

VELI-MATTI HUHTA

# Historian häikäisevä laakso

## Merkintöjä Abel Gancen elokuvasta *Napoléon*

*Israel saa asua turvassa, Jaakobin jälkeläiset omassa rauhassaan viljan ja viinin maassa, missä taivaskin tihkuu kastetta.*

[...] Herra sanoi Moosekselle: ”Tämä on se maa, josta olen puhunut Aabrahamille, Iisakille ja Jaakobille ja jonka olen vannonut antavani heidän jälkeläisilleen. Minä olen antanut sinun nähdä sen, mutta sinä et pääse sinne”.

5. Moos. 33:28 ja 34:4

**Huhtikuussa 1796 Ranskan vallankumousarmeija avaa Montenottessa, Savonan ja Genovan välissä, Italian portit. Italian armeijan ylipäällikkönä palveleva kenraali Napoleon Bonaparte lupaa sotilailleen kukoistavia kaupunkeja ja viljavia tasankoja: ”Kallioiden keskellä kituminen ei lupaa kunniaa. Minä tahdon johtaa teidät maailman hedelmällisimmille maille.” Kenraali julistaa sanaansa kallion laelta, ja Piemonte lepää hänen kantapäidensä juuressa – tai ei lepää, se odottaa ja vapisee. Napoleon kääntyy, ja Italia lankeaa hänen syliinsä.**

Jorge Semprún kertoo kirjassaan *Hyvästi, kesiemme aurinko...* (1996) ranskalaisen vasemmistokato-lisen Esprit-ryhmän kokouksesta. Filosofit Paul-Louis Landsberg tuo ’historiallisuuden’ käsitteen mainittuun kokoukseen ja ryhmän kielenkäyttöön (ja 16-vuotiaan Semprúnin ajatusmaailmaan). Käsite, ”tunteen ja veren kuormittama, symboloi oivallusta: politiikan ja historian todellisen maailman paljastumista. Sekava manner, melkein kuin labyrintti, jonka valtaan piti antautua ruumiineen ja sieluineen silläkin uhalla, että joutuisi sen nieläisemäksi”<sup>1</sup>. Vuosi on 1939.

Mutta olkoon historiallisuudella kolme olomuotoa niin kuin vedellä.

Ensinnä tosiasioiden ja -tapahtumien faktuaalisuus: ranskalaiset tunkeutuvat Italiaan ja perustavat lyhytikäisen Alban tasavallan. Vaikka valloitetut alueet palautetaan pian Sardinian kuninkaalle, on ranskalaisten vaikutusvalta Pohjois-Italiassa tosiasia. Perustetaan Lombardian, Cisalppinen ja Ligurian tasavallat; jälkimmäinen liitetään osaksi Ranskaa 1805. Vaikutusvalta jatkuu ainakin Napoleonin ensimmäisen valtakauden loppuun (1813).

Toisena on historian kerronnallisuus: Ranskan armeija vaeltaa erämaassa kuin Israelin kansa. Se kärsii ja taistelee. Sillä on omat epätoivon ja epäuskon hetkensä, mutta lopussa seisoo kiitos ja palkinto. Historia saa juonen niin kuin elokuva, elokuva saa juonen niin kuin historia eli kertomus.

Ja kolmantena historian runollis-filosofinen merkitys: se on taiteen, tässä tapauksessa nimenomaan elokuvataiteen, aluetta (viihde-elokuvalla riittää historian kerronnallisuus). Todellisuakseen valkokankaalle tai kuvavaruudulle tämä hengen historia tuntuu vaativan vasta-

kohtaansa: luontoa, materiaalisuutta, aineen elementtejä ja tyyppillisesti näiden elementtien yhteen liittämistä.

Napoleon näyttää nääntyneelle armeijalleen (kansalleen) Italian niin kuin Mooses näyttää nääntyneelle kansalleen Luvattun maan. Eräässä merkittävässä suhteessa Napoleon kuitenkin kumoo ja ylittää Mooseksen: Mooses ei itse pääse Luvattuun maahan, Napoleon pääsee Italiaan. Sieltä hän joutuu myös lähtemään ”raamit kaulassa”, mutta se on niin sanotusti toinen tarina.

Ennen kuin tähän kuvaan on päästy, on tarvittu 111 vuoden etäisyys Piemonten tapahtumiin. On tarvittu 332 minuuttia elokuvaa.

### Historian vanki ja vankien historia

Abel Gance (1889–1981) oli ranskalainen elokuvaohjaaja, tuottaja, näyttelijä ja kirjoittaja, elokuvataiteen pioneereja (hän oli syntynyt samana vuonna kuin Chaplin). Ensimmäisen elokuvansa Gance ohjasi 1911. Varhaiskauden teoksista kuuluisin lienee ensimmäisestä maailmansodasta kertova *J'accuse* (1919), josta tuli kansainvälinen menestys ja joka teki Gancesta yhden merkittävimmistä eurooppalaisista ohjaajista.

Gance kokeili onnistuneesti leikkauksella, montaa-silla ja valaistuksella (*La Roue*, 1923) ja teki yhteistyötä muun muassa koomikkoruhtinas Max Linderin kanssa (*Au secours!*, 1924). Parhaiten, käytännössä pelkästään, Gance muistetaan nykyään vuonna 1927 valmistuneesta monumentaalista *Napoléonista*. Suunnitelmassa oli tehdä kuusiosainen speaktaakkeli (Napoleonin kuolemasta oli 1921 kulunut sata vuotta), mutta vain ensimmäinen osa valmistui – sekin siis pituudeltaan 332 minuuttia, viisi ja puoli tuntia.



Valmistuessaan *Napoléon* oli vallankumouksellisen elokuvatekniikan runsaudensarvi, ja sellaisena se on omalla tavallaan pysynytkin: siinä on käytetty uraauurtavalla tavalla kuvakulman äkillistä muutosta, käsivaruksista, vedenlaista kuvausta, kuvan jakamista, filmin väritystä ynnä muuta. *Polyvision* oli tekniikka, joka luotiin varta vasten *Napoléonin* esittämistä varten.

Gancen *Napoléonin* jälkeinen ura olikin sitten karkeasti luonnehtien alamäkeä; asiaa ei liene sodanjälkeisessä Ranskassa auttanut ohjaajan sodanaikainen sitoutuminen marsalkka Pétainin politiikkaan. Napoleon-aiheeseen Gance palasi osallistumalla saksalaisen *Napoleon auf Sankt Helena* -elokuvan käsikirjoituksen laatimiseen (1929), tekemällä ääniversion omasta klassikostaan (1935) ja vielä 1960 ohjaamalla spehtaakkelin *Austerlitz – keisarikruunun ihannuus ja kurjuus*.

Napoleonia näytteli ikimuistoisella tavalla Albert Dieudonné (1889–1976). Tai oikeastaan ei näytellyt – vaikuttaa kliseiseltä, mutta Dieudonné oli Napoleon: hänen ilmeensä, erityisesti silmät, kertovat täydellisestä samastumisesta. Rooli jätti jäljet: Dieudonné puhui ja luennoi Napoleonista loppuelämänsä. Omasta toivomuksestaan hänet haudattiin rooliasussaan, elokuvan valmistumisesta oli silloin kulunut puoli vuosisataa (olisiko Dieudonné lähtökohta kaikille vitsien hulluille Napoleoneille?). Nykyaika tunnistaa elokuvan näyttelijöistä Dieudonné ja

Gancen itsensä (Louis de Saint-Just) lisäksi avantgarden kulttihahmon Antonin Artaudin (Jean-Paul Marat).

Gance ja Dieudonné jäivät siis *Napoléonin* vangeiksi. *Napoléon* puolestaan jäi historian vangiksi. Mammutti-maisen eepoksen esittäminen oli teknisesti äärimmäisen vaativaa ja taloudellisesti mieletöntä, ja mykkäfilminä se jäi äänielokuvan jalkoihin. Kokonaisuus alkoi hajota ja hävitä. Elokuvahistorioitsija Kevin Brownlow ryhtyi pelastamaan elokuvaa, ja ensimmäinen restauroitu versio valmistui parinkymmenen vuoden työn tuloksena 1981. Kaikkiaan eri versioita on yhdeksänkymmenen vuoden aikana kertynyt nelisenkymmentä; muutama vuosi sitten KAVI esitti Francis Ford Coppolan editoiman version 1980-luvun alusta.

Brownlow jatkoi työtä yhteistyökumppaneidensa kanssa, ja 2016 British Film Institute julkaisi uuden ”täydellisen” restauroinnin. Teknisenä suorituksena jälki hämmästyttää. Englannissa uusi versio oli teatterileivityksessä, ja nyt kaikkialla saatavissa DVD- ja Bluray-formaateissa. Kenties kysymyksessä sitten on 2010-luvun elokuvatapaus: *Napoléon* on vapaa historian vankilasta.

## Vesikäärme

Historian faktuaalinen Napoleon syntyi ja kuoli saarella. Elokuvan historianfilosofisen Napoleonin elämää ja aja-



tusta ympäröi vesi. Gancen (tuleva) keisari on kaikki-valtias; hänen valtansa ja voimansa rajat ovat veteen piirretyt, mutta vedessä ne viimeistään kulkevat.

Euroopan maanosaa vallassaan pitävän keisarin nialaisee yhtäältä Venäjän vielä suurempi, käytännössä loputon maa ja toisaalta Englannin yhtä loputon merivalta. Britannian merimahti kiertyy maan ja keisarin ympärille kuin vesikäärme. Tätä Gance ei ehtinyt tai jaksanut näyttää, mutta hänen katsojilleen – silloin ja nyt – se tietenkin on ilmeistä.

Nuori Napoleon on köyhä ja korsikalainen. Hän kävelee Pariisin katuja, ja hevosen vetämä katupesulaite sylkee vesisuihkun hänen pahvista leikatuille saappailleen. Paikalle ajavissa vaunuissa matkaa, tietenkin, tuleva puoliso Joséphine de Beauharnais, joka virnuilee pahvinriekaleita jaloistaan kaapivalle upseerille.

Köyhä ja korsikalainen: nuorella Napoleonilla ei ole pääsyä *Urbanitätin* – hienostuneisuuteen, hyviin tapoihin, kaupunkilaisuuteen. Hän on maalainen, ja Pariisi, Kaupunki, näyttää vesisuihkulla hänelle hänen paikkansa, valtansa rajat.

Veden käärme piinaa Napoleonია. Kun hän pakenee Korsikalta yön selkään, pienessä veneessä ja Ranskan lippu purjeenaan, nousee siroccomyrsky ja on hukuttaa hänet.

Pariisissa touko-kesäkuun vaihteessa 1793 girondistit häviävät kansalliskonventissa jakobiineille ja vuoripuolueelle (*Montagnards*), ja kehitys kohti vallankumouksellista terroria alkaa. Napoleon ja hänen perheensä pakenevat Korsikalta viikkoa myöhemmin, mutta Gance sijoittaa kummankin tapahtuman samaan yöhön. Hän järjestää ja manipuloi menneisyyden mykkiä tapahtumia, ei vain antaakseen niille äänen, vaan soittaakseen niillä historian kontrapunktia: yksityinen ja yleinen tapahtuvat rinnakkain, ja viimeistään tässä vaiheessa Napoleonin kohtalondraaman ohella alkaa toinen näytelmä, Ranskan vallankumouksen yleinen historia. Sitä draamaa

Napoleon seuraa, taputtaakin sille, mutta saa jossain vaiheessa tarpeekseen ja käskee sulkea koko teatterin.

Aallot vellovat merellä Korsikan ja Ranskan välissä. Aallot vellovat kansalliskonventin ihmiseressä. Kuvaus synnyttää visuaalisen aaltoliikkeen, historiallisen meripahoinvoinnin. Jos *Välskärin kertomuksissa* Topelius sanookin, että meri, ”joka ei ole suonut Ruotsin rannikoille nousu- ja pakovettä, on sen sijaan asettanut vuoksen ja luoteen mainitun maan historiaan”, laittaa Gance puolestaan meren riehunnan elokuvaansa luodakseen siitä yhtäpitävän itsensä historian kanssa<sup>2</sup>.

Koko elokuva, sen valmistunut osa, loppuu kuvaan vyöryvästä vedestä. Mihin muuhunkaan se loppuisi?

## Vallankumouksen pätsi

Paitsi myrsky ja aallokko, vallankumouksellinen historia (tai historiallinen vallankumous) on myös niiden vastakohta: tuli, vallankumouksen pätsi, jossa taotaan Ranskan tulevaisuus, Gancen ja katsojan perspektiivistä sen nykyisyys. Napoleonია siinä ei kuitenkaan taota; hän on aina jo valmis, luonnonvoima. ”Hän on tehty tulivuoressa karkaistusta graniitista”, laittaa Gance erään Napoleonin opettajan sanomaan.

Sekä menneisyys että tulevaisuus asuvat tulessa. Korsikalle palannut Napoleon kuuntelee takkatuleen tuijottavaa vanhusta, joka kertoo saaren ja sen kansan ahdingosta: sorrosta, kansallistunteen puutteesta, liian höllistä siteistä Ranskaan. Vanhus noutaa katseellaan tulesta menneisyyden aaveita, mutta dialektisesti myös tulevaisuuden hahmon, Ranskan ja Korsikan suuruuden. Tuli on materialisoitunutta aikaa, sanoo Hegel.

Jos Napoleon on kiveä, ei tuli häntä vahingoita. *Hölderlin*-kirjassaan (1975) Mikael Enckell löytää kiinnostavan paralleelin Napoleonin ja häneen ainakin uransa alkuvaiheessa fiksoituneen Hölderlinin välillä:



molemmat sitoutuvat aurinkoon ja tuleen. Hölderlin antoi ainoalle romaanilleen auringonjumalan nimen (*Hyperion*). Auringonjumalan toisen hahmon, Apollonin, viimeinen inkarnaatio oli puolestaan Nietzschen mukaan juuri Napoleon. Häneen liitettiin muun muassa käsite *le soleil d'Austerlitz*, ja St. Helenalla keisari kertoili mieltymyksestään uskonnolliseen auringonpalvontaan.

Keisarin ja runoilijan auringolla on paljon eroa, mutta ”sekä bonapartistisella että holderliniläisellä auringolla on kuitenkin eräs yhteinen funktio”, kirjoittaa Enckell ja jatkaa: ”ihmisen syvimässä hädässä se tarjoaa jumalallisen pelastuksen mahdollisuuden”.<sup>3</sup>

Ikuinen taistelu: kuivaako aurinko veden vai painuuko päivä mereen, lopullisesti?

### Elementit sulautuvat mahdiksi

Gancen eepos on rytmitetty suurten taistelujen mukaan. Elokuvan tapahtumat alkavat talvella 1783, jolloin Napoleon on kolmetoistavuotias ja oppilaana kuninkaallisessa sotilasakatemiassa. Opettajat kannustavat oppilaita suurimittaisiin lumisotiin. Tässä niin kuin muissakin taistelukupauksissa Gance sulauttaa yhteen eri elementtejä: lumen, tulen, höyryn, veren, kiven ja ilman.

Lumipallo lentää koulun keittiön ikkunasta sisään ja osuu kuumalle hellalle: syntyy höyrypilvi. Sen antiteesi on kivi, jonka Napoleonin joukkuetta vastustava poika-lauma leipoo lumipallon sisään. Kivi tekee verihaavan Napoleonin otsaan. Höyry ja kivi, sattuma ja suunnitelma, luonto ja historia. Luonnon kanssa Napoleonilla ei ole ongelmaa, hän on itse osa sitä, hänen taistelunsa tullaan käymään historiassa ja historian kanssa.

Lumisodasta lähtien Gance tekee Napoleonista strategian neron, joka näkee tulevat sotaliikkeet sielunsa silmin ennakoita. Napoleon ei ehkä ole riehuvan taistelun jumala (Ares), pikemminkin hän on riehuvan taistelun runoilija, taiteilija, jonka materiaalia on elämä ja kuolema.

Ilmaa edustaa koulupojan lemmikki, kotka. Sen hahmossa vallan, taistelun ja kunnian ajatukset irtoavat maasta ja muuttuvat aineettomiksi. Lumisodassa häviölle joutuneet epärehelliset vastustajat päästävät kotkan karkuun, ja lumisodan jälkinäytöksenä seuraa välienselvittely, tyynysota. Höyhenten leijaillessa ovat jälleen aine ja aineettomuus vastakkain.

Toisen kerran elementit sulavat yhteen 1793 Toulonin piirityksessä, johon Napoleon osallistuu tykistön kapteenina. Gance näyttää hiekka- ja pölypilvet, rankkasateen, tykkien tulen, sotilaan uppoamisen mutaan, rakeet. Kolmas näytös onkin sitten elokuvan päättävä Italian armeijan taistelu. Jälleen sotaa käyvät sotilaiden lisäksi luonnonvoimat: kivi ja pöly, salamat, ilma uudelleen ilmaantuvan kotkan hahmossa ja lopulta edellä mainittu vyöryvä vesi.

Eräs taistelu ottaa Napoleonin kuitenkin niin valtoihinsa, että hän muuttuu runoilijasta runon materiaaliksi. Taistelu käydään Joséphine de Beauharnais’in ja rakkauden kanssa. Gance kuvaa luonnonvoimia, kokoaa ne yhteen suurenmoiseksi mahdiksi ja ”majoittaa” ne ajallisesti eri instansseihin – ensiksi sanaan: Napoleon toteaa olevansa vallankumous samaan tapaan kuin hän sanoisi olevansa tuli tai luonto.

Sitten luonnonmahti siirtyy kronologisesti väkijoukkoon. Jakobinistinen terrori loppuu heinäkuussa 1794 ja alkaa *La Convention thermidorienne*. Hallinnon vaihtumisen tuoma helpotuksen tunne manifestoituu muun muassa ”hirmuhallintobileissä”, joissa terrorilta säästynyt yläluokka juo ja juhlii terrorin vaarattomiksi tulleiden symbolien (valegiljotiinien, näytösvangitsemisten) ympäröiminä. Eräät tällaiset juhlat järjestää Joséphine, ja vieraaksi saapuu myös uransa rakettimaisessa vaiheessa oleva Napoleon.

Gance koristelee juhlihan väkijoukon villinä riemuitsevan luonnon tunnuksilla: suihkulähteillä, seppeleillä, lehti- ja kukkasateilla. Napoleon ei juhlista perusta, mutta iskee silmänsä peruuttamattomasti Joséphineen ja Joséphine Napoleoniin. Alkaa luonnonmahdin kohoaminen rakkauteen ja rakkaudeksi. Siinä kaikkivoivasta kenraalista tulee lempeä ja lemmeäs hupsu.

## Sana on vapaa?

*Napoléonin* tarkastelu pelkkänä veden, tulen, maan ja ilman muodostamana luonnon oopperana kaventaiksi kuitenkin teoksen laveutta. On otettava huomioon myös historiallisuuden käsitteellinen puoli; teoksensa keskivaiheen Gance omistaa nimenomaan historian ja *sanan* liitolle.

Kuuluisassa kohtauksessa ”Vallankumouksen lämpömittari” seurataan giljotiinituomioita vahvistavan viraston kuumeista työskentelyä. ”Tarvitsen 300 päätä päivässä”, vaatii stressaantunut esimies. ”Lämpömittari” on huimaavien asiakirjapinojen keskellä eräänlaisen keinun varassa ylös ja alas liikkuva virkamies. Eräs virkailija, La Bussièrè, syö humaaniuttaan dokumentteja ja tietenkin pelastaa näin sekä Napoleonin että Joséphin.

Vaikkei tässäkään ottaisi kantaa historialliseen todellisuuteen – siihen, oliko jakobiinien terrori kuvatun kaltaista teollista kuolemantuottamista ja mikä oli sen kiihkeys ja uhriluku – piirtää Gance silti ylittämättömän kuvan sanan (asiakirjojen) alistamisesta vallan palvelukseen, sanan välinpitämättömyydestä ja kylmyydestä. Ainoa vastavoima on mitä inhimillisin, luonnollisin toiminta, syöminen, mutta kun nämä kaksi vastakkaista asiaa La Bussièren hahmossa törmäävät, syntyy absurdi-teetti, *sanan syöminen*.

Kun historialliset suhdanteet muuttuvat ja jakobiini-johtajat joutuvat syytettyjen penkille, pelastaa vallankumousjohtaja, ”kuolemanenkeli” ja ihmisoikeusjulistuksen ideologi Louis Antoine de Saint-Justen kaunopuheisuus hänet itsensä ja Robespierren väkijoukon välittömältä lynkkaukselta. Jälleen valta, kuolema ja *sana* – tällä kertaa julkisen puheen muodossa.

Kun jakobiinien hallinto sitten lopullisesti kukistuu (heinäkuussa 1794) ja terrori loppuu, leviävät uutiset ja määräykset kuolemantuomioiden peruuttamisesta ja vankien vapauttamisesta optisen lennättimen välityksellä: näin myös Antibesin saarella vangittuna ollut Napoleon vapautetaan.

Optisen lennättimen (Chappe-järjestelmä) kehitti ranskalainen keksijä Claude Chappe 1790-luvun alussa, ja sitä käytettiin nimenomaan viranomaispäätösten levittämiseen Pariisista aina syrjäkyliin saakka. Systemillä oli tärkeä rooli Ranskan historiassa aina 1800-luvun puoliväliin ja sähkölennättimen keksimiseen saakka. Samalla kun lennättimessä sana on ikään kuin riisuttu aineellisuudestaan (kirjoituksesta ja puheesta), se on riisuttu myös yhteydestään kuolemaan. Nyt sana vapauttaa ja pelastaa elämään!

*Sana*-jaksoksi ristimäni episodin päättää ja huipentaa Napoleonin jo edellä siteerattu oma sana, joka saa suo-

rastaan raamatullista vakuuttavuutta. Torjuttuaan kuningasmielisten aseellisen ”uhan” ja palautettuaan ”järjestyksen” Pariisiin Napoleon julistaa: ”Tästä päivästä lähtien minä olen vallankumous.” Nyt hänellä on sana hallussaan, sekín.

## Historian maailma

Samassa *Hyvästi, kesiemme aurinko...* -romaanin luvussa, jossa Semprún kuvaa Esprit-ryhmän kokousta, hän marsittaa näyttämölle myös Henrik IV:n lyseon hegeliläisen luokkatoverinsa. Koulupoika arvostelee André Giden kriittistä suhtautumista Neuvostoliittoon: vaikka Gide sanoisikin totuuden, se on *bedelmätön* totuus.

”Vaikuttavana ja majesteettisena kuin kreikkalainen patsas, mutta viekkaana kuin kettu, elävänä ja hentona kuin nuori nymfi tarrautuen todellisuuden karkeuksiin muuttaakseen ne loistaviksi käsitteiksi; yleisluontoinen ja yksityinen väitely, yleisestä yksityiseen, ruumiillistui minun sokaistuneitten silmiäni edessä.”<sup>4</sup>

Näin kuvaa Semprún tätä Hegelin *Hengen fenomenologian* ”hyökkäystä” (Semprúnin oma ilmaisu) elämäänsä.

Mutta voimmeko katsoa *Napoléonia* viattomina Napoleonin jälkeen? Onko meillä oikeutta ”tarttua todellisuuden karkeuksiin muuttaaksemme ne loistaviksi käsitteiksi” – meillä, joiden silmiä painavat kuvat paitsi Napoleonin itsensä myös *Napoléonin* jälkeisistä sotilas-diktatuureista? Tämänkin kysymyksen elokuva pakottaa nykykatsojan mieleen.

Viimeisen sanan saa Hölderlin ja saksalainen idealismi. Kirjeessään Karl Gockille tammikuun ensimmäisenä 1799, kaksi ja puoli vuotta Piemonten tapahtumien jälkeen, Hölderlin kirjoittaa: ”Kant on kansakuntamme Mooses, joka Egyptin velttoudesta vie sen spekulatiionsa vapaaseen, autioon erämaahan ja noutaa pyhäältä vuorelta voimallisen lain”<sup>5</sup>. Mikä merkillinen ajankohdan, teeman ja filosofisen näkökannan yhteneväisyys: ei maailma sokea ole.

Ja Mooseksen hahmolle jää vielä yksi, arkistunut, jopa surkastunut käyttö. Tämä Mooses ei enää sen paremmin johda kansaa kuin nouda sille vuorelta lakia; nojatuoli-Mooseks katsoo elokuvaa ja tuijottaa siihen historian laaksoon, jonka mahdollisuuksilla Gance hänet sokaisee.

## Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Jorge Semprún, *Hyvästi, kesiemme aurinko...* (Adieu, vive clarté, 1996). Suom. Irma Koistinen. Like, Helsinki 2003, 107.
- 2 Zacharias Topelius, *Välskärin kertomuksia 5* (Fältskärens berättelser 5, 1867). Suom. Juhani Aho. WSOY, Helsinki 1974, 321.
- 3 Mikael Enckell, *Hölderlin*. Söderström, Helsinki 1975, 40. Lainauksen ruotsista suomentanut VMH.
- 4 Semprún 2003, 80.
- 5 Mirjam Irene Tuominen, *Hölderlin. En inre biografi*. Söderström, Helsinki 1960, 74. Lainauksen ruotsista suomentanut VMH.

