikan ongelmista”, kuten ’yritysvastuun’ käsitteestä. Koko ohjelma ei ole päivitetty ajankohtaistaroja vastaamaan, vaan auditorioissa

vellovat myös vähemmän aktueellit debatit historianfilosofiasta, filosofiasta antropologiasta ja estetiikasta. Mutta kun ’taiteen metafysiikkaan’ iskeydytään professoritroikka N. H. Orlovan, A. A. Temkinan ja M. S. Uvarovin opastuksella, keskustelu kiertyy taas nyky-Venäjän näkyymiin.

Filosofiapäivät ei ole mikään suuri kansanjuhla, eivätkä penkkirivit täyty samalla lailla kiinnostuneista kansalaisista kuin vaikkapa Tampereen Kriittisessä tilassa -tapahtumassa tai Helsingin Tieteen päivillä. Opiskelijatoiminta vaikuttaa sekin hieman vaisulta, kun kunnan iltaohjelma puuttuu. Filosofista kyllikseen saatuaan itse

kukin hakeutuu omiin iltamiinsa suurkaupungin sykkeeseen.

## Synergiaa tai ei

Yhtenä villityksenä Pietarissa jyllää 'synergeettinen filosofia'. Valtionyliopiston tutkijan Vladimir Kosarevin sanoin siinä koko maailmankaikkeus käsitetään "suureksi itseorganisotuvaksi järjestelmäksi", jonka sisällä on pienempiä, sisäkkäisiä, evoluution myötä hierarkkisesti jäsentyneitä systeemejä aina fyysikaalisesta tyhjiöstä ja ensimmäisistä informaatiopitoisista järjestelmistä – atomeista ja molekyyleistä – alkaen. Skaalaa riittää bakteereista yksisoluisiin, kasveihin, eläimiin ja ihmisten muodostamiin heimoihin, kansakuntiin ja sivilisaatioihin saakka. Fyysikko Kosarevia kiinnostavat filosofisina kysymyksinä post- tai transhumanistisesti rakenteistuneet uudet globaalit järjestelmät.<sup>3</sup>

Luonnontieteen kehitys on asettanut filosofiselle teorianmuodostukselle painetta viimeistään toisesta maailmansodasta alkaen. Synergetiikka nousee tästä taustasta. Pietarilaisessa Herzen-yliopistossa vaikuttava kulturologi Aleksei Timaškov jäljittää yleisen systeemi-teoreettisen ajattelumallin yhdeksi juureksi neuvostoakateemikko Bonifati Mihailovitšin 60-luvulla esittämät mietteet ihmiskunnasta omalakisesti kehittyvänä, äärimutkikkaana järjestelmänä. B. M. Kedrov ja kumppanit ryhtyivätkin tutkimaan kompleksista systeemisyyttä osana yritystä yhdentää C. P. Snow'n erotamat kaksi kulttuuria: ihmistieteet ja luonnontieteet. Termi "synergeettinen" otettiin käyttöön saksalaisen teoreettisen fysiikan professorin Hermann Hakenin aloitteesta 30-

luvun alussa. Se tarkoitti avointen, kehittyvien ja monimutkaisten järjestelmien mikro- ja makroanalyysia. Timaškov selittää:

"Kulttuuri, taide, filosofia, uskonto, politiikka ja talous ovat strukturoivan otteen valossa komplisoituja systeemejä, jotka koostuvat erittäin suuresta määrästä aineellisia ja informaationaalisia osatekijöitä vaikuttamassa toisiinsa mutkikkain tavoin. Nämä järjestelmät säätelevät itse itseään ja kehittyvät itseksensä, eivätkä ne siten eroa fyysisistä, biologisista tai muista luonnollisista systeemeistä. Synergetiikkaa voidaan soveltaa niihin, koska synergeettisyys ei ole objekti vaan menetelmällinen lähestymistapa."<sup>4</sup>

Pari vuosikymmentä sitten synergetiikka levisikin ihmistieteisiin. Etenkin V. P. Branski ja M. S. Kagan esittivät, että kulttuurihistoriaa tulisi tutkia itsessään kehittyvänä systeeminä. Kuten Timaškov huomauttaa, Branskin puheet "ideaalista" kielivät hänen haluttomuudesta palauttaa ihmisellisiä järjestelmiä fyysikaalisiin systeemeihin.<sup>5</sup>

Skientismiltä synergetiikka kuitenkin haiskahtaa, siinä missä Filosofiapäivien ankara venäläisyyspohdinta tuoksahtaa nationalismilta. Vierailija alkaa aavistella, etteivät ne suinkaan voi ehdyttää suuren maan filosofisia mahdollisuuksia. Aivan omaan suuntaansa historianfilosofiaa ja filosofianhistoriaa kulkeekin esimerkiksi Herzen-yliopiston tulkintatieteen apulaisprofessori Maria Avksentevskaja. Hänen tutkimusongelmansa ei ole mikään vähäisempi kuin 1600-luvun alun tietokäsitysten ja nykypistemologian välinen suhde tarkasteltuna lingvistiikkaa, psykologiaa ja filosofiaa yhdistele-

vällä otteella. Huikaisevan oppineen Avksentevskajan kanssa puhutaankin saman tien Cambridgen platonisteista, Aristoteleesta, Foucault'sta, Blumenbergistä, Tyko Brahesta, Nikolai Lobatševskista, Henry Purcellista...

Avksentevskaja ei kyllä vierasta keskustelua Venäjän filosofisesta muotoutumisestakaan. Hän tietää viitata siinäkin käypään perusteokseen: Pietarin valtionyliopiston kasvatti, nykyään Montrealissa vaikuttava Oleg Sumin on näet laatinut kirjankin Hegelistä "Venäjän kohtalona". Alkaa olla selvää, että ilman Avksentevskajan välitysapua ei kannata edes yrittää lähentää toisiinsa Pietarin ja Suomen filosofisia yhteisöjä. Allekirjoittaneitten matkakumppanina toiminut Pietarin ja Helsingin yliopistojen filosofi Pavel Kurhinen, on hänkin vastaisten itä-länsi-synergeettisyyksien laittamaton kulttuurimissionääri.

**Jukka Mikkonen &  
Jarkko S. Tuusvuori**

## Viitteet

- 1 Ks. Joseph de Maistre, *Soirées de Saint-Petersbourg. Ou entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence* (1821). Garnier, Pariisi 1926, I keskustelu.
- 2 *Impressions of Soviet Russia* (1928). Teoksessa *The Collected Works of John Dewey. The Later Works. Vol. 3*. Toim. Jo Ann Boydston. Southern Illinois University Press, Carbondale 1984/2008, 203–204.
- 3 Ks. Pietarissa UNESCO:n tuella tuotettu venäläis-englantilainen julkaisu *International Readings on Theory, History and Philosophy of Culture*. Toim. Ljubava Moreva. Eidos, Sankt-Peterburg 2004, 296–314.
- 4 Sama, 315–323.
- 5 Sama, 318 & 322.

# Nufitissa

**T**ammikuussa Nuorten filosofiatapahtuma eli Nufit vietti juhluvuottaan Hakaniemen Paasitorinissa. Kymmenettä kertaa järjestetty tapahtuma keräsi viikonlopun aikana noin 500 innokasta osallistujaa. Teemana oli tällä kertaa ”Harha”.

Nufit sai alkunsa, kun Ilkka Taipale kannusti Prometheus-leiriläisiä luomaan filosofisen keskusteluareenan yhteiskunnasta kiinnostuneille nuorille. Vuosien varrella tapahtuma on muuttunut jonkin verran, mutta peruskaava on pysynyt samana. Nuoret kohtaavat eri tavoin kunnostautuneita ajattelijoita, filosofeja, poliitikkoja, tietentekijöitä ja taitelijoita omilla ehdoillaan. Alustusten pituus – oli kyse sitten presidentistä tai muusta viskaalista – on rajoitettu 15–20 minuuttiin. Sen jälkeen vuoron saavat nuoret haastajat, jotka tenttaavat alustajaa. Lopuksi myös yleisö saa kysyä. Puheenjohtaja jakaa herkemmin puheenvuoroja nuorille, mutta muutkin pääsevät ääneen, jos aikaa jää.

Kaikki sujuu keskinäisen kunnioittamisen hengessä. On kummallista, että tämä ainutlaatuinen *happening* – en tiedä, onko muualla maailmassa mitään vastaavaa – ei kiinnosta mediaa. Miksi tapahtuma, jossa älykkäät, luovat nuoret ja yhteiskunnalliset vaikuttajat tapaavat, ei ylitä uutiskynnystä?

Nufit oli taas kerran vapaan ja kriittisen ajattelun keidas. Otan joitakin esimerkkejä: Minna Huu Tivain ja Akuliina Saarikoski pitivät hyvän johdantokurssin seksuaalisuuteen ja sukupuoleen liitetystä harhoista. Noora Kotilaisen ja Mika Aaltolan politologiset analyysit oikoivat puolestaan tämänhetkisiä maailmanpoliittisia harhoja ja väärinkäsityksiä. Mitä lehtikuvat ker-

toivat? Mitä kätkeytyy humanitaarisen avun kääntöpuolelle?

Tapahtuman yhteydessä järjestettiin myös Nufitiakin perinteikkäämpi Sokrates-väittelykilpailu lukiolaisille. Tänä vuonna finaalisissa kohtasivat Itäkeskuksen lukio ja Tampereen normaalikoulun lukio. Viimeisessä mittelössä väännettiin aiheesta ”Tieto on harhaa. Viisas tietää, ettei tiedä mitään.” Voitto meni lopulta Tampereelle.

Loistavaa väittelyä päästiin seuraamaan kilpailun ulkopuolellakin, kun Suomalaisuuden liiton varapuheenjohtaja Pekka M. Sinisalo kohtasi nuoret haastajansa Ilari Aulan ja Joni Karjalaisen. Sinisalo on viettänyt vuosia Luxemburgissa, Karjalainen on ollut Kamerunissa ja Aula vaihto-opiskelijana Kiinassa. Keskustelussa nämä maailmanmatkaajat puivat suomalaisen nationalismin juuria. Kertaakaan ei mainittu sanaa perussuomalaisuus, vaikka Sinisalo on perussuomalaisten ehdokkaana tulevissa eduskuntavaaleissa.

Poliittisten kysymysten taustalla on paljon asioita, joista saa selvän vain perusteellisella historiallisella ja filosofisella analyysillä. Sinisalo heittikin vastaväittäjilleen haasteen: teidän tehtävänänne on selvittää käsitteet, koska olette filosofeja. Harhateema osoitti oivallisesti sen, että filosofeilla riittää edelleen työtä hämäreiden termien ja väärinymmärrysten kirkastajana.

Yksi Paasitorin huoneista oli varattu vapaamuotoisille keskusteluille, ”filosofisille tehetkille”. Pari kokoontumista oli ”loppuunmyyty”, mutta muihin mahtui hyvin mukaan. Tehetkiä vetivät Solja Kovero, Mika Pekkola, Otto Lappi, Karim Jebari, Eira Mollberg ja Vesa Korkkula.

Mollbergin esittelemä harha poikkesi laadullisesti muista viikon-

lopun harhoista. Hän puhui soveliaisuudesta ja pikkuporvarillisuudesta, jotka estävät meitä toimimasta niin, että ihmisarvo säilyisi myös henkilökohtaisissa suhteissamme. Taiteilijaelämään usein liittyvä narsistinen kulttuuri tuottaa uhreja, elämän marttyyrejä, siinä missä uskonnolliset ja yhteiskunnallisetkin harhat.

Koveron ja Pekkolan tehetkessä lähdettiin liikkeelle juuri yhteiskunnallisista harhoista. Ensin kuitenkin sovittiin keskustelun säännöistä. Samoin kuin 1900-luvun alun saksalaisissa filosofikahviloissa jokaisen täytyi vuorollaan olla jotakin mieltä, ajatella itse. ”Omaksi” puheenvuoroksi ei riittänyt esimerkiksi sitaatti Immanuel Kantilta. Keskustelu pyörähti tällä metodilla hyvin käyntiin. Samaa periaatetta noudatettiin Korkkulan sessiossa, jossa filosofiaa käsiteltiin lyhyiden sarjakuvien pohjalta. *Auttajabai* ja *Viivi ja Wagner* inspiroivat filosofoimaan teenjuonnin lomassa.

Samalle viikonlopulle osuneet Tieteen päivät verottivat Nufitin yleisöä harmillisesti. Nopein ratkaisu yleisökatoon olisi pääsymaksuttomuus – eihän Tieteen päivilläkään kysellä lippuja. Toisaalta sunnuntai voitaisiin jättää pois ohjelmistosta ja aloittaa perjantaina aikaisemmin. Sunnuntaina aamupäivällä alustanut Paavo Arhinmäki keräsi vain reilut 70 kuulijaa, vaikka aihe ”Miten politiikasta pitäisi puhua” oli haastava ja kiinnostava.

Jos alustuksia siirrettäisiin perjantaiaamuun, ihmisiä saataisiin ehkä helpommin liikkeelle. Näin koulutkin voisivat liittää Nufitin paremmin vuosisuunnitelmaansa. Tällä hetkellä kouluilla on näkyvä rooli lähinnä vain Sokrates-kisassa.

*Tapio Turpeinen*



# Hegel-seminaarissa

Helsingin yliopistossa järjestettiin tammikuun lopussa seminaari otsikolla ”Näkökulmia Hegelin logiikkaan”. Tapahtuma kytkeytyi *Logiikan tieteseen* siten, että puhujat esittelivät erilaisia tapoja lukea vasta suomennettua teosta. Tilavalinnan perusteella yleisömenestys vastasi odotuksia: auditoriossa oli parikymmentä paikkaa, ja tilaisuudessa kävikin pitkälle toistakymmentä ihmistä. Kaikki osallistujat eivät olleet keski-ikä ohittaneita miehiä.

Seminaarin avasi Vesa Oittinen. Neljännestantiin tiivistetty esitelmä puolusti Hegelin logiikkaa Deleuzen toiseusajattelua vastaan. Esitelmöijä pelkisti Heideggerin ja Deleuzen ajattelun yksilöllisyyden ja ainutkertaisuuden hehkutteluksi, mutta käytti kuitenkin tasokkaampaa retoriikkaa ja tulkintakykyä valottaessaan Hegelin logiikan sanomaa. Oittisen mukaan Deleuze lukee Hegeliä hävyttömästi ja epäeksegeettisesti. Deleuze oletettavasti myöntäisikin tämän. Hegelin puolustaja sen sijaan on vaarassa tahattomasti jatkaa *coitus a tergo* -ketjua Deleuzen kanssa.

Oittisen jälkeen vuorossa oli Susanna Lindberg, joka puhui elämän logiikasta. Hegelin logiikka hahmottui dynaamisena kokonaisuutena, joka ei samastu logiikan peruskurssien elämänvastaisiin, sisällöllisesti tyhjiin tautologioihin. Lindberg käsittelikin Hegelin logiikan ideoiden ”elämää” biologisen metaforan – tai ilmentymän – avulla. Esimerkiksi negatiivisuuden ajatus konkretisoituu elävien olentojen paradoksaalisuudessa: kuten nälkäinen kettu, jokainen olio ulkomaailmasta riippuvaisena on *nichtig* eli negatiivinen tai puutteellinen. Tämä negatiivisuus johtaa sen negeroimaan ulkomaailmaa eli vaikkapa syömään

jäniksen. Jänistä syövä kettu on esimerkki negaation negaation toiminnasta: se kumoo omaa negatiivisuuttaan tuottaen loogista liikettä ja uuden negatiivisuuden. Elämän dialektisen logiikkaan kuuluu myös se, että yksilöoliot voivat kääntyä luonnon välttämättömyyttä vastaan. Oli äärimmäisen virkistävää kuulla, että ketun ja jäniksen suhde on spekulatiivinen tapahtuma. Toisin kuin osa päivän puheenvuoroista, Lindbergin havainnollinen esitelmä avautui myös kuulijalle, joka ei ole lukenut *Logiikan tiedettä*.

Seuraavaksi puhujakorokkeelle nousi Ilmari Jauhainen, hämmästyttävä Hegel-tutkija, joka oli kääntänyt *Logiikan tieteen* iltapuhuteikseen. Hän luonnosteli konstruktivistiseksi nimeämäänsä lähestymistapaa. Hegelin logiikka ei Jauhaisen mukaan ole argumentaatiota, vaan uutta tuottavaa toimintaa ja itseohjautuvan prosessin aktiivisuutta. Väitteen merkitys jäi hämärähköksi. Näkemys lienee kuitenkin sukua Lindbergin käsitykselle Hegelin logiikasta elävänä liikkeenä, joka tuottaa toiminnassaan uutta käsitteellistä, objektiivista todellisuutta. Jauhaisen ilmeisestä asiantuntemuksesta huolimatta esitelmä jäi Lindbergin suvereenin ja havainnollisen esityksen rinnalla hiukan abstraktiksi ja esoteeriseksi.

Vuoroon astui Markku Mäki, joka käsitteli teleologian ja logiikan suhdetta. Hän samasti Hegelin (logiikan) organismin Kantin organismiin. Kantin näkemyksen mukaan organismin *telos* on organismissa itsessään. Organismi on tarkoituksenmukainen, kun sen osien järjestys määrittyy kokonaisuuden suhteen. Tällainen olio on heitettydestään ja negatiivisuudestaan huolimatta vapaa, sillä se realisoi it-

ensä sisäisen *teloksensa* mukaisesti. Esitelmän osat eivät kuitenkaan olleet täysin tarkoituksenmukaisesti määrittyneet suhteessa kokonaisuuteen, sillä mieleen jäivät lähinnä syvät ja kauniit hiljaisuudet sekä toistuva, esimerkillisen sympaattinen lausahdus: ”Tästä voi syntyä mutkikkaita kysymyksiä, joita en halua yhtään pohtia tässä.”

Viimeinen kuulemani esitelmä oli Ari Korhosen artikkeli mitan käsitteestä. Sanon artikkeli, koska kyseessä oli paperista luettu, täysin kirjallisesti muotoiltu esitys. Aihe ja lähestymistapa osoittautuivat erittäin omaperäisiksi ja mielenkiintoisiksi, mutta esitelmää oli lauserakenteiden vuoksi vaikea seurata. Joka tapauksessa kävi ilmi, että Hegelin mukaan kaikella olevalla on mittansa eli olemus, jonka suhteen oleva on, mitä on. Tällaiset mitat muodostavat keskinäisten suhteidensa myötä mittojen ja suhteellisuuksien sarjoja, joiden jäljiltä kuitenkin jää yli mitaton. Tähän mitattomaan mitallinen viittaa itsensä yli negatiivisena tuloksena. Iskevästi Korhonen esitti, että mitan käsite on jonakin-olevan tautologinen tämyys. Sanotuksi tuli myös jotain sen kaltaista, että mitan määreenä on sen itsensä kumoutuminen ja että mitan mitattomuus on kaikki ja ei-mitään.

Jossain vaiheessa ilmeinen alkoi ilmetä ilmiänsä ja näennäinen näyttäytyä näennäisenä. Tällöin tämä oli niin tätä: jäljelle jäi oksymoronin kaava, jonka sisällöllisenä määreenä oli ääretön etäisyys sisällöllisyyden mahdollisuuteen. Poistuin luentosalista dialektisesti horjuen ja objektiiviseen kohoavia negatiivisuuden kipinöitä katsellen.

*Maria Valkama*

# Järjen ja historian viekkaudesta

”Kaikki, mitä sanot, kaikuu. Kaikki, mitä et sano, puhuu puolestaan.”  
(Wisława Zymborska)

Hegel asui Carolina ja August Wilhelm Schlegelin luona Jenassa 1801–1803. Tunnettua salonkia pitävä rouva Schlegel edusti Hegelille uuden intellektuaalisen naisen ihannetta. Ihanteeseen kuului, että nainen arvostaa filosofiaa sekä itsenäistä ajattelua ja on miehen matkakumppani henkisillä teillä. Parhaimmillaan nainen saattoi edistää ”veljeyttä” (!) sukupuolten välillä.

Carolina kuitenkin uskalsi, ja ilmeisesti myös osasi, arvostella terävästi Hegelin käsityksiä, joten pian hänestä tuli ”moderniteetin paholainen”. Hegel julisti, että naisen paikka on avioliittoon sidottu, siinä missä mies pystyy toteuttamaan kansalaisuuttaan myös perheen ulkopuolella ja siitä riippumatta. Hegel toki tajusi ”tilanteen realismin”: mies tekee yhteisön asiat yhteisiksi ja yleispäteviksi. Nainen taas on ”ikuinen yhteisön ironia”, joka muuttaa universaalit tavoitteet yksityisiksi. Naiset ovat miehisen toiminnan ja historiallisen välttämättömyyden uhreja. Järki eliminoi ironian ja panee kaiken järjestykseen. Moderniteetin ironinen dialektiikka tulee kuitenkin järkiinsä vasta, kun se on viimeisillään. Dialektiikasta jää jäljelle tragedia ja sattumanvaraisuus. Hegelin sanoin ”henki on ikuisesti antelias, kuten nainen, se luopuu itse itsestään itse”.

Samaan aikaan hieman pohjoisempina miehen ja naisen dialektiikasta saatiin toisenlaisia lopputulemia. Ruotsalainen Thomas Thorild (1759–1808), sittemmin vapaan mitan eurooppalaiseksi pioneeriksi tunnustettu runoilija, väitteli Uppsalassa 1788 Montesquieu-kritiikillä. Promootion jälkeen Thorild matkusti Lontooseen ja julkaisi siellä englanninkielisen teoksen todellisen uskon uudistamisesta Swedenborgin hengessä. Ruotsiksi hän kokeili sii-

piään 1790-luvun alussa kansantaloudellisena debatöörinä. Julkinen elämänti sanan- ja ”yleisen ymmärryksen” vapauden puolesta johtivat vangitsemiseen ja maastapakoon 1793. Kumouksellinen Thorild siirtyi Saksaan, jossa hän ehti luoda huomattavan filosofisen karriäärin Greifswaldissa professorina, kirjastonhoitajana ja yliopistouudistuksen airuena.

Suomessa Thorildin tunsi hyvin esimerkiksi Aleksis Kivi, jolla oli hyllyssään tämän *Samlade skrifter*. Kivi teki paljon merkintöjä kolmeen 1819–1824 painettuun niteeseen. Ilmeisesti Siuntiossa kartanoaan asuva neiti Le Bell tutustutti hänet tähän kiistelyyn ruotsalaiseen valistusajattelijaan, jota Porthan oli aikoinaan luonnehtinut ”puolihulluksi”. Snellman puolestaan lainasi *Seitsemän veljeksien* esipuheessaan Thorildia: ”Teos on tehty ansioidensa eikä virheidensä tähden.” Snellman kiitti Thorildin ”syvää energiaa ja jaloa intoa, jolla hän pyrki totuuteen ja kauneuteen”. Suomalaisfilosofi ei kuitenkaan jättänyt vähättelemättä bohusläniläissyntyisen kollegansa painoarvoa: ”Thorild ei ajattelijana päässyt tutkimuksissaan kovinkaan merkittäviin tuloksiin ja runoilijana häneltä puuttuu varsinainen lahjakkuus. Hän oli isänmaassaan uuden ajan profeetta, jonka innoittuneet mieleenjohtumat juuri tämän takia eivät saaneet täysin selkeätä asua.”

Innostunein suomalaisista oli Fredrik Cygnaeus, joka kuvasi Thorildia tulivuorenkaltaiseksi titaaniksi. Cygnaeuksen ihailu tarttui luultavasti myös Kiveen. H. K. Riikosen mukaan ”Thorild on kapinallisena hahmona, klassismin vastustajana ja maanpakolaisena ollut otollinen hahmo Kiven kannalta, hahmo, joka oli jotakin täysin muuta kuin ajan kirjallinen auktoriteetti Suomessa, August Ahlqvist”.

Thorild laati karkotusvuotenaan Kööpenhaminassa pienen teoksen nimeltä *Om kvinnökönets naturliga höghet*. Se on ensimmäisiä suoraskaisia puheenvuoroja naisen asemasta ja ihmisoikeuksista; Mary Wollstonecraftin suuri ja laajempi klassikko *A Vindication of the Rights of Woman* ilmestyi vain vuotta aiemmin. Thorild kehotti ymmärtämään naista seitsentoisesta: i) ymmärryksisenä olentona, ii) ihmisenä, iii) kansalaisena, iv) ystävänä ystävilleen, v) sukulaisena sukulaisilleen, vi) emäntänä kodilleen ja vii) *bonina* tai feminiini-”hänenä” eli rakastajattarena tai vaimona. Suurin osa naiskirjoittelusta keskittyi vain tuohon seitsemänteen ulottuvuuteen. Thorildin sanoin ”on mahdotonta olla myöntämättä naisille tismalleen samaa *luonnollista korkeammua* yli miesten, jota nämä ovat uskotelleet itse omistavansa yli naisten”.

Thorildin kirjoitus käsitti vain kaksi lukua ja 13 sivua, eikä luvattu täydennysosa koskaan ilmestynyt. Silti August Strindberg kutsui tekstiä ”naissukupuolen *magna chartaksi*”. Itse Ernst Cassirer julkaisi 1941 tutkielman Thorildin asemasta eurooppalaisessa hengenhistoriassa. Koottuja teoksia on paranneltu viime aikoina, ja pari vuotta sitten Ruotsin akatemian nokkamies Horace Engdahl toimitti muhkean valikoiman Thorildin tekstejä niteeksi *Att följa ögonblicken*. Eksiili on siis ohi. On vain sääli, että niin Thorild kuin Kivikin ovat radikaalisuudessaan jääneet enimmäkseen estetisoivien kirjallisuudentutkijoiden ja muiden rohdinpai-tapikkusielujen panttivangeiksi.

**Pekka Hongisto**

**Vanha suomennos Thorildin  
Qvinnökönetsistä on jul-  
kaistu niin & näin -kotisivuilla  
1/11:n verkkoestrana:  
[www.netn.fi/lehti/niin-nain-111](http://www.netn.fi/lehti/niin-nain-111)**

# Lemminkäisen lähteillä

**M**iten on mahdollista, että hippiporukan johtohahmon kertoma juttu Uudenmaan alla sijaitsevasta suunnattomasta onkalosta, jonne on piilotettu pakanallinen kulta-aarre, saa sponsorit ja kalliit kaivinkoneet liikkeelle?

Ihmiset uskovat uskomattomiin juttuihin. Jopa avoimesti fiktioksi myönnetyt tarinat innoittavat väen etsimään salakirjoituksia pariislaisista kirkoista. Charles Berlitz ja Erich von Däniken kirjoittivat myyntimenestyksiä Bermudan kolmiosta ja ufoista. Tulevissa vaaleissa eduskuntaan pyrkii ehtoja salaliittoteoreetikkoja, jotka puhuvat Uudesta maailmanjärjestyksestä ja Illuminativista. Eikä ilmiö ole edes uusi, onhan Atlantis- ja El Dorado -tarinoista innostuneita tutkimusmatkailijoita samonnut viidakoissa jo sukupolvia sitten. Silti on vaikea ennustaa, milloin uskon varassa ryhdytään toimeen.

Ior Bock onnistui luomaan itsestään voimakkaan hahmon. Hän kertoi tarinoita, joissa suomalaisen ja skandinaavisen mytologian elementit yhdistyivät intialaisiin ajatuksiin ja joissa Joulupukinkin alkuperä selitettiin. Myyttejä myötäilevien sanaselitysten laatijana Bock veti vertoja Sigrud Wettenhovi-Aspalle. Yli kymmenentuhannen vuoden taakse ulottuvat kertomukset olivat Bockin mukaan suullista sukuperintöä, jonka hän avasi kaikille, jotka halusivat kuulla. Heitä riitti, ja Goa trance soi Sipoon suviyössä.

Päivisin kaivettiin. Ior Bock oli niin taitava tarinoija, että kaiva-

uksista innostuivat muutkin kuin hänen hippikaverinsa. Pelkkä kertojantaito ei kuitenkaan saanut kaivinkoneita liikkeelle, vaan merkittävää oli myös hankkeen kouriintuntuvuus. Heinrich Schliemann otettiin tosissaan vasta kun hän kävi erään kukkulan kimppuun, eikä kukaan uskonut Thor Heyerdahliakaan ennen kuin hän lähti balsalautalla merelle. Ensimmäinen kaivoi esille Troijan, toinen purjehti Perusta Polynesian. Vaikka kummankin teorit olivat hataralla pohjalla, he kykenivät komeaan konkretiaan.

Sipoossakin pyrittiin kohti selkeää päämäärää. Hanke oli vielä kansallisesti sävyttynyt, lupasihan Bock todisteen kalevalaisten tarinoiden historiallisuudesta. Ei ole mitenkään harvinaista, että tutkijoiden aikanaan vakavasti ottamat kysymykset jatkavat elämäänsä muissa keskusteluissa kauan sen jälkeen, kun tutkijat ovat ne hylänneet. Lemminkäisen temppelin kaivauksilla kapitalisti kiinnostui suomalaisen kansanrunoudentutkimuksen alkuvaiheiden polttavista kysymyksistä.

Töihin ryhdyttiin, vaikka kaikki osallistuneet muistavat mainita Iorin painottaneen, ettei hän voinut tietää paljastaisivatko kaivaukset tien Lemminkäisen temppeliin. Kertomushan voisi osoittautua symboliseksi.

Luin Bockin kaivauksilla viihtyneestä miehestä, joka lukuisia uskontoja kokeiltuaan totesi nauttivansa Sipoossa juuri siitä, ettei siellä tarvinnut uskoa mihinkään. Hänen huomionsa on tärkeä: hahmo nimeltään Ior Bock ei vaatinut kuuli-joiltaan vahvistusta väitteilleen. Siksi

Bock oli hyvin erilainen kuin kaikki ne väärinymmärretyt nerot, jotka kiihkeän varmuuden vallassa selittävät jotain täysin käsittämätöntä, rakentavat valtaisan teorian mitätömän varaan – ja vaativat kuulijaa uskomaan.

Luultavasti tämän eron vuoksi Bockin tarinat eivät huokuneet sitä kummitusjuttujen karmivuutta, joka leimaa monien uskomattomiin uskovien puheita. Hän osasi kertoa niin, että se tyydytti ihmisten halun kuulla jotain salaperäistä, mutta salaliittoteorioita rakastavien tarpeita hän ei ruokkinut. Bock muistuttikin pikemminkin Saaban kuningattaren reinkarnaatio Helinä Rautavaaraa kuin avaruuden muukalaisten kanssa keskustelevaa Rauni-Leena Luukanen-Kildeä. Hänen kertomuksensa olivat kuin leikki, joka pyytää ymmärrystä ja osallistumista muttei ole uskon asia. Leikin keksijästä piirtyy itseriittoisempi kuva kuin uskonlahkon perustajasta. Bockia ei tarvinnut erikseen torjua, joten häntä jäätettiin kuuntelemaan. Jotkut tempautuivat mukaan. Ja kuten Sipoossa nähtiin, kaivinkoneillakin voi leikkiä.

Muistokirjoituksen kirjoittajat ovat yleensä edesmenneen ystäviä, tuttavita tai kollegoita. Tämä on kuitenkin muistokirjoitus henkilöstä, jota en koskaan tavannut. Kuten moni muukin, tunsin hänet vain hahmona: valtakunnanšamaani Ior Bockina. Suomi on hieman aiempaa harmaampi maa hänen mentyään manan majoille.

*Inkeri Koskinen*

# Kansalliskirjastossa

”Inhimillisiin asioihin kuuluvat yhtä hyvin kyvyt, joilla ihminen on varustettu, kuin myös häntä ympäröivät ulkoiset asiat, joita hän käyttää [...] ja jotka panevat häntä liikkeelle.” Näin pistää seikat paikoilleen *Dissertaatio täydellisen ihmisyden idean määrittelemiseksi*. Sitä puolusti 21. kesäkuuta 1798 Turun Akatemiassa respondentti Jacob Abraham Strömmer (1777–1828), tuleva Pielisjärven kirkkoherra. Teksti oli mitä ilmeisimmin preeksenä vaikuttaneen Frans Mikael Franzénin (1772–1847) kynästä.

Nyt väitelmä on ensimmäistä kertaa suomennettu: dosentti Raija Sarasti-Wileniuksen työ julkaistiin helmikuun alussa *Filosofia.fi*-portaalissa. Samalla ilmestyi kolme muuta hänen suomeksi saattelemaansa dissertaatiota. Näin saatiin jakoon ensimmäinen erä käännoissarjaa, joka kokoaa yhteen Turussa 1600–1800-luvulla latinaksi laadittuja, filosofisesti kiintoisia väitöksiä. Tapauksen kunniaksi hanketta luotsannut *niin & näin* järjesti yhdessä Kansalliskirjaston kanssa seminaarin vanhojen väitöskirjojen merkityksestä ja niiden toimittamisesta lukijoitten ulottuville.

Dosentti Sari Kivistö avasi pelin opineella esityksellään turkulaisen tieteellisen kulttuurin eurooppalaisesta taustasta. Hän huomautti, että meikäläisissä väitöksissä toistuivat usein ajatuskulut ja puheenparret, jotka oli saksalaisissa yliopistoissa kuultu muutamaa vuosikymmentä aiemmin. Useita turkulaisia väitöksiä itsekin suomentanut tutkija kuitenkin neuvoi, ettei jälkijättöisyyttä tule liioitella: disputaatiossa oli tärkeää osoittaa traditiotuntemus. Ja aina joskus Turussakin saatiin aikaiseksi ”ilmeikästä ja vauhdikasta” tekstiä. Tutkijakollegiumin varajohtajanakin nykyään vaikuttava satirologi Kivistö tutkii paraikaa erityistä saksalaista väitöslajityyppiä 400 vuoden takaa: sadoissa painatteissa ruoditaan oppineitten paheita äreystä ja epäsiisteydestä huonoon pukeutumiseen ja vääriin kuolinsyihin.

Dosentti Mikko Lahtinen lähestyi omassa osuudessaan Turun Akatemiaa suurvaltapolitiikan tuottamana ’ideologisen apparaattina’, joka osaltaan loi pohjaa modernin kansalaisyhteiskunnan kehittymiselle. Pappiseminaarimaisuudestaan huolimatta Turun Akatemia oli myös sivistystä ja tutkimusta. Politologifilosofi-aatehistorioitsija Lahtisen mukaan filosofiaa on sen suojista etsittävä ennen muuta elävän historiallisen perinteen ja ajattelun kollektiivisten käytäntöjen muodossa. Filosofia kukoisti julkisena kriittis-intellektuaalisena toimintana kaunopuheisuuden professori Henrik Gabriel Porthanin (1739–1804) kaltaisissa rohkeissa, laaja-alaisissa ja arvostelukykyisissä hahmoissa.

Tunnelmaa tihensi kahta tasokasta esitelmää seurannut ulko-ohjelmallinen kolmas, kun professori Matti Klinge puhkesi yleisöpuheenvuoroon hännäten etenkin Kivistöä: ”Kirjoja kannattaa lukea. Älkää missään tapauksessa lukeko mitään englanninkielisiä kirjoja.” Tähän Kivistö lohkaisi pysyvänsä kuuliaisesti latinassa ja saksassa. Hän kiittasi, että historiantutkijoilta taas jää usein syrjään tekstien tarkempi lukeminen ja sisällön erittelemineen. Emeritus jatkoi muistuttamalla jo paljon aiheellisemmin, että Turun Akatemia perustettiin filosofisista syistä, aristoteelisuuden asiaa ajamaan. Suurin osa siellä valmistuneista väitöskirjoista kuului ylimalkaan niin sanottuun käytännölliseen filosofiaan, joka sisälsi esimerkiksi nykyisen valtio-opin ja historian alaan luettavia kysymyksiä. Luonnontieteet puolestaan olivat vanhan ajan yliopistossa vain marginaalisia harrastuskohteita. Ei pidä haksahdaa luulemaan, että menneiden aikojen yliopistojen olisi oltava jotakin, mitä ne myöhemmin olivat. Todettuaan, että ”aikakausinimitykset ovat intellektuaalihistoriassa kerta kaikkiaan pätemättömiä”, Klinge lausui: ”Anteeksi nämä arrogantit huomautukset.”

Väitössuomennoksia oli hieno julkaista hyvässä seurassa ja hauska esitellä Kansalliskirjastossa, olihan Franzén mainittua teosta presideeratessaan nimenomaan Akatemian kirjastonhoitaja. Toimittajana, runoilijana, aikalaiskriitikkona, kääntäjänä, kirjallisuuden ja viimein filosofiankin professorina hän oli julkinen intellektuelli *par excellence*. Franzénin erittelemä ja esimerkillistämä sisäisten yllykkeitten ja ulkoisten sysäysten dialektiikka, vaikuttavien asioitten dynamiikka, painoi vahvasti, kun *niin & näin* halusi hoidella kansalaisten ulottuville satsin aineistoa, jota vain entisaikainen eliitti ja nykyiset erikoistuntijat ovat pitäneet hallussa.

Seminaarissa kuultiin myös sovellussuunnittelija Jyrki Ilvan tiedontäyteinen katsaus väitöskirjojen digitoinnin edistymiseen, erikoiskirjastonhoitaja Sirkka Havun elegantti kuvaus ihanteellisesta tietokannasta ja bibliofiili Ilkka Paateron puheenvuoro vanhojen väitöskirjojen viehätystä keräilykohteina. Turun Akatemian elokventtiaprofessori Daniel Achreliuksesta (1644–1692) väitellyt Sarasti-Wilenius kertoi lopuksi yhdessä Tuukka Tomperin ja allekirjoittaneen kanssa tuoreen suomennoshankkeen vaiheista. Pääkääntäjän ja suvereenin latinistin iloiset tunnot koko vaativasta projektista olivat muikeaa kuunneltavaa auditoriolliselle ihmisillä, jotka viihtyivät paikalla, vaikka seminaari venyi vilkkaan keskustelun vuoksi reippaasti yliajalle. Työn tuloksia voi tarkastella osoitteessa: [www.filosofia.fi/turun\\_akatemia\\_suomennokset](http://www.filosofia.fi/turun_akatemia_suomennokset).

*Jarkko S. Tuusvuori*

*Jutusta on julkaistu laajennettu versio  
Filosofia.fi-verkkolokissa:  
<http://www.filosofia.fi/node/5625>*

# Teatteriseminaarissa

Suomalaiset ovat aivan liian juroja näyttämään. Siinä ensiajatus Suomeen näytelmäkulttuuria 1800-luvulla puuhanneilta suomenruotsalaisilta. ”Ajatus kääntyi sitten niin, että vaikka suomalaiset ovat juroja näyttämään, lavalla he kerrankin pääsevät näyttämään tunteitaan”, teatterintutkija Mikko-Olavi Seppälä sanoo. Seppälän mukaan suomalaiset ovatkin nykyään ahkeraa kansaa sekä lavalla että teatterisaleissa.

Marraskuussa ilmestyi Seppälän ja draamantutkija Katri Tanskasen toimittama teos *Suomen teatteri ja draama* (Like 2010). Kirja kokoaa yhteen tekstejä suomalaisen teatterin suomalaisuudesta ja kansainvälisyydestä. Kattavan tietoteoksen julkaisun yhteydessä järjestettiin myös pienseminaari otsikolla ”Suomalainen teatteri, Suomi ja Eurooppa”. Seppälän ja Tanskasen lisäksi paneelikeskusteluun osallistui joukko kirjan kirjoittajia. Keskustelua veti kustannustoimittaja Mari Hyrkänen.

Jokainen panelisti pohtii aihetta omasta lähtökohdastaan. Esimerkiksi Aino Kukkonen on erikoistunut tanssin tutkimukseen ja Eeva Mustonen lastenteatteriin. Laura Gröndahl puolestaan toimii näyttämölavastuksen professorina. Monta keskustelukierrosta käydään läpi kunkin edustajan erityisnäkökulmasta. Esimerkiksi teatterin yhteiskunnallista merkitystä ja suomalaisen teatterin käännekohtia esitellään monipuolisesti.

Lavastuksen näkökulmasta käänne tapahtui 1920-luvulla, kun uudet valaisimet otettiin käyttöön. Tanssitaiteen murroksen aiheuttivat puolestaan 1960-luvun musikaalit. Ibseniläisen realismin saapuminen Suomeen mullisti draaman, ja erityisesti Minna Canth vaikutti siihen, mitä teatterilla tehdään. Koko seminaarin ajan keskustelu soljuu näkökulmasta toiseen, eikä varsinaista

väättelyä tietyn taidemuodon paremmuudesta tai historiankulun oikeamasta tulkinnasta synny.

Teoksen periodisointi herättää kuitenkin hetkeksi intohimoista keskustelua. Onko suomalaisen teatterin esikuva lähtöisin italialaisista yliopistoista vai susiluolien rituaalimenoista? ”Tässä teoksessa susiluolat ja šamanismi on hylätty. Lähtökohtana on koko länsimaisen teatteritaiteen alku eli yliopistoteatterit”, Seppälä toteaa.

*Suomen teatteri ja draama* jakaa teatterihistorian kolmeen jaksoon: kiertue- ja kansallisteattereiden aikaan (1700-luvulta vuoteen 1917), teatterikentän muotoutumisvaiheeseen (1918–1964) sekä laitoksien ja ryhmien aikaan (1965–2010). Tanskanen muistuttaa, että periodisointi on vaikeaa: ”Esimerkiksi ruotsalaisissa teatterihistorioissa käytetään jakoa vanha aika, 1800-luku ja 1900-luku.”

Fennomanian aikana suomenruotsalainen kulttuuriväki alkoi tehdä suomenkielistä teatteria. ”Aika oli hyvin kielipoliittista. Vaikka äidinkielenä ei puhuttu suomea, näytelmät haluttiin välttämättä tehdä suomeksi. Esimerkiksi vuonna 1869 *Lea*-näytelmän pääosan esittäjä Charlotta Raai puhui vain foneettisesti suomea, hän ei osannut kieltä varsinaisesti”, teatteritieteen professori Hanna Korsberg kertoo. Teatterin nimi olikin vielä tuolloin Suomalainen teatteri. Nykyisin se tunnetaan Suomen kansallisteatterina.

”Suomi ei ole ollut irrallinen Euroopasta. Kansainvälisiä vaikutteita oli siinäkin, että ammattiteattereihin omaksuttiin 1850-luvulla joulusatuperinne Saksasta”, Eeva Mustonen lisää. Pääsääntöisesti Euroopan teatteritrendeistä kuultiin Ruotsin kautta.

Suomalainen teatteri tuntuu läpi historiansa limittyvän kielipoliittikkaan ja muuhun yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen. Seppälän

mukaan teatterihistoriassa on nähtävissä kolme yhteiskunnallista kautta: 1880-luvun realismi ja lainsäädännön muutoksiin pyrkineet näytelmät, työväenteatterikausi vuosina 1910–20 sekä 1960–70-lukujen poliittisen teatterin aika. Nykyistä teatterikulttuuria Seppälä ei historiallisessa jaottelussaan huomioi.

Teatteritieteen emeritaprofessori Pirkko Koski lisää, että 1930-luvulla näytelmät politisoituivat.

”Teattereiden sisälläkin harrastettiin sensuuritoimenpiteitä, sillä sodanvastaisuutta ei hyväksytty. Esimerkiksi syksyllä 1939 *Lumisota*-näytelmän kirjoittanut Hagar Olsson joutui ensin muuttamaan tekstiä, mutta sitten koko näytelmä kiellettiin. Fiktiivinen tilanne oli liian vaarallinen”, Koski kertoo.

Paneelikeskustelun lopuksi pohditaan nykyteatterin tilaa ja suuntaa. Kun Linnea Stara toteaa Suomessa olevan teattereita paljon ja kattavasti, Seppälä täydentää, että Suomen teatterikentästä on tehty kattava hampaat irvessä. Mutta keskustelijajoukko vaikuttaa tyytyväiseltä tilanteeseen. ”Kiinnostava esitys voi olla vaikka Rovaniemellä”, Koski sanoo. On tärkeää, ettei teatteriosaaminen ole keskittynyt vain pääkaupunkiseudulle.

Vahva harrastajateatterikenttä pitää suomalaista kulttuuria yllä. Vahvistuuko kulttuuri entisestään, jos draama tuodaan myös peruskoulujen opetussuunnitelmaan? ”Pitää miettiä, mitä draaman opetuksella halutaan. Lisätä taiteen arvostusta vai ihmisten vuorovaikutusta?” Mustonen miettii. Koski pitää ajatusta draaman opettamisesta erittäin hyvänä: ”Jos aine lisätään opetusohjelmaan, se lisää alan arvostusta.”

Vaikka draamaa ei ryhdyttäisikään opettamaan, jurot ja jäyhät suomalaiset näyttävät ottaneen teatterin omakseen.

*Hannele Huhtala*



## HANNA HYVÖNEN

# Kiveltä kivelle

*Jalo kivi.* Toim. Yrjö Sepänmaa, Liisa Heikkilä-Palo & Virpi Kaukio. Maahenki, Helsinki 2010. 264 s.

*Jalo kivi* on jo viides teos Yrjö Sepänmaan yhdessä Liisa Heikkilä-Palon ja Virpi Kaukion kanssa toimittamassa sarjassa, jossa keskitytään maisematyyppien estetiikkaan. Aiemmissä osissa on haettu veden, metsän ja pellon ominaispiirteitä ja merkityksiä sekä tarkenneltu yleisemmin maiseman käsitettä. Nyt huomio teroituu kivisiin ympäristöihin. Hahmotteilla on kiven ja kallion estetiikka.

Teos kokoaa 6. kansainvälisessä ympäristöestetiikan konferenssissa Kolilla vuonna 2007 pidettyjä, lyhyiksi artikkeleiksi ja esseiksi viimeistelyä esitelmiä. Esielmien lisäksi konferenssiin on kuulunut retkiä Kolin kivisissä kansallismaisemissa sekä ”taideosuus”, muun muassa tanssiperformansseja ja kallioidetta dokumentoivia kuvia. Johdannossa lyhyesti kuvatusta taidetarjonnasta on poimittu näytteitä kirjan kuvitukseen. Tärkeän lisänsä monialaiseen teokseen tuovat kuvituksen lomaan ja osioiden vaihdoksiin sijoitellut runot.

*Jalo kivi* on uhkarohkean poikkitieteellinen ja -taiteellinen ja josiksi tarttumisen arvoinen. Kenties komeimmin osuudessaan onnistuu kuvatoimittaja Ritva Kovalainen, joka on myös taitannut kirjan yhdessä Riikka Löytökorven kanssa. Kirjan ulkoasu jatkaa teossarjan edellisissä osissa vakiintunutta linjaa, hiukan karumpana ja väreiltään pidättyvämpänä muunnelmana samasta graafisesta perusrakenteesta. Teoksen artikkelit sitä vastoin poukkoilevat aiheissaan sarjan edellisiä osia summittaisemmin eivätkä aina asetu luontevasti niille luotuihin teemaosioihin. Tarkastelutapojen moninaisuus, joka on epäilemättä tehnyt konferenssista innostavan, tuottaa kirjan muodossa repaleisuutta. Samalla tutkimusotteiden kirjo toki myös

korostaa kiven monimuotoisuutta ja oppialat halkovia merkityksiä.

### Luu ja liha

Johdantoessaan Sepänmaa luonnehtii kiveä maiseman luustoksi, joka kallioperänä kannattelee myös metsän, pellon tai veden hallitsemia maisemia. Toiseksi johdatukseksi kiven estetiikkaan on nostettu Robert Frodemanin liki pamfletinomainen teksti, jossa kirjoittaja suomii nykytieteen pirstaleisuutta. Malliksi uudelle, käytölleen uskollisemmalle tiedolle Frodeman tarjoaa kahden ”integroivan” alan, estetiikan ja geologian liittoa. Ehkäpä teoksen toimittajat ovat tiedostaneet esitelmien eriseuraisuuden ongelmat nostaessaan Frodemanin esseen teoksen johdanto-osioon. Frodeman hukkaa kuitenkin uskottavuuttaan tietehistoriallisiin karkeistuksiin.

Kiviaiheisten valokuvien sarjat rakentavat teokselle selkärangan. Artikkelien viittoessa omiin suuntiinsa, kunkin kirjoittajan aloittaessa aina uudesta maan tai aurinkokunnan kolkasta, koko teoksen läpäisevä kuvaessee palauttaa toistuvasti tuntuman kiven kivimäisyyksiin. Tekstiosuuksia rytmittävässä kuvituksessa kivi ottaa muotojaan järkäleinä, loh-kareina, louhikkoina, rapautuneena, uurtuneena, murenneena, kallion siloisina kupeina, astinkivinä, tapoaseen terinä. Kuvaessee olisi nsainnut edes lyhyen oman johdantonsa. Nyt esimerkiksi Jan Pohribny kiinnostavine valolla ja valotuksilla leikkivine teoksineen jää tyystin esittelevä.

### Kovasta pehmeään...

Ensimmäisen teemaosion lupaillaan johdattavan lukijan kiven luonnonhistoriaan. Barbara Sandrisser lähestyy kivimaiseman syntyä ku-

vailten kahta tulivuorta, Havaijin Kilaueaa ja Japanin Fujia, sekä niihin liitettyjä paikallisia uskomuksia. Hän referoi kiinnostavasti taiteilijoiden ja kirjailijoiden matkakertomuksia, muun muassa Mark Twainin retkeä yönpimeän laavakivikentän halki Kilauealla. Luonto-osion toisen artikkelin katsantokanta on luonnontieteellisempi mutta irtoaa tyystin maankamaralta: huomio kääntyy punaisen planeetan, Marsin, kiviin ja elämän merkeiksi tulkittuihin muodostelmiin. Edes karkea hahmotus Maan geologisesta historiasta ja nykytilasta olisi ollut paikallaan kiven kulttuuristen merkitysten taustaksi.

Teoksen toisessa teemaosiossa huomio kohdentuu kiven käyttötappoihin. Esihistoriallisina esimerkeinä kiven käytöstä esitellään paleoliittisten työkalujen tyyppejä, tavoitteena herätellä kysymystä näiden muinaisten kiviesineiden esteettisen tarkastelun mahdollisuuksista. Toinen osio painottuu kuitenkin vahvasti ja hiukan yllättäen japanilaisiin ja kiinalaisiin puutarhoihin ja koristetaiteeseen. Kivipuutarhojen ja marmoripuotusten tyylipiirteitä kytetään aatehistoriallisiin virtauksiin ja uskonnollisfilosofisiin oppeihin perinteisen taidehistorian hengessä. Osion päättää Pauline von Bonsdorffin artikkeli Reima Pietilän arkkitehtuurista. Aihevalinta kummuttaa: Eikö Pietilänkin modernismi ole betonin pikemmin kuin kiven taidetta? Eikö esimerkiksi klassi(sti)nen arkkitehtuuri olisi tarjonnut osuvampia esimerkkejä kivirakentamisesta, kiven painon ja kantaavuuden tematisoinneista, tektoniikasta?

von Bonsdorffin tulkinnessa Pietilä liitetään kiveen, tai pikemminkin maahan, Gaston Bachelardin ajatuskuluihin. Aineen työstäjälleen tarjoama vastus leimaa Bachelardin mukaan aineen kokemista ja ku-

vittelua. von Bonsdorff tulkitsee Pietilän rakennuksille ominaista viimeistelemättömyyttä, jopa kömpelyyttä, aineen vastuksen näkyviin jättämisenä ja esiin tuomisena. Toisin kuin täsmälliseen geometriaan ja muotojen puhtauteen uskoneet modernistit Pietilä siis jättäisi tilaa rakentamisen ponnistuksille, ra'alle aineellisuudelle ja hallitsemattomuudelle.

Kiven käyttötarkoituksista siirrytään teoksen kolmannessa ja neljännessä teemaosiossa sen kulttuurisiin ja symbolisiin merkityksiin ja arvoihin. Esimerkiksi Aleš Erjavec viittoilee kiinnostavasti mutta lyhykäisesti geologiasta ja mineralogiasta juontuviin Kantin ja Marxin termeihin ja esimerkkeihin todeten sitten, etteivät luonnontutkimuksen paljastamat ilmiöt puhuttele tai ihastuta enää samaan tapaan Heideggerin ja Adornon jälkeisiä filosofeja. Pauliina Kainulainen taas erittelee Raamatun kivivertauksia kiinnittäen huomion niiden kahtalaisuuteen: yhtäällä kivi merkitsee kylmää ja kuollutta, toisaalla se edustaa kestävää perustaa ja järkkymätöntä turvaa. Leena Vilkkä vaatii oikeutta kallioille, jotka ovat hänelle ”yksilöitä, ainutlaatuisia ja arvokkaita persoonallisuuksia”. Hän kuvaa yksityiskohtaisesti Hyvinkään Tapionkallion kohtaloa koskevaa maa-aineslupahakemuksen käynnistämää kunnallista ja oikeudellista päätösprosessia sekä sen taustalla vaikuttavaa lainsäädäntöä.

### ...ja takaisin

”Kivi on täydellinen/ luontokappale// itsensä vertainen/ vahtii rajojaan.”<sup>1</sup> Kivenmurikka jos mikä tarjoutuu helposti objektiivisen, tarkastelustaan riippumattoman, olemisen mallitapaukseksi. Ja kuitenkin kivi näyttäytyy itsessään olevana ja itseriittoisena juuri kokemisestaan ja käytöstään kumpuavien piirteidensä myötä. Kiven kulttuurisia merkityksiä kartoittavassa osiossa Arnold Berleantin esse jäsentää tätä koko teostakin halkovaa dilemmaa.

Berleant kirjaa kiven arkisia ja tieteen sille antamia ominaisuuksia

sekä näihin perustuvia käyttötapoja ja toteaa toisaalta kiven esteettisten ja kulttuuristen merkitysten runsauden. Hän nimeää alustavasti nämä kiven kovaksi ja pehmeäksi puoleksi. Mutta jaottelusta on lopulta mahdotonta pitää kiinni: kuinka leikata kiven ”objektiivinen” kovuus ja myötämättömyys sen aistimellisesta kokemisesta tai aistitaviin ominaisuuksiin nojaavista metaforista? Berleant päätelee, että kiville jää vain pehmeä puolensa, kivi kulttuurin tuotteena.

### Iskeä kiinni vai jättää silleen?

*Jalo kivi* -teoksessa jää lopulta kuvaamatta kiven työstäjälleen antama vastus. Eikö kivi sentään ilmenisi meille toisin, ellei siitä olisi syntynyt työllä ja vaivalla jopa hultuavia draperioita? Teoksessa ei kuvata kuvanveistäjän, kivenhakkaajan tai kaivostyöläisen ponnistuksia, vaikka Outokummun vanha kaivos mainitaankin konferenssin retkikohteena. Heikki Turusen monisivuinen runoelma pohjoiskarjalaisen Nunnanlahden vuolukivikaivoksen historiasta eksyy sekin kosmis-geologisiin näkyihin ja kaivostyön romantisointiin sen sijaan, että iskisi kiinni kiven syrjään.

Kiveä kuvataan teoksessa katselun, teleskooppisen tarkastelun ja taiteellisen sommittelun kohteina sekä kuljeskelun ja tunnelmoinnin paikkoina. Tässä mielessä lähestymistapa on maisemakeskeinen ja perinteisen esteettinen. Eikö omilleen jättävä tarkastelu saa kuitenkin merkityksensä suhteessa ponnistuksia vaatimaan pureutumiseen, jopa pakottamiseen? Eikö kiven kovuus ole totisinta totta sille, joka tuntee jäsenissään sen painon ja lujouden, sille joka ruhjoo polvensa verille louhikossa?

von Bonsdorff sivuaa Pietilä-esseessään kiven antaman vastuksen teemaa, mutta syventyy siihen kiintoisammin toisaalla teossarjassa. Teoksessa *Maiseman kanssa kasvokkain* hän kirjoittaa Bachelardiin nojaten: ”ihmisen suhde maahan [...] perustuu olennaisilta osin työlle.

Kiven hakkaaminen ja yleensä kiven kanssa työskentely on siksi parempi tapa ymmärtää kiven luonnetta kuin pelkkä tarkastelu. [...] työ työntyy muistin ja mielikuvituksen kautta mukaan havaitsemiseen.”<sup>2</sup> Liikkumisen ja kosketuksen merkitys on tunnustettu maiseman kokemisessa. Työ ja toiminta sen sijaan latistuvat nykyestetiikassa turhan usein pelkäksi ympäristöuhaksi ja maiseman riistoksi. Työstö ei kuitenkaan välttämättä merkitse omimista tai tukahduttamista. Sitä voisi ymmärtää myös vuorovaikutuksena, jossa työstyö työstäjä siinä missä työstettäväkin.

### Lopuksi

Teoksen toimitustyö ei ole kautaltaan huolellista. Suomeksi käännettyjen esseiden kieli on jäänyt paikoin viimeistelemättä, ja filosofisen terminologian käännökset vaikuttavat siellä täällä hapuilevilta tai suorastaan harhaanjohtavilta. Kirjallisuusviitteiden tarkkuus ai-lahtelee. Paikoin teksti karkaa täysin käsittämättömäksi. Esimerkiksi Wu Enqin’in esitelmässä kuvataan Qing-tyylisiä huonekaluja näin: ”Kauneutensa ja ehtymättömän värikirjonsa avulla huonekalujen marmoripuotukset levittävät talon ulkopuolisen ilmapiirin myös sisätiloihin ja luovat hurmaavan yhteyden näköisyyden ja esittävyiden välille.” (137). Arvailtavaksi jää, onko vika esitelmöitsijän ajatuksen ja kielen kompuroinnissa vai Kai Niemisen käännökessä.

Epätasaisuudesta huolimatta *Jalo kivi* onnistuu havahduttamaan maankamaran ja kulttuurin kivisiin pohjavirtoihin. Ympäristöestetiikalle riittää kiviä käännettäväiksi.

### Viitteet

- 1 Katkelma on teokseen sisältyvästä (s. 24) Zbigniew Herbertin runosta ”Kivi”. (Zbigniew Herbert, *Kynnelien teknologia*. Suom. Jussi Rosti. WSOY, Helsinki 2005.)
- 2 von Bonsdorff, Pauline, *Maisema toiminnan ja kuvittelun tilana*. Teoksessa *Maiseman kanssa kasvokkain*. Toim. Yrjö Sepänmaa, Liisa Heikkilä-Palo & Virpi Kaukio. Maahenki, Helsinki 2007, 39.

TERE VADÉN

# Valistuksesta on moneksi

Slavoj Žižek, *Politiikkaa, idiootti! Vastakkainasetteluja Žižekin kanssa.*

Toim. Hanna Kuusela & Kimmo Jylhä. Into, Helsinki 2009. 160 s.

Slavoj Žižek, *Pehmeä vallankumous: psykoanalyysi, taide, politiikka.*

Suom. Janne Porttikivi & Elia Lennes. Gaudeamus, Helsinki 2009. 400 s.

Slovenian supertähden Slavoj Žižekin tapa kirjoittaa, kenties myös tapa ajatella, on polveileva ja assosiativinen. Glyn Dalyn haastattelussa Žižek kertoo, että tyyli on tietoinen valinta, osittain vastauksena ja reaktiona oppimestari Heideggerin äänilajiin, joka on aina kohotettu ja sisäsiisti<sup>1</sup>. Heideggerin pateettisen tyylin vaara on Žižekin mukaan kuvitelma, että kirjoituksessa on ”itse asia” läsnä, ilman tekstuaalista välimatkaa. Niinpä Žižek kertoo haluavansa käyttää teoreettisen keskustelun lomassa mitä vulgaarempia esimerkkejä, ei yksinkertaistaakseen tai havainnollistaakseen, vaan estääkseen tekstin muuttumista filosofisen palvonnan esineeksi.

Esimerkeillä on myös hegeliäinen tehtävä. Esimerkki aina dialektisesti ylittää tai kumoaa idean tai ajatuksen, josta se on esimerkki. Esimerkissä on jotakin muuta tai

enemmän kuin ideassa, jotakin, joka vetää mattoa idean jalkojen alta. Näin teorian ja esimerkkien vuorottelusta tulee itse itseään vauhtiin piiskaava kierre, jota lukijaparka seuraa vuoroin riemastuneena, vuoroin tuskastuneena. Žižekin isot ja huolitellut teoksetkin, kuten *In Defense of Lost Causes* (2009) tai *The Parallax View* (2009), ovat kaikesta käsityötaidostaan huolimatta myös vaikeaselkoisia ja vaikeasti seurattavia. Karl Löwith tokaisi aikoinaan Heideggerin poliittisista puheista, että niitä kuunneltuaan ei tiennyt pitäisikö ryhtyä lukemaan esisokraattikkoja vai liittyä *Sturmabteilung*in. Saman vaikutuksen Žižek tavoittaa omilla päinvastaisilla tyylikeinoillaan.

Kahden uuden suomennosvalikoiman toimittajat ovat käyttäneet Žižekin tarjoamaa tilaisuutta hyväkseen kokoamalla teoksensa

eri lähteistä poimituista teksteistä. Janne Porttikivi on kääntänyt ja toimittanut yhteen perinteisemmin yhtenäisiä artikkeleita tai kirjojen lukuja, kun taas Hanna Kuusela ja Kimmo Jylhä ovat leikanneet ja liimanneet lyhyempiä, muutaman kappaleen tai muutaman sivun mittaisia katkelmia artikkelien ja kirjojen keskeltä. Molemmat yhdistelmät toimivat omassa tehtävässään hyvin, eivät ainakaan merkittävästi huonommin kuin muut Žižek-kokoelmat, olivat ne sitten toimitettuja tai kirjoittajan itsensä laatimia.

Žižekin pätkiminen ja uudelleenjärjesteleminen on sallittua ellei suorastaan toivottavaa. Niinhän hän tekee itsekin, kierrättäen samoja juttuja ja argumentteja artikkelista ja kirjasta toiseen. Myös käsitteellisellä tasolla Žižek usein viittailee hyväksyvästi Gilles Deleuzen esittelemään

tapaan hyväksikäyttää klassikkoja äpärälapsen isinä tai eminä. Samalla pätkijät saavat melko vapaat kädet, koska Žižekin saa valikoimalla sanomaan A yhtä hyvin kuin ei-A. Valinnan vapaus ulottuu pieniin tyylillisiin yksityiskohtiin asti. Tämäkin lienee edelleen ok, koska herra itse on julkisuudessa jonkinlainen kameleontti. Toisinaan hän varsinkin omiensa parissa pelleilee railakkaan vastuuttomana provokaattorina, joka ei välitä hyvistä tavoista eikä hyvästä mausta, ja ilakoitsee poikamaisista käytännön piloista, toisinaan taas esimerkiksi BBC:n tai Al Jazeeraan haastatteluisissa esiintyy suhteellisen korrektina kommentaattorina, joka sanoo kiitos silloin kun kuuluu, ja pitää suurimman osan aikaa jopa näppinsä irti t-paidastaan ja nenästään.

### Isoja harppauksia yli korkeiden kynnysten

*Pehmeän vallankumouksen* alaotsikko on ”Psykoanalyysi, taide, politiikka” ja sisällysluettelossa se on jaettu kolmeen pääosiin nimillä ”Teoria”, ”Elokuva” ja ”Politiikka”. Pitäisikö tästä päätellä, että teoria on psykoanalyysia ja taide elokuvaa? Joka tapauksessa otsikoinnin mukaisesti teoria-osio käsittelee pääosin Lacania ja Freudia, ei niinkään esimerkiksi Hegeliä, Marxia tai Schellingiä. Elokuva-osassa elokuvan (laajoina esimerkkeinä *Matrix* ja *Vertigo*) lisäksi puhutaan melko pitkään virtuaalitodellisuuden ja kyberavaruuden teemoista, erityisesti esseessä ”Mitä psykoanalyysi voi kertoa kyberava-

ruudesta?” Kolmas osio pysyttelee rauhallisimmin annetuissa aisoissa, ja siinä Žižek käy läpi Itä-Euroopan entisten sosialistimaiden nykytilanetta, ihmisoikeuksia ja väkivaltaa, Irakia, Yhdysvaltoja ja Eurooppaa. Liekö sitten osoitus ajan rytmistä, että viimeisen esseen Irak-pohdinnat ovat kaikesta rohkeasta suoraselkäisydestään huolimatta hieman vanhahtavan kuuloisia, onhan nyt jo Obama vapaan maailman ruorissa ja Euroopalla muuta mietittävää kuin osallistuminen Yhdysvaltain terrorismin vastaisiin sotaretkiin.

Kokoelma alkaa korkealla kynnyksellä. Ensimmäinen essee ”Nautinnon aluskasvillisuus” koskee Lacanin teorian eri vaiheiden eroja, joista Žižekillä on oma tulkintansa, erityisesti perustuen Lacanin vuosien 1959–1960 ”Psykoanalyysin etiikka”-seminariin. Vaikka essee muiden tapaan on rikkaasti kirjallisuuden ja elokuvan esimerkeillä ryyditetty, on lukijalla täysi työ saada selville, mistä oikein on kysymys. Žižekille keskustelu Lacanin oikeasta tulkinasta ei tietenkään pyöri skolaarisen tarkkuuden tai Lacanin aitojen intentioiden tavoittelemisen ympärillä. Pikemmin hän hakee poikkeavia tulkintoja, joiden avulla pääsee sanomaan jotakin uutta ja odottamatonta. Lacania ei käytetä niinkään selittäjänä, hankalien ja eksoottisten asioiden tutuksi tekijänä, kuin hedelemällisten näkökulmien avaajana, joka päästää Žižekin itsensä irti ideologiakritiikin ja juonellisten anekdoottien maailmaan.

Kaikesta mahdollisesta eksentrisyydestään huolimatta Žižek on

myös opettaja, jolle kognitiivinen dissonanssi on pedagoginen väline. Žižek vaihtelevasti kehittelee, polemisoi, hyökkää, puolustaa, pohtii, argumentoi, provosoi, mutta kaiken aikaa hän opettaa ja houkuttelee hankaliin harppauksiin. *Pehmeän vallankumouksen* essee on hyvin valittu tätä tarkoitusta varten, ja suomennokset toimivat ongelmitta. Esipuheessaan Porttikivi toteaa näkevänsä Žižekin ensisijaisesti valistuksen perinnön jatkajana, jonka tavoitteena on pelastaa emansipatorinen politiikka. Subjekti, järki, universaalisuus ovat kaikki Žižekin mukaan valistuksen turhaan hunningolle jätettyjä aarteita. Näitä ei voi kuitenkaan enää millään tavalla tuputtaa saati takoa ihmisten päihin. On oltava paljon ovelampi, yhtä aikaa paljon hienostuneempi ja paljon läpinäkyvämpi.

Kokoelman toisessa esseessä, ”Kant ja (vastaan) Sade”, panokset vain kovenevat. Kyse on koko Kantin kopernikaanisen kumouksen jälkeisen modernin maailman etiikasta. Adornon ja Horkheimerin sekä Lacanin jalanjäljissä Žižek seuraa väitettä, jonka mukaan markiisi de Sade on totuus kantilaisesta yksilöstä, joka käyttää järkeään ilman toisten johdatusta. Näin siksi, että Kantille eettinen velvollisuus on järjen ”tyhjä” määräys, jolle ei oikeastaan voida antaa nimenomaista sisältöä ilman, että samalla mukana salakuljetetaan joitakin ”patologisia” ennakkoluuloja. Žižekin mukaan Adornolle ja Horkheimerille ”tyhjä” järki on itse asiassa porvarillinen yliminä, joka salakuljettaa oman pikkumaisen

nautinnonvastaisuutensa etiikkaan. Tätä vastoin Lacanille moraalilain käskijä on ”puhdas” halu, joka ei perustu mihinkään eikä seuraa vieraita johdatuksia. Puhdas ei-patologinen halu on Žižekin mukaan juuri myöhemmän Lacanin vähänymmärretty oivallus. Näin ollen Sade on Adornolle ja Horkheimerille oikeinymmärretty totuus Kantista: totalitaarinen yliminä. Lacanille Sade puolestaan on eräs kantilainen perversio, jossa kategorinen velvollisuus tulkitaan velvollisuudeksi ottaa selville, mikä velvollisuuden sisältö on. Näin velvollisuudesta tulee tekosyy: ”Tottelin vain velvollisuutta/käskyjä.” (47) Tämä on perversio, koska Žižekin mukaan Kantin (kuten Lacanin) tavoitteena oli nimenomaan tehdä mahdottomaksi vastuun siirtäminen toisaalle tai toiselle.

Kehittelyllä on selvä tavoite. Žižekin – ja hänen sankariensa Kantin ja Lacanin – täytyy jotenkin pystyä välttämään syytökset sekä totalitarismista että kantilaisen universaalien etiikan ”tyhjyydestä”. Ratkaisu on näppärä, joskaan ei läheskään niin omaperäinen tai ällistyttävä kuin Žižekiltä voisi olettaa. Eettisyys tarkoittaa juuri jokaiselle subjektille lankeavaa tehtävää muuttaa abstrakti moraalilaki konkreettiseksi teoksi. Tätä on olla äärellinen subjekti: tuottaa tai keksiä yleinen ulottuvuus erityisessä. Hiukan ylinäppärää tässä kaikessa on, kuinka äärellinen subjekti ja universaali eettinen velvollisuus toimivat toistensa *deus ex machinoina* tai Münchhauseneina pelastaen vuorotellen toinen toisensa valistuskritiikin suosta. Joka

tapauksessa Žižek on varhaisempia valistusveljiään hienovaraisempi: universaalien etiikkaa ei ole, ellei sitä (yksilösubjekteina) tehdä.

Tässä ovat juuret Žižekin ei- tai jopa anti-postmodernismiin. Kaikki *ei* käy. Mikä sitten on käypää käymistä? Mielenkiintoisella tavalla Žižekiltä on helpompi löytää suoria sanoja epistemologiasta ja metafysiikasta kuin etiikasta ja politiikasta, tai tarkemmin sanoen helpompi löytää epistemologisen kuin eettisen (ja metafysisen kuin poliittisen) käyppöyden perusteluja. Epistemologiassa ja metafysiikassa Žižek on materialisti, jolle täydellinen tieto tai kosminen kokonaisuus on mahdottomuus, koska vain tietävän subjektin aiheuttama särö tiedossa tai todellisuudessa tekee ne ylipäättään mahdollisiksi. Sen sijaan on vaikeampi löytää perusteluja Žižekin poliittisille näkemyksille, jollei niiden ajatella olevan itsestään selviä valistuksellisia ihanteita kuten tasa-arvo ja oikeudenmukaisuus.

Žižekin teoreettinen rakennelma on koherentti ja kaunis samalla tavalla kuin Kantin alkuperäisenkin. Se herättää kunnioituksen ihmisen arvokkuutta ja vapautta kohtaan. Samalla se perii osan valistuksen ongelmista. On vaikea nähdä, miksi Žižekin vaatima universaalisuus ei olisi tyhjää tai vaihtoehtoisesti äärellinen subjektius patologista. Hän edellyttää, että on olemassa ”oikosulku”, ”konkreettinen universaali”, kuten Jacques Rancièrelta lainattu käsitys *demoksesta* ”kansan ulossuljettuna osana, joka väittää edustavansa suoraan koko kansaa.” Hyvä

näin, mutta missä on evidenssi? Karusti katsottuna žižekiläiset tapahtumat tai oikosulut eivät näytä lisääntyvästi luonnehtivan fukuyamalaisuuden jälkeistä uudelleenkäynnistynyttä historiaa.

## Tislattua tykitystä

Jos *Pehmeässä vallankumouksessa* esiintyy valistaja-Žižek, *Politiikkaa, idiootti!* -kokoelmassa on nimen mukaisesti äänessä revittelevä kommunisti-Žižek. Puolentoistasadun sivun pamfletti sisältää 23 otetta lähes yhtä monesta eri tekstistä sekä pitkäköön, 45-sivuisen haastattelun. Lyhimmillään käännöspätkät ovat sivun parin mittaisia. Ne on jaettu kolmeen osioon, ”Kapitalismi on täällä jäädäkseen”, ”Vain vasemmisto voi meidät pelastaa” ja ”Mitä vasemmiston pitäisi tehdä?”

Motoksi lainattu kohta teoksesta *In Defence of Lost Causes* lupaa ”messiaanista taistelua yleisestä vapautuksesta”. Kovin pahasti lupaus ei petä. Toimittajat Jylhämö ja Kuusela ovat onnistuneet tislamaan esiin Žižekin politiikkaa poistamalla sen ympäriltä teorian ja populaarikulttuurin – vaikka eihän niitä kokonaan toisistaan irti saa. Silti pelkistys toimii yllättävän hyvin. Maisema selkeytyy ja yksinkertaistuu. Ehkä kyse on yksinkertaisesti myös lukijan tehtävän helpottumisesta, kun tiettyyn asiaan – tässä tapauksessa politiikkaan – liittyviä huomioita ei tarvitse kaivaa ilmoille valtavasta tekstivuoresta eikä koettaa muistella, mitä kaikkea samankaltaiselta kuulostavaa mutta ehkä sittenkin vastakkaista Žižek tuli



sanoneeksi juuri hetki sitten... Joka tapauksessa ”silppu-Žižek” toimii, kuulostaa itseltään ja saa pointit sanotuksi.

Žižek haluaa politiikkansa pohjaksi kiinnittää huomion kapitalistisen järjestelmän perustana tehtävään objektiiviseen väkivaltaan – eriarvoisuuteen, ulossulkemiseen, sotiin ja niin edelleen. Tämä väkivallan ”nollataso”, joka ylläpitää elämänmuotoamme, jää huomaamatta, jos ällistellään vain ”subjektiivista” väkivaltaa, jolla on tietty tekijä: tuo rikollinen, murhaaja, kiduttaja ja niin edelleen. Žižekin ideologiakritiikki ja pedagogisuus tyypillisesti ohjaavat näkemään objektiivisen subjektiivisen sijaan.

Vasemmisto tarkoittaa Žižekille nimenomaan objektiivisen väkivallan ottamista vakavasti aina siihen asti, että liberaali, parlamentaarinen demokratia hylätään, koska se ei edes periaatteessa voi kumota kapitalismia. Vasemmisto ”kolmantena tienä” tai hyvinvointivaltiota puolustavana sosiaalidemokratiana edustaa hänelle vasemmiston alennustilaa, ”ihmiskasvoisen kapitalismin” luominen reformein ei vasemmistoa lainkaan. Itse asiassahan niin kolmannen tien blairilaiset kuin Kiinan kommunistitkin loivat kapitalistiselle kasvulle jopa oikeistohallituksia paremmat olosuhteet.

Mitä vasemmiston sitten pitäisi tehdä, muuta kuin aidosti uudelleen-

syntyä? Myös politiikassaan Žižek kannattaa vanhoja ei-postmoderneja arvoja, kuten valtiovaltaa ja vallankumousta. Hän ei näe vakuuttavaa vaihtoehtoa moninaisissa valtioiden ja kapitalistisen järjestelmän ulkopuolella toimimisen muodoissa à la Hardt & Negri tai John Holloway, eikä latinalaisamerikkalaisessa populismissa. Vain kurinalainen ja johdonmukainen valtaa tavoitteleva joukkotoiminta kelpaa. Tarvitaan ”kollektiivisia päätöksiä” (76). Vallankumouksen teoriaan Žižek kuitenkin lisää ei-historiallisen ja ei-deterministisen huomautuksen, jonka mukaan vallankumoukselle ei ole oikeaa, kypsää hetkeä, vaan Leniniä seuraten kukin hetki, vaikka kuinka toivoton, tarjoaa ainutlaatuiset edellytykset vallankumoukselle. Hänen vallankumouksensa on voluntaristinen, tahdon ja halun asia.

Kollektiivisten päätösten on Žižekin mukaan noustava ajankohtaisista vastakkainasetteluista, joita kapitalismin on mahdoton ratkaista. Hän näkee neljä tällaista vastakkainasettelua: ekokatastrofi, biogenetiikka, uudet yhteiskunnallisen ulossulkemisen muodot ja yksityisomaisuuden soveltumattomuus ai-neettoman tuotannon järjestämiseen. Kaikki neljä liittyvät yksityisomistukseen: ”ei ole olemassa mitään yksityisempää kuin valtiollinen yhteisö, joka näkee ulkopuoliset uhkana ja huolehtii siitä, miten pitää heidät

asianmukaisen etäällä” (82). Niin, lieneekö vielä sellaisia ”valtiollisia yhteisöjä”, jotka eivät olisi tällä tavoin yksityistettyjä? Ei ainakaan siellä, missä omaisuutta on kertyneenä.

Pamfletin päättävä haastattelu on pirteä lisä, vaikka Žižekin haastatteluista ei, luoja paratkoon, ole maailmalla puutetta. Erityisen hyvin se toimii politiikkapalojen kumppanina, koska Jylhämo ja Kuusela pääsevät viskaamaan muuttaman tarkentavan kysymyksen Žižekin puhetulvan väliin. Hän korostaa finanssikriisin merkitystä, koska sen myötä suuret kollektiiviset teot ovat jälleen tulleet mahdollisiksi. Mutta optimistiksi hän ei ilmoittaudu, koska kollektiivisista teoista pankkien tukeminen on yhä ollut suosituimpaa kuin esimerkiksi Kreikan suuret mielenosoitukset. Varsin sympaattisella tavalla Žižek tuntuu aivan uteliaisuuttaan kääntävän asetelman hetkeksi ja kyselevän Suomen historiasta ja hyvinvointivaltiomallista haastatteloiltaan.

## Viite

- 1 Slavoj Žižek & Glyn Daly, *Conversations with Žižek*. Polity Press, Cambridge 2004, 44.

MARIA VALKAMA

## Kulkijan koti, pako ja vapaus

Hermann Hesse, *Kulkija*. Suom. Tapio Kulmala. Sanasato, Tampere 2010. 166 s.

Vuoden 2010 lopussa ilmestynyt, Tapio Kulmalan suomentama *Kulkija* sisältää kaksi Hermann Hessen omaelämäkerrallista matkakuvausta sekä Kulmalan esseen ”Kulkijasielusta”, joka avaa Hessen näkemystä matkustamisesta. Kahden täysin erilaisen, ajatussisällöltään ja sävyltään vastakkaiselta vaikuttavan matkakokemuksen muodostamana kokonaisuutena *Kulkija* on ratkeamattomasti ristiriitainen – samoin kuin monien Hessen romaanien päähenkilöiden kokemusmaailma ja persoonallisuus. Sama vastakkainasettelujen ja paradoksien tematiikka on keskeistä myös teoksen kahden tekstin sisällä.

Kulmalan käännöksen ansiokkuus näkyy *Kulkijan* aloittavan ”Vaelluksen” vanhahtavan-runollisessa kielessä, mutta myös alkujaan vuonna 1927 ilmestyneen ”Nürnbergin-matkan” jutteleva, monisanainen esseettyyli on käänöksessä täysin kohdallaan. Vuonna 1920 ilmestynyt ”Vaellus” koostuu lyhyistä, usein luonnonilmiöitä romanttiseen sävyyn kuvaavista, Etelä-Sveitsin maisemissa kirjoitetuista tunnelma- ja pohdintakatkelmista. ”Vaelluksen” kirjoittajana Hesse on saksalaisen romantiikan puhdas ja anakronistinen edustaja: vielä modernissa 1900-luvun Sveitsissä hän onnistuu kokemaan samanlaisia puroja, viinitarhoja, kotoisia maataloja ja kaikkialle kätkeytyvää jumalallisuutta

kuin Friedrich Hölderlin ja samoja myrskyjä ja punaposkisia naisia kuin Goethe. Näiden lisäksi ”Vaelluksen” katkelmista voidaan löytää jälkiä ainakin Eichendorffin, Möriken ja E. T. A. Hoffmannin vaikutuksesta sekä romantiikan mystisistä luontokuvuksista ja taidesaduista.

”Yksikään torvi ei huuda kaukaisuudesta tänne asti, ja suuri aika koostuu jälleen taian täyttämistä päivistä ja öistä ja aamuista ja illoista, keskipäivistä ja hämärän ajoista, ja maailman kärsivällinen sydän lyö edelleen. Kun laskeudumme korva maassa niitylle makaamaan tai kumarrumme silalta veden puoleen tai katsomme kauan kirkasta taivasta, kuulemme sen, suuren rauhallisen sydämen, ja se sydän kuuluu äidille, jonka lapsia olemme.” (25)

Ylenpalttisesti romanttisuudestaan huolimatta ”Vaelluksen” tekstit onnistuvat monin paikoin antamaan vaikutelman välittömästä, elävästä, perinteen ja kokemuksen yhdistävästä omakohtaisuudesta. Tällöin Hessen kieli on poeettista, metaforat eläviä ja pohdinnat luontevasti kokemuksesta nousevia. Toisaalta teksti on myös paikoitellen vaarassa livetä litteään pastissiin, teennäisten kokemusten ja väkisin kyhättyjen pohdintojen puolelle. Tämä ei kertone niinkään Hessen huonosta mausta kuin romanttisen kokemuksen yhtä-

aikaisesta voimasta ja särkyvyydestä, lumon arvaamattomasta syntyisestä ja haihtumisesta.

Vaeltaja-runoilija ei kokemuksestaan kirjoittaessaan ole ainoastaan sään ja luonnon, vaan myös kielen, virittyneisyyden, ymmärryksen sekä paljastumisen tai kätkeytymisen arvaamattomuuden armoilla. Niinpä runolliset ajankäyttösuunnitelmat pi-laava kehno sää riittää romuttamaan ”Vaelluksen” katkelmia luonnehtivan ylevyyden ja kaikkikykyiden harmonian. Tällöin Hesse vaihtaa koomiseen ja ironiseen äänensävyyn: ”Herra Jumala, millainen surkea apina ja peilimiekkailija on ihminen – etenkin taiteilija – etenkin runoilija – etenkin minä.” (39) Toisaalta parhaimmillaan anakronistinen romantikko välittää lukijalleen vähintään heijastuksen oleellisten kokemusten katoamattomuudesta.

Huomiota herättävää ja olennaista *Kulkijan* kokonaisuudessa on kuitenkin ensimmäisen ja toisen osan sisältöjen ja kirjoitustyylien eroavuus. Ylevää, runollista ja naiivia ”Vaellusta” seuraa monisanaisella esseettyyllillä kirjoitettu ironinen, satiirinen ja paikoin jopa kyynisen oloinen ”Nürnbergin-matka”. Siinä Hesse raahautuu luentomatallaan modernin maailman epämukavuuksia ja velvollisuuksia sadatellen ja omaa asennettaan irvaillen. Äkikseltään luettuina näitä kahta tekstiä on vaikea mieltää saman ihmisen kir-

joittamiksi. ”Vaelluksen” kirjoittaja kuulostaa maailmalle ja kauneudelle avoimelta nuorelta idealistilta, mutta ”Nürnbergin-matkassa” käänisee sairas, katkeroitunut, itsekeskeisiin ajatustottumuksiinsa juuttunut, vaikkakin tilanteensa koomisuudesta tietoinen vanhus. Tätä vaikutelmaa ei kumoa se seikka, että tekstien alkuperäisten ilmestymisajankohtien välillä on vain seitsemän vuotta.

*Kulkijan* yhteensovittamattomien tekstien asettaminen rinnakkain on omaperäinen ja ajatteluun haastava ratkaisu, joka paljastaa Hessen ajatusmaailmasta paljon enemmän kuin nämä tekstit yksinään ajateltuina. ”Vaelluksen” Hesselle matkalla oleminen on vapautta rajoista, kaikkeen kohdistuvaa rakkautta ja avoimuutta sekä kulkemista kohti kotia ja omaa itseä: ”Sinua ahdistaa, koska tiesi vie sinua etämmäksi äidistä ja kotiseudulta. Mutta jokainen askel ja päivä johtavat sinua uudestaan äitiä kohti. Kotiseutu ei sijaitse siellä tai tuolla. Kotiseutu on sinussa sisälläsi tai sitten se ei ole missään.” (35) Tällöin vaellus tarjoaa täyttymyksen sekä kaukokaipuulle että koti-ikäväille:

”Tähän pappilaan, jonka nyt näin vain ulkoa ja josta en tunne ketään, tulen kerran tuntumaan koti-ikävää samalla tavalla kuin niille seuduille, joilla olin lapsi ja onnellinen. Sillä olinhan nyt myös täällä, neljännes-tunnin tovin, lapsi ja onnellinen.” (29–30)

Edelleen ”Vaelluksen” Hesselle matka itseen tarjoaa jotain aina uutta ja loppuun kulumatonta – vaeltajan ja luonnon yhteyden keskinäisessä heijastelussa. ”Minun olisi peräti mahdotonta sanoa, heijastuuko tuo synkistynyt, hitaasti liikkunut rihmamainen taivas sielussani vai päinvastoin, luenko taivaalta pelkkää simpäni heijastusta.” (51)

Kaikki edellä mainittu peilautuu käänteisenä ”Nürnbergin-matkan” Hessen matkakokemuksessa. Nürnbergin-matka on aikataulujen rajoittama epämiellyttävää ja alistuneen vastentahtoisesti täytettyä velvollisuutta. Se ei avaa mitään uutta itsestä tai maailmasta, vaan

sulkee iänikuisiin epämukaviin, meluisiin ja muutenkin kiusallisiin juniin, hotellihuoneisiin ja sosiaalisiin tilanteisiin. Tässä matkassa ei ole kyse kaukokaipuusta eikä juuri koti-ikävästäkään, sillä Hesse lähtee matkaan päästäkseen pois piinalliseksi käyneestä kodistaan. Samalla hän kuitenkin toivoo vain saavansa olla jossain tutussa paikassa, tuttujen ihmisten seurassa omassa rauhassaan.

”Nürnbergin-matkan” Hesse on siis loppen kyllästynyt porvarilliseen aina-samaan, mutta kuitenkin häntä voi tyydyttää vain tuo aina-sama: muuttumattomina säilyneet vanhat ystävät ja vanhat rakennukset, lapsuuden satu- tai oppikirjoista tunnistetut maisemat ja kotiseudun markkinoista muistuttavat talonpoikien kansallispuvut. Hesse koettaa toistuvasti saada todellisuuden vastaamaan kuvaansa, tässä tapauksessa Hölderlinin *Leivässä ja viinissä* esitettyä yötä:

”Pääkadun jo tunsin, eikä se minusta näyttänyt olevan varsin lähellä iltaisen svaabilaisen pikkukaupungin ihannetta, niinpä lyöttäydyin ensimmäiselle sivukujalle, kompuroin muutaman rojun yli ja matalaa nurmettunutta rinnettä alas, kun kuu oli äkkiä uudestaan näkyvässä ja heijastui ihmeellisestä, hiljaisesta, yön hämärästä vedestä.” (89)

Kenties ”Vaelluksen” tavoin myös ”Nürnbergin-matka” on matka itseen, mutta tämä itse ei enää avaudu kohti uutta eikä itseironisesti paljastetussa tympäisevyydessään paljasta mitään uutta. Tuolla matkalla paljastuu sen sijaan etäisyys itseen ja maailmaan – juuri nuo etäisyydethän näyttivät ”Vaelluksessa” kumotuilta. ”Vaelluksessa” kokemuksen kuvaus oli useimmiten naiiviuteen asti välitöntä, kun taas ”Nürnbergin-matkan” Hesse tarkkailee itseään ja reaktioitaan kriittisen ironisesti huumorinsa suojista. ”Vaelluksen” romanttinen luonto sekoittuu kulkijan mielialaan ja Hesse unohtaa itsensä liueten säätiloihin, puihin ja taloihin, mutta ”Nürnbergin-matkassa” kaupunkien moderni maailma porvarillisine totunnaisuuksineen

ja velvollisuuksineen on naurettava, kyllästyttävä, vihamielinen ja vieras.

*Kulkijassa* vaeltaja-Hesse asuttaa romantiikanaikaista luontoaan yksin ja ottaa etäisyyttä siihen ihmisten maailmaan, joka vaatii hänetä luentomatkoja ja keskusteluita. Samalla hän vieroksuu ironisen etäisyyden päästä itseään, joka ei ole suhteessa puihin ja säätiloihin, vaan porvareihin – vaikkakin tyytymättömänä. Kuten Georges Bataille toteaa, nauru on sulamattoman aineksen hylkimistä. ”Nürnbergin-matkan” Hesse koettaa nauraa itsensä ulos moderniteetista ja yhteiskunnasta.

Toisaalta Hesse kenties nauraa itsensä ulos myös jostain muusta kuin vain modernista maailmasta. Hänen mukaansa nauru ei nimittäin ensisijaisesti torju aineksia ja perusta etäisyyttä, vaan ylittää kaksijakoisen järjestyksen vaatimukset. Naurettavalta ei edellytetä johdonmukaisuutta, muuttumattomaan ja ristiriidattomaan olemukseen sitoutumista tai järjevin väitelausein esitetyjä perusteluita. Tässä mielessä naurettavuus on vapautta ja nauraminen on vapauttamista järjestyksen itsevaltiudesta. Näin ollen myös *Kulkijan* ristiriitainen kaksijakoisuus ihannoidun ja ironisoidun matkan asettamisessa rinnakkain on vaeltaja-Hessen vapauden ilmaus.

*Kulkijan* paradoksi muotoilee hahmotettavalla tavalla oudon, jopa pelottavan jännitteisyyden lukemattomien epävakaiden osatekijöiden välillä. Näyttää siltä, että viime kädessä juuri nauru pitää koossa tätä dialektiikkaa, jossa sovittamaton moneus ja korkea ykseys ovat yhtä lailla todellisia. Kulkijan vapaus on vapautta ylittää poissulkevia rajoja, jättää yksi alue tai näkemys ja siirtyä toiseen: ”Kuinka rajat [...] ovatkaan kehkeytyneet tuskaksi ja vankeudeksi meille vaeltajille! Piru ne periköön! [...] Olenhan paimentolainen, en talonpoika. Olen uskottomuuden, vaihtelun, fantasian kunnioittaja.” (15–16) Paimentolais-Hessen paradoksaalinen ja naurettava todellisuus sanoutuu irti järjeistä rajoista ja riistäytyy takaisin vaihtelun moneuteen.

JUHA SUORANTA

# Osattomien politiikka

Jacques Rancière, *Erimielisyys (La Méésentente: Politique et philosophie, 1995)*.  
Suom. Heikki Kujansivu. Tutkijaliitto, Helsinki 2009. 195 s.

Jacques Rancière antaa emansipa-  
torisessa paradigmassaan etusijan  
politiikkaan tavallisille osatto-  
mille ihmisille, heidän mahdolli-  
suuksilleen elää, vaikuttaa, vastustaa  
ja kapinoida. Poliitiikan ja filosofian  
suhdetta tarkastelevassa teoksessaan  
*Erimielisyys* hän väittää, ettei poli-  
tiikkaa ole ilman kaikkien tasa-arvoa.  
Tasa-arvo ei kuitenkaan ole poli-  
tiikan tavoite, vaan sen *lähtökohta*  
*kaikissa olosuhteissa*. Olosuhteet: ”me  
kaikki olemme Saksan juutalaisia”.  
Tai kuten Rancière sanoo toimin-  
tansa motoksi: ”kengänkiillottaja ja  
dekaani seisovat älynsä perusteella  
samalla viivalla”<sup>1</sup>. Poliitiikkaa on hä-  
nelle olemassa vain siellä, ”missä  
yhteiskunnan osien ja osapuolten  
laskua häiritsee osattomien osan kir-  
joittautuminen. Se alkaa, kun keiden  
tahansa tasa-arvo kirjoittautuu  
kansan vapautena.” (173) Poliitiikkaa  
on olemassa, koska – ja silloin kun  
– ”vapaus keskeyttää paimenkunin-  
kaiden, sotaherrojen tai omistajien  
luonnollisen järjestyksen ja tekee  
olemassa olevaksi sen perimmäisen  
tasa-arvon, jonka varassa kaikki yh-  
teiskunnallinen järjestys lepää” (43).

Rancière on kirjoittanut filo-  
sofian lisäksi historiaa, pedagogiikkaa  
ja estetiikkaa sekä tarkastellut elo-  
kuvaa ja nykytaidetta. Häntä on  
ollut vaikea lokeroida filosofiksi saati  
taiteen tai pedagogiikan teoreeti-  
koksi. Hänen mukaansa ajattelu on  
olosuhteiden ilmaisua eikä kuulu  
millekään tieteenalalle, päinvastoin:  
ajattelulla on hännättävä ja pyrittävä  
rikkomaan vakiintuneita aloja.<sup>2</sup>

”En kirjoita filosofeille. En puhu mil-  
lekään erityisryhmälle tai tieteenalan  
edustajille. Kirjoitan hälventääkseni  
spesialistien välisiä rajoja filosofiassa,  
taiteissa, yhteiskuntatieteissä jne.  
Kirjoitan niille, jotka myös yrittävät  
rikkoo erikoistumisen ja pätevyyden  
välisiä muureja.”<sup>3</sup>

Vuoden 2005 keväällä joukko Ran-  
cièrestä kiinnostuneita kokoontui  
Normandiaan, Cerisy-la-Sallen  
kylään keskustelemaan hänen filoso-  
fiastaan. Mukana ollut Alain Badiou  
tiivisti Rancièren intellektuaalisen  
ja poliittisen ajattelun eräänlaiseksi  
vuoden 1968 kokemuksen pitkitty-  
neeksi formalisoinniksi<sup>4</sup>. Althusser-  
kriitikissään Rancière oli lainannut  
École Normale Supérieuren aikaista  
oppi-isäänsä, hänen ’vallankumo-  
uksen tiedettään’, jonka mukaan  
”pedagogiikan tavoitteena on siirtää  
tiedot yksilöille, joilla niitä ei ole”<sup>5</sup>.  
Ja vuoden 1968 opiskelijamielen-  
osoituksissa hän näki ’tietäviltä tie-  
tämättömille’ -ajattelumallin palavan  
barrikadeilla ihmisten ottaessa het-  
keksi ohjat omiin käsiinsä.

## Politiikkaa on vähän ja harvoin

Jotta filosofilla olisi jokin tehtävä  
osana yhteiskunnallista puhuntaa ja  
toimintaa, hänen on kyettävä saa-  
vuttamaan piste, josta luonnollis-  
tetun yhteiskuntajärjestyksen kiistä-  
minen ja siihen sisältyvien näennäi-  
sesti viattomien ja kokonaisuuden  
kannalta tarpeellisten valheiden

paljastaminen käy mahdolliseksi.  
Erimielisyys on Rancièrelle sekä  
metodi että maailman konstituutio.  
Se tarkoittaa kiistaa niiden välillä,  
jotka puhuvat valkoisesta, mutta  
”joista toinen ei tarkoita sillä samaa  
asiata tai ei ymmärrä, että toinen  
puhuu samasta asiasta valkoisuuden  
nimissä” (17).

Erimielisyyksiä syntyy eri syistä  
ja lähtökohdista, mutta Rancièren  
mielenkiinto kohdistuu raken-  
teelliseen erimielisyyteen, olemas-  
saolohtoon, mahdollisuuteen ja  
välttämättömyyteen olla eri mieltä.  
Rancièren poliittinen ei tarkoita  
transsendenttisiä instituutioita ja  
niille rakentuvia sopimusjärjestelyitä,  
muttei myöskään reaalisten olo-  
suhteiden vertailuun pohjautuvien  
korjausliikkeiden tekemistä. Raken-  
teellinen erimielisyys on sekä yhteis-  
kunnan vallankäytön paljastamista  
että vallan ottamisen osoittamista,  
sillä politiikka ei perustu tapaan eikä  
luontoon. Se on olemassa, koska  
”mikään yhteiskunnallinen järjestys  
ei perustu luontoon eikä mikään  
jumalallinen laki määrää ihmisten  
muodostamia yhteiskuntia”<sup>6</sup>. Tämän  
ajatuksen pitäisi johtaa radikaaliin  
kumouksellisuuteen ja murtaa niin  
parlamentaarisen demokratian il-  
luusiot kuin valtion alajärjestelmien  
väkivalta.

Ja kuitenkin: ”Yhteiskunnassa  
on järjestys, koska yhdet määräävät  
ja toiset tottelevat. Käsken tottele-  
minen edellyttää kuitenkin ainakin  
kahta asiaa. Se täytyy ymmärtää ja  
täytyy ymmärtää, että sitä pitää to-

tella. Jotta tämä olisi mahdollista, täytyy olla jo tasa-arvoinen sen kanssa, joka määrää. Tämä tasa-arvo jäyttää kaikkea luonnollista järjestystä. [...] Poliitiikkaa on, kun tämän tasa-arvon vaikutus lävistää herruuden luonnolliseksi oletetun logiikan. Tämä tarkoittaa, että poliitiikkaa ei ole aina. Sitä on itse asiassa vähän ja harvoin.”<sup>7</sup>

Rancière erottaa toisistaan poliitiikan tai poliittiset tapahtumat ja niiden prosessien kokonaisuuden, joita yleensä kutsutaan poliitiikaksi: kuinka yhteisöt pannaan kokoon, kuinka valta, tehtävät ja paikat jaetaan ja kuinka ne oikeutetaan. Tätä hän nimittää *poliisitoimeksi*, jota ei pidä sekoittaa poliitiikkaan. Poliisilogiikka on osa yhteiskunnallista muodostelmaa, jonka osia ovat myös ’mielipidemittausten poliitiikkaan’ kuuluvat terveydenhuolto, sosiaaliturva ja kulttuuri. Yhdessä ne tarjoavat meille ”täydellisen spektaakkelin samantekeväksi tullee maailmasta ja tarkat lukemat siitä, mitä kukin ikäluokka sekä yhteiskunta- ja ammattiryhmä ajattelee minkäkin ministerin ’poliittisesta tulevaisuudesta’”<sup>8</sup>.

Rancièreläisittäin poliitiikka tapahtuu vasta, kun poliitiikaksi kutsutun poliisitoimen keskeyttää ”oletus kenen tahansa tasa-arvosta kenen tahansa kanssa tai, loppujen lopuksi, kaiken järjestyksen puhtaan satunnaisuuden paradoksaalinen todellisuus”<sup>9</sup>.

### Nimettömien mylvintää ja demokratian kaksoiskirjanpitoa

Yleensä mielipidemittauspoliitiikan ohjelman muotoilevat ja säätävät eliitit (akateemiset, poliittiset, talou-

delliset, sotilaalliset, uskonnolliset), jotka puhuen ”kansan puolesta”, sen huolia ja murheita kantaen ja kuunnellen, tarkoittavat kansaa, jolla ei ole sen paremmin ajatuksia kuin oppimiskykyä ja joka ei kykene minkäänlaiseen mielipiteen muodostukseen, ei päättämään omista asioistaan, saati ohjaamaan tuotantovoimia. ”Kansaa” ei tarvitse kuunnella, mutta sitä on johdettava määrätietoisesti: se ei osaa olla eri mieltä, koska sillä ei ole mieltä. Herruuden toimintatapa palautuu nimellisten kieleen ja nimettömien mylvintään, joiden välillä ei ole mahdollista perustaa kielellistä vaihdantatilannetta<sup>10</sup>.

Raaka esimerkki: skyytit puhkaisivat silmät niiltä, joista oli hyötyä vain käsiään käyttävinä. Klassinen muotoilu: patriisit eivät ymmärtäneet plebeijien puhetta, koska näillä ei voinut olla puhekykyä. Nykyvastine: Kehittyvien Maakuntien miehet, jotka puhuvat vain keskenään, samoin kuin EK:n, hallintoneuvostojen, suuryritysten ja pörssien suuret tuntemattomat ja vaiteliaat pojat. Sitä kutsutaan myös demokratiaksi: ”Esittäökseni demokraattisen ihmisen robottimaisen muotokuvan: nuori, popkornien idioottimainen kuluttaja, tosi-TV, turvaseksi, sosiaaliturva, oikeus eroihin (*difference*) ja antikapitalistisiin tai vaihtoehtoisen globalisaation illuusiioihin.”<sup>11</sup>

Tämän olennon mielipiteistä ollaan kiinnostuneita, sillä ”vapaa demokratia” perustuu kansalaisten aktiivisuudelle ja etujärjestöjen mahdollisuudelle vaikuttaa. Nykysysteemissä on esimerkiksi mahdollista taltioida sadoittain lausuntoja yliopistolaista ja peruskoulun opetus-suunnitelmauudistuksesta, systeemi ”kuulee ja kuuntelee”, se on ”avoin”

ja ”keskusteleva”. Olkoonkin, kuten Tuukka Tomperi tohtii hyvin perustein epäillä (ja tämä pieni yksityiskohta hänen analyysissään on minusta kaikkein riisuvain ja riemukkain), ettei kukaan ole ehkä edes lukaissut osallisten enemmän tai vähemmän harkitusti tai hutaisten kirjoittamia vastineita, ehdotuksia, toiveita ja kommentteja<sup>12</sup>.

Kuvaelma: ”Tasa-arvoa tavoittelevassa järjestelmässä” tai ”ihmisten välisiä eroja tasoittavassa systeemissä” joku opetusministeriön työntekijä tukkii ”asiantuntijoiden” sähköpostit megojen liitetiedostoilla tai tulostelee ja pinkkaa vastaukset pöytien kulmille, kerää ne sitten pois ja dumpkaa roskiin. Kopiopapeririisistä tulostimen kautta sinä olet tullut ja kopiopaperiksi sinä olet jälleen tuleva, paperinkierrätyslaitoksessa muotosi jälleen muuttuva. ”Mitä väliä” on toinen nimi perussuomalaisten gallup-suosiolle, he puhuvat suomea eivätkä standardidemarin tapaan mongerra ”barbar”, ”barbar”; he myös osaavat olla eri mieltä, vaikkeivät kerro, miksi ja mitä sitten. Se on Rancièren kritisoiman epäpolitiikan komea loppunousu, järjestelmän kaksoiskirjanpito.

### Osattomien ihmisyyys halkaisee ”oikeat tavat”

Rancière haluaa purkaa yhteiskunnallisen hallinnan paradigman, jota hän kuvaa pedagogisen toiminnan alueelta ottamallaan esimerkeillä<sup>13</sup>. Keskustelu yhteiskunnan pedagogisoinemisesta saa Rancièren kehityksessä uuden kulman: systeemikasvatus olettaa kauniista tasa-arvo- ja ihmisyysslutuksistaan huolimatta aina rakenteellisen kuilun tietävän ja tietämättömän välillä. Sen uskotaan kuroutuvan umpeen koulu-



tuksen avulla ja kanavoituvan pitkäksi osaamisperustaiseksi työuraksi. Tosiasiassa systeemipedagogiikan on koulutusprosessin ja sosialisointien eri kohdissa (neuvolan, päiväkodin, koulun, korkeakoulun, politiikan ja vastaavien ”asiantuntijuuksin”) tehtävä uudeksi tietävän ja tietämättömän välimatka, toisin sanoen opastettava subjektit yhteiskunnallisiin asemiinsa kuluttaviksi karaoke-kuninkaiksi ja -kuningattariksi.

Rancièren lähtökohta on toinen: hänelle me olemme aina jo yhdenvertaisia. Siksi on ymmärrettävää, että hän suhtautuu myönteisesti internetin luomiin tasa-arvoistumisen mahdollisuuksiin toisin kuin ne,

jotka kauhistelelevat välineen ennakkoimattomuutta (”Ihmiset eivät pysty ymmärtämään sitä, he eivät voi tietää, heitä pitää opastaa! Ja kuka tietää, mistä informaatio on peräisin, eihän siellä ole edes valvontaa!”) ja sen tuottamien kulttuuristen, poliittisten, pedagogisten ynnä muiden merkitysten varmentamattomuutta tutkinnolla. Rancièren mukaan ”ei ole mikään juttu edetä linkistä toiseen, jopa aloittelijan on uskoakseni helppoa erottaa luotettava tieto epäluotettavasta päivän surffailulla. On vaivatonta edetä pinnallisesta eriteltyyn. Minusta internet puhuu sitä pedagogista mallia vastaan, jonka avulla väitetään tie-

dettävän ’oikea tapa’.”<sup>14</sup>

Rancièrelle yhteiskunnallisesti vaarallisia eivät vallitsevan, itseään parlamentaarais-demokraattisesti näennäiskorjaavan järjestelmän kannalta ole ne, jotka kuuluvat puolueeseen tai ammattijärjestöihin taikka heiluttavat muuten vain hailakan punaisia lippujaan ”Kansainvälistä” tapailten, vaan ne, jotka puhuvat oudoilla kielillä sivukatuja kulkien – osattomat ilman papereita, milloin mihinkin päänsä kallistaen. Näin ”meille tarjoutuu toisenlaisen ihmisyyden odottamaton ilmestys sen monissa muodoissa: paluu lähteille, laskeutuminen manalaan, saapuminen luvattuun maahan”<sup>15</sup>.

## Viitteet

- 1 <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/biography/>
- 2 Ks. <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/biography/>
- 3 <http://artforum.com/inprint/issue=200703&cid=12843&pagenum=2>
- 4 Ross, Kristin, Introduction. *Artforum*, March 2007. (<http://artforum.com/inprint/issue=200703&cid=12842>)
- 5 Rancièrè, Jacques, *La Leçon d'Althusser*. Gallimard, Paris 1974, 17.
- 6 Sama, 42.
- 7 Sama, 43.
- 8 Sama, 55.
- 9 Sama, 44.
- 10 Sama, 50.
- 11 Jacques Rancièrè, *Hatred of Democracy*. (La Haine de la démocratie, 2005). Käänt. Steve Corcoran. Verso, London 2006, 89.
- 12 Tomperi, Tuukka, Yliopistolaki taustoi-neen. Korkeakoulupoliittinen tarkastelu. Teoksessa Tuukka Tomperi (toim.), *Aka-teeminen kysymys*. Vastapaino, Tampere 2009, 196 (loppuviite 6).
- 13 Rancièren kasvatustieteiden pääteoksesta *La Maître Ignorant* (1987; engl. *The Ignorant Schoolmaster*, 1991) käydään Ranskassa vilkasta keskustelua, josta yksi osoitus on Marc Derycken ja Michel Pernonin vastikään toimittama teos *Figures du Maître Ignorant: Savoir & Émancipation* (l'Université de Saint-Étienne, 2010). Teoksen kirjoittajina on ilahduttavan suuri joukko filosofeja, kasvatustieteilijöitä ja koulutuksen kysymyksistä kiinnostuneita sosiologeja. Rancièren kasvatustieteiden taustasta ks. myös: Juha Suoranta, Rancièrè radikaalista tasa-arvosta ja kasvatuksesta. Teoksessa Heli Katajamäki ym. (toim.), *Lukija- ja käyttäjälähtöinen viestintä*. Vaasan yliopiston julkaisuja 152, 2008. [http://www.uwasa.fi/materiaali/pdf/isbn\\_978-952-476-233-5.pdf](http://www.uwasa.fi/materiaali/pdf/isbn_978-952-476-233-5.pdf)
- 14 Power, Nina, Interview with Jacques Rancièrè. *ephemera* 10 (1), 2010. <http://www.ephemeraweb.org/journal/10-1/10-1-rancierepower.pdf>
- 15 Rancièrè, Jacques, *Short Voyages to the Land of People*. (Courts voyages au Pays du peuple, 1990). Käänt. James B. Swenson. Stanford University Press, Stanford 2003.

JUKKA MIKKONEN

# Kauneuden ja sen tutkimuksen historiaa

*Kauneuden historia* (Storia della bellezza, 2008). Toim. Umberto Eco.

Suom. Pekka Tuomisto. WSOY, Helsinki 2008. 438 s.

*Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen. Gaudeamus, Helsinki 2009. 543 s.

Umberto Eco jäljittää *Kauneuden historiassa* filosofien, kirjailijoiden ja (kuva)taiteilijoiden kauneuskäsityksiä eri aikakausina. Kronologisesti antiikista nykypäivään etenevän teoksen filosofis-teoreettisesti painavinta antia ovat Econ esitykset platonismin, uusplatonismin ja keskiajan kauneuskäsityksistä. Vahvimmillaan medievalisti-Eco on tietysti kirjoittaessaan keskiajasta. Teoksen kiinnostavin osa onkin sen neljäs luku, ”Valo ja väri keskiajalla”, jossa Eco tarkastelee värejä keskiajan maalaustaiteessa ja mystiikassa, Tuomas Akvinolaisen kauneuskäsitystä ja siihen liittyvän *claritaksin* (’kirkkaus’, ’valoisuus’) maallisia ja jumalallisia merkityksiä.

Muuten Econ katsaukset jäävät pintaraapaisuiksi yleisesityksenkin mittapuulla. Myös omaäänisyys on kaukana: esimerkiksi romantiikan ’ylevä’ havainnollistaa Caspar David Friedrichin *Vaeltaja sumumeren yllä* (1818), kun taas ’kaunist’ Eugène Delacroix’n *Vapaus johtaa kansaa* (1830). Persoonallisimmillaan Eco on sättiessään viktorianista estetiikkaa ja porvarillisen kauneuden ihannetta. *Kauneuden historia* päättyy postmoderniin, jossa – tuskin yllättävästi – kauneuden käsitteitä on lukematon määrä ja mikä tahansa voi olla kaunista.

Valitettavasti Eco ei kunnolla pura kauneuden käsitettä eikä peilaa

sitä perusteellisesti muihin käsitteisiin. Poikkeuksena on jälleen keskiaikainen kauneus, jota Eco vertaa ajan käsitykseen rumuudesta seikkaperäisessä tarkastelussaan hirviöistä keskiajalta varhaismoderniin. Ylipäänsä Eco pitää kaikkia esteettisiä artefakteja, kuten Marcel Duchampin *Fontainea* (1917), kauniina ja aikakauden muita ihanteita ilmentävinä. Toisaalta hän puhuu usein laveasti ”esteettisistä esineistä”.

*Kauneuden historia* perustuu Econ vuonna 2002 ilmestyneeseen cd-rom-teokseen *Bellezza; Storia di un’idea dell’occidente*, ja multimedia-tausta näkyy kirjassa ikävästi tilkkutäkkimäisyytenä, kuvien, esittelytekstien ja lyhyiden sitaattien sekoituksena.

## Estetiikon herkkukori

Ilona Reinersin, Anita Sepän ja Jyri Vuorisen toimittama *Estetiikan klassikot Platonista Tolstoihin* sisältää suomenoksia länsimaisen ”filosofisen estetiikan keskeisimpiä kiistanaiheita” käsittelevien kirjoitusten pääkohdista. Muhkea kokoelma sisältää 49 käännöstä, joista osa on uusia ja osa olemassa olevien käännösten kohennettuja versioita. Käännökset on jaettu viiteen lohkokseen: antiikki, kristillinen antiikki ja keskiaika, renessanssi, valistus ja romantiikka sekä moderni. Jokainen lohko alkaa

aikakauden ilmapiiriä esittelevällä ja kokoelmaan valittuja kirjoituksia taustoittavalla johdannolla. Oiva Kuisman (antiikki, keskiaika, renessanssi), Jussi Kotkavirran (valistus ja romantiikka) ja kirjan toimittajien (moderni) laatimat mainiot essee esittelevät selkeästi aikakauden ilmapiiriä ja taustoittavat ja selittävät teokseen valittujen esteetikkojen kirjoituksia.

”Antiikissa” esitellään Platonin mimeettinen taidekäsitys ja Aristoteleen *Runousopin* ”keskeisimmät kohdat”; esteettisiä ihanteita valotetaan Horatiuksen *Runotaidekirjeellä* ja otteilla (Pseudo-)Longinoksen *Ylevästä*-teoksesta; ajatusta kauneuden ja hyvän välisestä yhteydestä havainnollistetaan katkelmilla uusplatonisti Plotinoksen teoksesta *Kauneudesta*.

”Kristillisen antiikin ja keskiajan” yhtenä teemana on kysymys kuvainteen soveliaisuudesta. Raamatun kuvakielto, taiteen pakanallis-rituaalinen tausta ja kreikkalais-roomalainen taide ja viihde saavat kirkkoisä Tertullianuksen lausumaan kielteisiä sanoja taiteesta yleensä. Johannes Damaskolainen sen sijaan puolustaa ikonitaidetta ja osallistuu sydänkeskiajalla käytyyn kuvariitaan, jossa debatoitiin kirkon kuvateosten teologisesta legitimitetistä. 1200-luvulla Bonaventura koettaa yhdistää kauneuden ja Jumalan ja Tuomas Akvinolainen tutkailee muun

muassa Raamatun runollista kieltä ja merkitystasoja.

”Renessanssissa” Leon Battista Alberti pohtii maalaustaiteen luonnetta tarkastelemalla antiikin maalareiden työtapoja; Marsilio Ficino pyrkii platonilais-kristillisen apparaatin avulla samastamaan rakkauden ja kauneuden; Giorgio Vasari enteilee renessanssi-termiä kuvatessaan taiteen kehityskulkuja ja taiteiden uudelleen syntymistä (*rinascita*) ajallaan 1500-luvulla. Michel de Montaigne pohjustaa ajatusta kauneuden relativistisuudesta ja subjektiivisuudesta skeptisissä esseissään.

”Valistus ja romantiikka” on koelmaan laajin osio. 1700-luvulla estetiikasta tulee filosofinen oppiala ja teoreetikkojen huomio alkaa siirtyä teoksesta sen vastaanottajaan, havaitsemaan ja kokevaan subjektiin. Erityisen ilahduttavia ovat käännökset Alexander Baumgartenilta, joka lanseeraa estetiikka-termin kauneuden tutkimukseen vuonna 1735 kirjoitetussa aisteihin ja kuviteluun perustuvaa tietoa (*epistémè aïsthetike*) käsittelevässä maisterintutkielmassaan ja määrittelee logiikan pikkusisarena pitämänsä filosofisen estetiikan oppialana *Estetiikka*-teoksessaan (1750). Rousseau mollaa valistuksen ihanteita ja haittaa autenttisuuden perään, kun taas Johann Joachim Winckelmann kaipaa voimakkaammin antiikkiin,

missä taide sai hänen mielestään täydellisen ilmauksen. Brittiläisessä keskustelussa tutkimuksen keskipisteitä ovat makuaisti, mielikuvitus ja taiteen kokijan kauneusarvostelmat. David Hume etsii maun standardia ja pohtii makuaistiin vaikuttavia seikkoja kokijan luonteenlaadusta aikakauden tapoihin; Edmund Burke korostaa imaginaation roolia makuarvostelmien muodostamisessa; Thomas Reid hakee kauniita asioita yhdistäviä piirteitä tietynlaisen mielihyvän tuottamisesta; Archibald Alison teoretisoi esteettisen kokemuksen muodostuvan mielikuvituksen avulla erityisen tunteen ympärille.

Keskustelu systematisoituu ja ensimmäiset varsinaiset estetiikan teoriat syntyvät.

Kant esittää *Arvostelukyvyn kriittikissä* (1790) perusteelliset näemyksensä niin estetiikan alasta kuin makuarvostelman luonteesta. Hegel pohtii niin ikään estetiikan alaa ja kauneuden filosofisen tarkastelun luonnetta *Estetiikan luentojen* (1835–1838) johdannossaan.

”Modernissa” puolestaan korostuu taiteen ja yhteiskunnan suhde. Olinde Rodrigues, jota taidehistoriassa pidetään avantgarde-termin käyttöönottajana, korostaa 1800-luvulla taiteilijan tehtävää yhteiskunnan kehittäjänä; Théophile Gautier kritisoi praksikseen pakkomieltyneitä utilitaristeja ja pro-

pagoi ”hyödyttöä taidetta”; John Ruskin rummuttaa taiteen eettisesti ylentävää tehtävää; Charles Baudelaire pohtii kauneuden ikuista ja ajallista osaa, ja Oscar Wilde toteaa kärjistäen, että ”elämä jäljittelee taidetta paljon enemmän kuin taide jäljittelee elämää”. Antologia päättyy Tolstoin maailmoja syleilevään julistukseen taiteen, tunteiden kommunikoimisen, läsnäolosta kaikkialla.

Alkutekstien aggressiivinen saksiminen kauneus- ja taide-sanojen ympäriltä on ajoittain häiritsevän alleviivaavaa, jos kohta leikkely on välttämätöntä. Valinnoista ja puutteista voi niin ikään aina narista: Miksi Reid mutta ei Shaftesburya? Entä miksi ei lainkaan Schopenhaueria? Miksi mukaan on otettu katkelma Marxin lisäarvoteoriasta, jonka sisältö on estetiikan kannalta olematon vaikka kirjoituksessa puhtaankin taiteilijan työstä?

Kirjoitusten väliseksi vuoropuheeksi paljolti juonitettu kirja esittää onnistuneesti länsimaisen filosofisen estetiikan ydinajatuskulut. Kirjoitusvalikoima myös muistuttaa, että kullakin aikakaudella on tavallisesti hyvin erilaisia käsityksiä kauneudesta ja taiteen tehtävästä, vaikka ne yleisesityksissä kuvataan usein homogeenisiksi (vrt. Eco). Toimittajille kuuluu kaunis kiitos massiivisesta urakasta.

TAPANI KILPELÄINEN

## Senkka nenestä, pojat

Henry Bacon, *Väkivallan lumo. Elokuvaväkivallan kaubeus ja viihdyttävyyys*. Like, Helsinki 2010. 303 s.

**K**aikki riippuu mittasuhteista. Kaksi ongelmaa yhdessä kirjassa ei vielä kuulosta kovin pahalta, mutta kun nuo pulmat ovat aineisto ja teoreettinen apparaatti, tilanne näyttää huomattavasti kiperämmältä. Henry Baconin *Väkivallan lumo* kompastuu omaan suhdattomuuteensa. Se on kirjana liian suppea ollakseen vakuuttava ja kysymyksenasettelultaan liian lavea ollakseen syvälle tunkeutuva.

Koska Baconilla ei ole tiiviissä kirjassa tilaa perustella teoreettisia valintojaan, teoriapohja muuttuu ilmoitusasiaksi. Kun Bacon vetoaa esimerkiksi evoluutiobiologiaan, lukija ei saa pureskeltavakseen argumentteja tai evoluutiobiologiassa käytyjen keskustelujen esittelyä. Hänen on joko otettava tai jätettävä Baconin väitteet, sillä hypoteesitason ohuuden vuoksi erimielisyydelle kirjoittajan kanssa ei jää tilaa. Toisaalta Bacon haluaa ulottaa tarkastelunsa jopa pahan ongelmaan, ja siksi hän tuntuu harhautuvan varsinaisesta aiheestaan kauemmas kuin kirjan koko antaa myöten. Elokuvaväkivallasta loitonnutaan niin, että kirjan aihe katoaa välillä näkyvistä.

## ...ja täältä pesee

Vaikka on syytä kysyä, onko psykologinen lähestymistapa missään tilanteessa hedelmällinen, Bacon pitää itsestään selvänä, että elokuvan katsominen vastaa psykologisiin tarpeisiin. Baconin mukaan väkivallan

katseluasettaa katsojan moraalisen auktoriteetin asemaan. Väkiältä voidaan esittää toivottavaksi ja hyväksyttäväksi, ja väkivalta viihde ”tarjoaa nautittavaksi yksinkertaisia ratkaisuja, joissa moraalinen universumi on kirkas ja valinta hyvän ja pahan välillä yksiselitteinen” (9). Väkivallan psykologiasta saadaan kuulla, että ”me ihmiset pidämme itseämme vähintäänkin perimmillämme hyvinä” (11) ja että hyvä ja paha ovat ”peruskäsitteitä, jotka ymmärretään intuitiivisesti” (72). Koska intuitio jos mikä on sosiohistoriallisesti muuttuva ilmiö, on selvää, että tällaiset väitteet ainoastaan lakaisevat ongelmia piiloon.

Baconin psykologinen arsenaali koostuu lähinnä yleistyksistä, joille on erittäin helppo keksiä vastaesimerkkejä. Erityisen outoja ovat Baconin teesit, joiden mukaan katsojalla on psykologinen halu samastua sankariin. Baconin mukaan haluamme ”kokea fantasian oikeudenmukaisesta maailmasta, jossa paha saa rangaistuksensa ja hyvä palkitaan” (103). Minussa on ilmeisesti sen verran konnan vikaa, että elokuvaa katsoessani toivon lähes aina roistojen onnistuvan pyrkimyksissään. Ilahdun vilpittömästi, kun kelmit piinallisten valmistelujen jälkeen onnistuvat keikassaan. Mutta rauhaa nuo onnettomat eivät saa edes silloin, sillä rikoksen jälkeen he saavat pelätä epärehellisiä kumppaneitaan, lainkuuliaisia kansalaisia ja yhteiskunnan väkivaltakoneistoa.

Tätä taustaa vasten on selvää, että kun Loco (Klaus Kinski) poistuu Sergio Corbuccin *Suuren hiljaisuuden* (Il grande silenzio, 1968) lopussa surmattuaan sankarin, lainvartijan ja panttivangit, osoitan avoimesti suosiotani.

Tarkoitukseni ei ole asettaa katsomistapaani Baconin teorian edelle vaan ainoastaan osoittaa, että jokainen hänen yleistyksensä on niin helppo kyseenalaistaa, ettei vastaesimerkkien etsiskeleminen ole edes kiinnostavaa. Bacon on oikeassa puolustaessaan monitieteisyyden välttämättömyyttä elokuvatutkimuksessa, mutta käytäntö osoittautuu tarkoitushakuiseksi vetoamiseksi sattunaisiin tutkimustuloksiin. Bacon nojautuu yhtäältä biologiaan ja biologisiin välttämättömyyksiin ja toisaalta esimerkiksi Jungin teoriaan arkkityypeistä, muttei esitä minäänlaista välittävää tulkintaa, vaikka on työläs nähdä, miten nämä kaksi teoriaa mahtuvat saman maailmankuvan sisään.

Asiaa ei paranna, että Baconin teoreettiset linjaukset perustuvat välillä moralisointiin. Hän jakaa katsojat ongelmattomasti sofistikoituneisiin ja vähemmän sofistikoituneisiin – ”sofistikoituneemmat kanssakatsojat todennäköisesti katsovat [naurun] ilmentävän naurajien emotionaalista kykenemättömyyttä käsitellä esiin nousevaa tematiikkaa” (51) – ja myös elokuvat luokituvat supsiikkaasti samoihin kategorioihin: ”vähemmän sofistikoituneen elo-

kuvan piirissä on kokonaisia laji-tyyppejä, kuten naisvankielokuvat, joiden olennainen idea on tarjota ainakin mieskatsojalle naisten kiduttamisen ja alistamisen katsomisesta saatavaa nautintoa” (169). Kategorisoiva ajattelu kertoo ainoastaan herkkyyden puutteesta, sillä myös vähemmän sofistikoitu elokuva saattaa olla verraton esteettisen mielihyvän ja älyllisten oivallusten lähde.

### Banaanipojat hula-hula-saarella

Mutta pääongelma on aineisto. Materiaali on yhtäältä liian kapea ja toisaalta liian laaja. ”Kattavia käytetyt esimerkit ovat vain sikäli, että esiin nousevat kaikki keskeiset tavat, joilla väkivaltaa on tarinaelokuvassa käsitelty”, Bacon väittää. Hollywoodtuotannon valta-asemaa kirjassa hän perustelee sillä, että ”amerikkalaisten suhtautuminen yksilön ja yhteisön välisiin suhteisiin, erityisesti mitä tulee väkivallan puolustukselliseen käyttöön, tuo esiin perustavaa laatua olevalla tavalla kaikkein keskeisimpiä väkivaltaan liittyviä asenteellisia ja oikeudellisia kysymyksiä” (16). Lukijalla on kuitenkin oikeus ihmetellä, miten on mahdollista, että väkivaltaelokuvaa käsittelevään teokseen ovat päässeet mukaan vaikkapa Ingmar Bergman tai George Stevensin *Etäisten laaksojen mies* samalla kun poissaolollaan loistavat esimerkiksi Ruggero Deodaton *Kannibaalien polttouhrit* (Cannibal Holocaust,

1980) tai Satoru Oguran *Guinea Pig: Devil's Experiment* (Za ginipiggu: Akura no jikken, 1985). Aineiston ulkopuolelle jää lukuisia elokuvia, jotka todennäköisesti pakottaisivat muotoilemaan elokuvaväkivallasta esitetyt väitteet uudelleen.

Osasyynä aineistovinoutumiin on Baconin ylimielinen tapa suhtautua eksploitaatioelokuviin. Lukas Moodyssonin elokuvaa *Lilja 4-ever* emme hänen mukaansa voi ”torjua [...] luokittelemalla sitä pelkäksi eksploitaatioksi” (73), mutta eksploitaatioelokuvien hän sanoo tarjoavan ”helppoja selitysmalleja ja karneudessaan ylevältä tuntuvan elämyksen” (233). Väite on erikoislaatuinen, sillä esimerkiksi monille Japanissa tehtailluille yakuzafilmeille ja italialaisille *giallo*ille on luonteenomaista nimenomaan yksinkertaistusten hämmentäminen. Tämän lisäksi Baconin ylhäältä katsovassa asenteessa on kaksi ongelmaa. Ensinnäkin: jos aikoo kirjoittaa elokuvaväkivallasta, aineistoaan ei voi valita niin, että kokonaisia elokuvagenrejä jätetään lähtökohtaisesti tarkastelun ulkopuolelle. Eksploitaation hyljeksiminen kertoo ainoastaan ennakkoluulosta, jonka mukaan sen piiristä ei voi löytyä mitään tutkimusaiheen kannalta merkittävää. Toinen pulma on esteettisissä arvostelmissa. Vaikka Bacon pitäisikin eksploitaatioelokuvia kaavamaisina ja laadullisesti kelvottomina, se ei vapauta häntä käsittelemästä ja analysoimasta niitä – jos hän aikoo esittää teorian elokuvaväkivallasta.

Toisaalta Baconin aiheenrajauksen pulmana on se, että hän tahtoo käsitellä myös henkistä väkivaltaa. Fyysinen väkivalta on vielä verrattain helppo rajata, mutta voidaan kysyä, eikö henkisen väkivallan mukaan ottaminen merkitse sitä, että lähes mikä tahansa elokuva voidaan laskea väkivaltaelokuvan piiriin. Bacon haluaa käsitellä väkivallan laajasti, joten hän joutuu vetämään mukaan esimerkiksi Vittorio de Sican *Polkupyörävarkaan*. Päädytään kauaksi siitä, miten käsite ’väkivaltaelokuva’ arkikielessä ymmärretään.

Huolimattomuuden tuntua lisäävät pienet asiavirheet. Vaikka Peter von Bagh on valitettavasti totuttanut suomalaiset lukijat elokuvavarunoiluun, jossa riittää, että asiat ovat vähän sinne päin, on silti yllättävää, että Baconin kirjassa Peckinpahin *Olkikoirien* naispääosan esittäjäksi mainitaan sivulla 136 oikein Susan George, sivulla 175 taas virheellisesti Julie Christie. Israelin entisestä pääministeristä puolestaan on tullut Golda Meier (155). Yhteenvetoluvussa Bacon toteaa, että ”viihdeväkivallan lumon kaltaisesta aiheesta kirjoittavan vaarana on päätyä esittämään näkemyksiä lähinnä omien intuitioidensa pohjalta” (260). Hän on tunnistanut vaaran, mutta hän ei ole osannut torjua sitä. *Väkivallan lumo* ei pysty vastaamaan tyydyttävästi itse esittämiinsä ongelmiin. Turpiin vaan ja onnea.



# KIRJOITTAJALLE

Tarjota artikkeli-, essee-, puheenvuoro-, suomennos-, arvostelu- tai muita käsikirjoituksia lehdessä julkaistavaksi. **Artikkelin ihannepituus** on 30 000 merkkiä välilyönteineen (yli 40 000 on yleensä liian pitkä), kolumnin 7 500. Kirja-arvioiden pituus on 4500–9000 merkkiä välilyönteineen. Lehden teemakokonaisuudet koostetaan kutsuartikkeleista. Lehdelle tarjotuissa tieteellisissä artikkeleissa noudatetaan *referee*-menettelyä: ainakin yksi toimituksen ulkopuolinen asiantuntija arvioi käsikirjoituksen.

**Lähetä käsikirjoitus toimitukselle sähköpostin rtf-liitetiedostona.** Liitä saateviestiin nimi, osoite, sähköpostiosoite ja puhelinnumero sekä kirjoittajatiedot (nimi, arvo ja/tai toimi, paikka) kirjoittajaluetteloa varten.

**Älä käytä mitään tekstinkäsittelyohjelmien muo-  
toilutoimintoja** (ei tyylimäärityä, sarkaimia, sivunumerointia eikä tavutusta). Käytä vain *kursiivia* tekstin korostamiseen ja vieraskielisiin termeihin, ei lihavoitua tai alleviivausta. Merkitse leipätekstiin kursiiivilla myös teosten nimet, mutta artikkelien nimet lainausmerkeissä. Käytä kaksinkertaisia lainausmerkkejä sitaateissa, korostaessasi tiettyä termiä ja ironisessa tms. merkityksessä. Käytä yksinkertaisia lainausmerkkejä käsitteiden korostamisen sekä lainauksen sisällä. (Kaikenlaisia asioita kutsutaan ”työksi”. Professori toteaa: ”Työtä se on ’viherpiipertäjien’ filosofiakin.” Viime aikoina ’työn’ määrittely on noussut ”syvällisen” keskustelun aiheeksi.) Toisin kuin edellä, lainausmerkkien (kuten kursiiivin) ylikäyttöä kannattaa kuitenkin välttää. Käytä vain samaan suuntaan kaartuvia lainausmerkkejä.

**Laadi artikkelin alkuun 2–6 virkkeen pituinen ingressi**, joka johdattaa lukijan kirjoituksen teemoihin. Vältä kuitenkin tyyliä ”Tässä artikkelissa käsittelen... Lopuksi totean...”. **Jaa teksti väliotsikoilla.** Huomaa, että lehtitekstissä hyvin pitkät kappaleet ja luvut ovat kankeita. Vältä myös liian pitkiä väliotsikoita. Jutun päätösikossa voi olla alaotsikko. **Jos haluat merkitä sitaatin**, luettelon tms. erillisenä sisennettynä kappaleena, merkitse sen alkuun [SISENNYS] ja loppuun [SISENNYS LOPPUU].

**Käytä viitteisiin tekstinkäsittelyohjelman viitetointoa.** Käytä vain viitenumeroituja loppuviitteitä, ei ala- eikä teksti- tai sisäviitteitä. Ilmoita loppuviitteessä kirjoittajan nimi, vuosiluku ja sivunumerot (Drakulić 2007, 14–15). Toistuvaan viitteeseen viitataan merkinällä ”sama” + tarvittaessa sivunumerot. Huom: kirja-arviossa voit kuitenkin viitata arvosteltuun teokseen tekstin sisäisellä sulkuviitteellä, mutta muihin teoksiin normaalisti loppuviitteellä.

**Merkitse kirjallisuusluetteloon** kirjoittajan sukunimi, teoksen nimi, kustantaja, kustantajan ko-

tipaikka ja ilmestymisvuosi. Teos kursiiivilla, artikkelin nimi ilman kursiiivia. Aikakauslehtiartikkelista ilmoita julkaisun nimi, lehden numero ja sivunumerot. Koelma-artikkeleista artikkelin nimi ensin, sitten teos kursiiivilla ja sen julkaisutiedot normaaliin tapaan. Mainitse suomennoksista myös alkuteoksen nimi, ilmestymisvuosi ja kääntäjä. Myös uudelleen julkaistuista klassikkoteksteistä on hyvä mainita alkuperäinen julkaisu-  
vuosi. **Viitteissä ja lähdeluettelossa on, toisin kuin leipätekstissä, hyvä käyttää lyhenteitä (mm., esim., ks., vrt.).**

Dewey, John, *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education* (alkuteos 1916). Free Press, New York 1997.

Hacking, Ian, *Mitä sosiaalinen konstruktioismi on?* (The Social Construction of What? 1999). Suom. Inkeri Koskinen. Vastapaino, Tampere 2009.

Nagel, Thomas, What Is It Like to Be a Bat? *Philosophical Review*. Vol. 83, No. 4, 1974, 435–450.

Petman, Jarna, Pahuuden patologisesta dialektiikasta. Teoksessa *Immanuel Kant. Radikaali paha. Paha eurooppalaisessa perinteessä*. Toim. Ari Hirvonen & Toomas Kotka. Loki, Helsinki 2004, 271–288.

Simmel, Georg, Eräistä filosofian nykyongelmista (Über einige gegenwärtige Probleme der Philosophie, 1912). Suom. Olli Pyyhinen. *niin & näin* 4/06, 42–45.

**Viittaukset kokonaisuun toimitettuihin teoksiin (mutta mieluiten yksilöidysti artikkeleihin):**

*Visions of Value and Truth. Understanding Philosophy and Literature.*

Toim. Floora Ruokonen & Laura Werner. Acta Philosophica Fennica, Vol. 79. Societas Philosophica Fennica, Helsinki 2006.

Tarkempia ohjeita löytyy lehden kotisivuilla olevista laajennetuista kirjoittajaohjeista.

**Laita kaikki kysymykset tai huomautukset saateviestiin.** Lähetä kaaviot tai taulukot erillisinä tiedostoina. Tarkemmat muotoiluohjeet lähetetään pyydettyä.

Julkaistavaksi hyväksytyt kirjoitukset voidaan julkaista samalla tai myöhemmin myös lehden verkkosivuilla.

## Neuvoja kirjoittajille

- Tarkista, että tekstin aikamuoto ei vaihdu perusteetta.
- Vältä liian pitkiä ja koukeroisia virkerakenteita.
- Vältä tarpeettomia kankeita ilmaisutapoja (kautta, taholla, myötä, välityksellä, johdosta, toimesta, koskien, liittyen, suhteen, nähden, osalta).
- Vältä anglismeja kuten: ”Olen kiinnostunut en vain metafysiikasta vaan myös etnografiasta.”; ”Se on hankalaa, että keskustelu puuroutuu.”