

Hölderlin: HUOMAUTUKSIA SOFOKLEEN KÄÄNTÄMISESTÄ. Suomentanut ja toimittanut Esa Kirkkopelto. Johdannon kirjoittanut sekä jälkisanoina julkaistavan Philippe Lacoue-Labarthen kirjoittaman artikkelin "Hölderlinin teatteri" suomentanut Esa Kirkkopelto. Loki-kirjat, Helsinki 2001.

Kun kääntää kääntämistä koskevan tekstin, joutuu punnitsemaan omaa kääntäjänlehtään tavallista huolellisemmin. Esa Kirkkopellon suomentamat Hölderlinin *Huomautukset Oidipukseen* ja *Huomautukset Antigoneen* ovat jo sinänsä vaikeita tekstejä: nopeus saa ne kirskumaan, kireys tekee niistä paikoitellen hämääriä kuin esisokraatikkojen fragmentit. Hölderlin valmisti ne johdannoksi Sofokleen *Oidipuksesta* ja *Antigonestä* tekemiinsä käännöksiin, aika-laisten "kauheiksi", esityskelvottomiksi ja hullun tekemiksi julistamiin teksteihin. Jos käännösten "kauheudessa" kuullaankin nykyään niiden kauneus ja jos *Huomautusten* kireydessä nähdään äärimilleen viedyn ajatuksen vaikeus, itse tekstit jäävät yhtä hankaliksi kuin alun perinkin.

Kirkkopelto on valinnut *Huomautusten* kääntämiseksi maltillisen käännöseen. Käännöksen rytmii on rauhallinen, ja kääntäjä on aina valmis hidastamaan silloin kun tarvitaan lisäselityksiä. Kirkkopellon käännös ei ole Hölderlinin Sofokles-käännösten lailla "kauhea", eikä hän siis "korjaa" alkutekstiä panemalla Hölderlinin suuhun kieltä, joka olisi ollut tämän omien pyrintöjen tavoittamattomissa. Päinvastoin hän pyrki tuomaan alkutekstin esiin "selaisenaan" tai pikemminkin niin paljaltaan kuin mahdol-

lista. Paradoksaalisesti "paljouden" tuottaminen ei tässä tapauksessa tarkoita "saman" tekstin kirjoittamista helppouden vaikutelmaa tavoitellen toisella kielellä, vaan niiden vaikeuksien esiintuomista, joiden takia käännös jää väkisin etäälle alkutekstistä. Niinpä *Huomautusten* suomenkielinen laitos on kaksikielinen (harvinainen asia-tila, josta kääntäjää ja kustantajaa on syytä aivan erityisesti kiittää), ja suomenno seuraava alkutekstiä niin uskollisesti, että suomenkieli kaikuu paikoitellen vanhan saksan lailla. Teksti on varustettu seikkaperäisellä ja hyvin hyödyllisellä viittausapparaatilla. Lisäksi julkaistaan Kirkkopellon kirjoittama "Johdanto" sekä Philippe Lacoue-Labarthen artikkeli "Hölderlinin teatteri", kaksi erinomaista filosofista analyysii Hölderlinin *Huomautusten* taustasta ja merkityksestä (nämä artikkelit ovat muuten niin hyviä, että ne olisi voinut mainita kirjan kannessakin sen sijaan, että ne kätetään nöyrästi Hölderlinin nimen taakse). Kaikilla näillä keinoilla Hölderlinin *Huomautukset* sijoitetaan niiden ansaitsemaan huoliteltuun akateemiseen kehukseen, jota niiden mielekäs vastaanotto edellyttääkin.

Hölderlinin *Huomautukset Oidipukseen* ja *Huomautukset Antigoneen* on luettava huolellisesti, sillä niistä on sitemmin tullut sekä teatterin että filosofian klassikoita. Ne sisältävät erään perustavan vastauksen kysymykseen *mitä on teatteri*. Hölderlinin vastaus paitsi perustuu filosofiaan myös *on* perustavalaatuinen filosofinen puheenvuoro, merkittävä vastaus kysymykseen ihmisen osasta. Sen takia niiden kunnollinen lukeminen edellyttää sekä

teatterillisen että filosofisen näkökulman yhtäläistä huomioinnottamista. Epäilemättä juuri Kirkkopellon ja Lacoue-Labarthen tapaiset henkilöt kykenevät parhaiten tulkitsemaan näitä tekstejä, sillä he ovat paitsi filosofeja, jotka tunnustavat Hölderliniä kaiherthaneet ideat, myös teatterintekijöitä, joiden voi luottaa tunnustavan tekstien varsinaiset tekniset panokset.

Mitä tekemistä filosofialla ja teatterilla siis on toistensa kanssa?

FILOSOFIA

Hölderlinin *Huomautuksissa Oidipukseen* ja *Antigoneen* kehitetään tragedian filosofia, joka ei ole pelkkää teatterin poetiikkaa. Tragedian filosofian myötä filosofia avautuu tragediana: teatterista tulee koko filosofian näyttämö ja matriisi.¹

Kirkkopelto selittää "Johdannossaan", että Hölderlinin tavoitteena on tunnustaa tragedian transsendentaaliset ehdot. Hän saattaisi myös sanoa, että näin Hölderlin pohjustaa mahdollisuuden ymmärtää *näyttämö* teatterin alkuperäisimpänä ehtona. Kysymyksenasettelu on tällöin kantilainen: "näyttämö" vastaa kenttää, jonka Kantin tutkimat kyvyt (tietämis- ja haluumiskyky sekä mielihyvän ja mielihyvän tunne) avaaat ja jolla ne voivat toimia. Vastavaanlaista tilaa Heideggerin kutsuu myöhemmin Avoimeksi: kyse on avoimesta paikasta, jolla ilmeneminen, mieli ja esitys ovat mahdollisia. "Näyttämö" ei siis ole mikään näkyvä asia vaan itsensä näkyvyyden ehto, ei valaistu asia vaan itse valoisuus. Se on viime kädessä historiallinen ja sellaisena muuttuva kehys, joka jäsentää sen, mitä kul-

loinkin *voi* hahmottaa ja mieltää. Tällaisena kehyksenä “näyttämö” antaa asioille niiden “rytmin”: mahdollisuuden muotoon ja tapaan.

Tämä tapa käsittää “näyttämö” ei ole peräisin suoraan Kantilta vaan paluusta Kantiin idealismin kautta. Juuri idealistisen kysymyksenasettelun vaikutuksesta alkujaan muodollisten kykyjen leikki kiteytyy teatterin näyttämöllä *ihmisen* hahmoon, ja niiden edellyttämä avoin paikka konkretisoituu ihmisen historiallisena olinpaikkana: *poliittisena yhteisönä*. Toisin sanoen Hölderlin pureutuu suoraan Kantin kolme kysymystä (mitä voin tietää? mitä minun on tehtävä? mitä minun on lupa toivoa?) kiteyttävään neljänteen kysymykseen (mikä on ihminen?), joka on myös kysymys *Kritiikkien* ykseydestä, ja lähestyy sitä tarkastelemalla “tuntojärjestelmää elementin virrassa”. “Tuntojärjestelmä” on ylevän mittainen ihminen. Häntä ei enää voi kuvata kantilaisella kuu- vankepeällä sävyllä. Hän on vastedes traaginen, ja intohimot ajavat häntä ylpeydestä lankeemukseen kunnes hän sortuu “kauheuteen”.

Hegelin mukaan Oidipus antaa ensimmäisenä kohtalokkaimpaan kysymykseen vastaukseksi ihmisen itsensä.² Hölderlinin käsityksen ihmisen olemuksesta löytää Hegelin Oidipuksen suhteellisen kirkasjärkisyysden tuolta puolen Antigonen kuorosta *polla ta deina*: ihminen on *kaikista kauhein*. Kirkkopelto selittää ihmisen “kauheutta” muistuttamalla, että ihminen käsitetään Antigonen kuorossa ensin siksi, joka teknisen taitonsa ansiosta kapinoi itseään luonnonjärjestystä ja jopa kuolemaa vastaan, ja toisaalta myös hyväksi julis-

tettua yhteiskuntajärjestystä vastaan. “[Tragediassa] ‘luonnolle’ tehdyllä väkivallalla ja ‘kulttuurin’ piirissä harjoitetulla poliittisella väkivallalla ei lopulta ole eroa, vaan molemmat rikkovat erotuksetta jumalaksi tulkitun maan ja luonnon lakeja.”³ Hölderlinille “kauheaa” ei ole viime kädessä edes ihmisen väkivaltaisen taipumus riistää luontoa ja kanssaihmissiään. Tällainen väkivaltaisuus on päinvastoin hänen ihmisyytensä mitta, sillä ihminen *on* se, joka repii itsensä irti luonnosta ja jumalasta. “Kauheinta” ja hybridisintäytseitintä on Hölderlinin mielestä päinvastoin houkutus *palata* luonnon ja jumaluuden helmaan: “pariutua jumalan kanssa” ja “tulla siimmässään yhdeksi luonnonvoiman kanssa”. Tällainen yhtyminen jumalaisen luonnon kanssa on kaikista kauheinta, sillä sen takia ihminen menettää ihmisyytensä: etäisyytensä ylisestä ja alises- ta välittömyyden piiristä.

Traagisen henkilöhahmon tuho johtuu kohtuuttomuudesta, jonka vallassa hän ylittää Lain asettamat rajat. Laki on tällöin ymmärrettävä tiukasti Kantin mielessä: ihmisen Lakina on juuri hänen rajallisuutensa tai tarkemmin sanoen äärellisyytensä ja välillisyytensä. Vastaavasti hänet musertava *hybris* muodostuu yrityksestä omaksua ääretön, välitön tieto (voisi sanoa, että *hybriksen* vallassa ihminen asettuu intellektuaalisen intuition asemaan, joka on Kantin mukaan ihmisen tavoittamattomissa). Mitä siis on välillisuus, alue, jonka tragedia paljastaa ihmisen omaksi olinpiiriksi? Kirkkopellon mukaan välillisuus palautuu “ajan ja tilan ehdoiksi”, siis Kantin aistimellisuuden ehdoiksi määrittämäksi alueeksi.⁴ Jos

tragedian voi sanoa antavan opetuksen, niin sen opetus olisi, että ihmisen on miele- töntä yrittää ylittää oma aika- tilansa, sillä hänen ei sallita olla “tavaton” niin kuin maa ja taivas. Modernin ihmisen osana on hiljaa vaeltaa tavatoman taivaan alla, jonka pal- jaudessa hän näkee vain ju- malten poissaolon. Hänen “ryt- minsä” on tuollaisen vaelluk- sen rytmi: rajatonta aikaa mit- taavat tunninlyönnit, rajatonta maata halkovat askelet.⁵

Hölderlinin *Huomautuksis- saan* kuvaaman tragedian tilanne saattaa kuitenkin olla vieläkin mutkikkaampi. Hypoteesinomaisesti⁶ voisi ajatella, että siinä määrin kuin äärellinen aika-tila määrittää Kantilla luonnon, se *ei* määri- tä ihmistä itseään: ihminen olisi ihminen vain siksi, että hän riistäytyy irti “vain” luon- nollisena ja siis myös “vain” jumalallisena avautuvasta ta- vattomasta aika-tilasta. Ihmi- nen muuttuu luonnollis-ju- malalliseksi vasta kun hän lakkaa olemasta ihminen: kun hän kuolee ja muuttuu sa- manaikaisesti pelkäksi asiaki- si (ruumis) ja jumalalliseksi (aikanaan vainajista tuli “kuo- lemattomia”) (kuolleen ihmi- sen ruumis on kavahduttava juuri siksi, että toisin kuin elä- vä ihminen, se kuuluu asioil- le ominaiseen aika-tilaan). Rajarikos, jonka Hölderlin ku- vaa tragedian aiheeksi, olisi siis ihmisen pariutuminen kuolleen tai itsensä kuole- man kanssa. Traagisin *hybris* olisi silloin samastuminen itsensä kuoleman hahmoon – mikä onkin Antigonen hou- kutus. Ihminen siis tavoittaisi omimman aika-tilansa vasta liikkeessä, jossa hän riistäy- tyy irti kuoleman kourista ja sen avaamasta tylystä luon- nollis-jumalallisesta aika-tilasta ja tyytyy elämään hiljaa kuo-

leman varjossa. Ihmisen omin rytmi modalisoituisi vain tuollaisesta kesuurasta käsin.

Jos Kirkkopelto tuo esiin traagisen näyttämön “luonnollisuuden”, Lacoue-Labarthe korostaa sen “poliittisuutta”. Siinä missä rajaton samastuminen on Hölderlinin mukaan traaginen virhe *par excellence*, tragedian esiintuoma poliittinen virhe on juuri luonnollisuuden ja poliittisuuden samastaminen toisiinsa. Kun politiikka väittää nojautuvansa itseensä pyhäksi julistettuun luontoon ja kun se väittää itsekin olevansa eräänlainen muita pyhempi luonnonvoima, astutana teologisen politiikan piiriin, pahimman houkutuksen piiriin. Tällainen on Lacoue-Labarthen mukaan Oidipuksen virhe: hänen houkutuksenaan on papillinen tulkinta tilanteesta, jossa olisi pitänyt tyytyä pelkkään politiikkaan. Sen takia Hölderlinin tragediatulkintojen varsinainen poliittinen sisältö olisi Lacoue-Labarthen mukaan tasavaltalaisuuden puolustus yksinvaltan houkutusta vastaan: tasavaltalainen erimielisyys käy aina pyhän yksimielisyyden yli.

TEATTERI

Philippe Lacoue-Labarthen työ Hölderlinin teatterin filosofisten panosten esiintuomiseksi on merkittävää. *Huomautuksissa Sofokleen kääntämisestä* julkaistaan hänen tekstinsä “Hölderlinin teatteri”, artikkeli, jossa hän korostaa kuitenkin (ikään kuin omia taipumuksiaan vastaan puhuen), että “silloin kun Hölderlin koettaa kirjoittaa teatteria (ja teatterista), kysymys on todellakin *teatterista*”. Mitä seurauksia edellä kuvatuista mitä spekulatiivisimmista pohdintoista siis on teatterille?

Huomautuksissa Oidipukseen Hölderlin toteaa, että modernilta runoudelta puuttuu “mekhane”: “lainmukainen kalkyyli tai muu kau-neutta tuottava menettelytapa”. Modernin tragedian kirjoittaminen edellyttää siis hänen mukaansa modernin metriikan löytämistä: säännöstöä oikean rytmin tavoittamiseksi. Lacoue-Labarthe näyttää kuitenkin, ettei termiä “metriikka” tule tässä yhteydessä ymmärtää (ainakaan ensisijaisesti) ahtaassa runomitan mielessä. Hölderlinin etsimä “rytmi” ei määritä yksittäistä säettä vaan koko tragediaa, jota ajatellaan silloin ikään kuin se olisi yksi lause. Yksinkertaisesti sanottuna tragedian rytmi syntyy sen juonenkuljetuksena. Juonenkulku vastaa myös päähenkilön elämänkulkua, hänen kulkemaansa tietä, joka puolestaan toteuttaa henkilöhahmon “rytmin”. Henkilöhahmon omin olemus ilmaistaan tällä tavalla hänen “rytminään”: heikkona versiona tuollainen “rytmi” määrittäisi henkilöhahmon “karakteerin” eli henkilötyypin, ja vahvana versiona se määrittää hänen *ethoksensa*, hänen tapansa toimia. Näin rytmistä tulee sarana, jonka kautta tragedian eri tasot kiinnittyvät toisiinsa: se määrittää sekä henkilöhahmon *ethoksen* että näytelmän rakenteen, jotka tällä tavalla heijastavat toisiaan. Ja kuten olen jo huomauttanut, rytmi on myös edellä kuvatun “näyttämön” intiimein rakenne: tapa jolla tila muokkaa ajan ja päinvastoin.

Kaksi piirrettä määrittävät hölderliniläisen tragedian rytmin: juonenkulun “dialogisuus” ja käänteentekevä kesuur. Tragedian juonen on oltava “dialoginen” siinä mielessä, ettei monologista ole

näytelmäksi (vaan korkeintaan eräänlaiseksi “traagiseksi oodiksi”): Hölderlinin *Empedokles*-projektin epäonnistuminen opetti hänelle nimenomaan, että tragedian juonenkulun on oltava agonistinen. Tragedian dialogisuus (tai dialektisuus) ei kuitenkaan voi Hölderlinillä johtaa minkäänlaiseen sopusointuun tai sovitukseen, vaan tragedian rakenteena on pelkkä keskenään kiistelevien periaatteiden välinen alati horjahtamaisillaan oleva tasapaino. Lacoue-Labarthe kutsuu “hyperbologiseksi” Hölderlinin tragediakäännöksissään tavoittelemaa vuoropuhelua, jossa repliikit eivät tyydytä toisiaan eivätkä edes vastaa toisilleen, vaan niiden kohtalona on tuottaa sitä enemmän väärinymmärryksiä mitä enemmän ne pyrkivät sopusointuun. Hölderlinin tulkitsemana Sofokleen kieli on revivää kuin veitsenpistot: vastalauseet eivät edes kumoa toisiaan vaan musertavat tylysti toisensa ja lopulta tappavat vastustajansa. Niinpä tragedian kieli tähtää aina “kuolettavaan” tai “tappavaan” “faktisuuteen”: joko se ajaa henkilöhahmon kuolemaan (kuten Antigonen tapauksessa) tai sitten se sortaa tämän hulluuteen (kuten Oidipuksen tapauksessa). Eikä kuolemaa tai hulluutta edes voi pitää traagisen konfliktin tuloksena, vaan pikemminkin seurauksena henkilöhahmojen voimien uupumisesta ja heidän tiensä päättymisestä umpikujaan.

Toinen tragedian rytmin määrittävistä tekijöistä on kuuluisa *kesuur* eli rytmivas-tainen katkos: hetki jolla toisiaan vasten syöksyvät sanat osoittautuvat yhtäältä tyhjiksi (“pelkiksi sanoiksi”) ja toisaalta tuhon aiheuttajiksi (“sanat kuin aseita”). Tragedian-

kirjoittajan kyky antaa teokselleen oikea rytmi on olennaisesti hänen kykynsä sijoittaa oikein sen kesuura. Mikä on kesuura? Lacoue-Labarthe mukaan sillä on sama funktio kuin Aristoteleen *katharsiksella*, josta kesuura on hänen mukaansa Hölderlinin häikäilemätön käänös.⁷ Hölderlinin mukaan arkaainen, siis *Antigonen* ilmentämä katharsis perustuu kuoleman esiintulemiseen näyttämöllä, ja moderni, siis Oidipuksen ilmentämä katharsis perustuu hulluuden esiintulemiseen. Katharsis siis syntyy kohtaloniskusta, ja arkaainen kohtalorusentaa ruumiin siinä missä moderni kohtalo hajottaa hengen.

Kesuura pystyy tuottamaan katharsiksen siksi, että sen mielenä on "rajarikos", niin kuin Kirkkopelto suomentaa transgression. Tragedia on kuvaus Lain rikkomisesta, ja Hölderlinin omalaatuinen tulkinta tragediaa perustuu hänen ankan kantilaiseen tulkintaansa Laista. Kyse ei ole mistään yksittäisestä säädöksestä (esimerkiksi Kreonin kiellosta haudata Polyneikes) eikä edes yleisestä säännöstä (esimerkiksi incestikiellosta), vaan ajatuksesta, jonka mukaan Lain tulkinta voisi ylipäänsä olla sen alaisen henkilön ulottuvilla. "Rajarikoksessa" ylitetään äärellisen tiedon raja ja väitetään, että ulotutaan äärettömään tietoon saakka. Niinpä Antigone väittää samastuvansa jumaluuteen ja Oidipus kuvittelee ymmärtävänsä oraakkelin sanat. Äärettömän tiedon tavoittelu ja sulautuminen jumaluuteen on Antigonen, Oidipuksen ja toisaalta myös itsensä runoilijan houkutus – heidän *hybrisensä* ja heidän tuhonsa syy. Lacoue-Labarthe esittää asian myös näin: jos kathar-

siksen puhdistamat intohimot ovat sääli ja kauhu, niin sääli on yhdistymisen intohimo ja kauhu eroamisen. Hölderlinille kyse on nimenomaan yhtymisestä jumaluuteen ja kauheasta eroamisesta jumalasta. Kesuura on juuri hetki, jolloin jumaluus kääntyy pois päin ja jättää tragedian sankarin yksin äärellisyytensä armoille.

Lopulta kesuura toteutuu kuitenkin sanoissa ja tarkemmin sanoen sanoina. Kyse on joka kerta Teiresiaan, sokean näkijän sanoista, jotka osoittavat tragedian sankarin syyllisyyden. Tietäjän puhe on "pelkkiä sanoja", ja silti se "tappaa", sillä se osoittaa traagisen virheen: Blanchot'ta mukaillen voisi sanoa, että Teiresiaan puhe on "kuolemantuomio". Virheen tunnetuksi tulemisen jälkeen traagisen henkilöahmon tuho on enää ajan kysymys: tragedian loppu näyttää yksinkertaisesti, miten hän sortuu eräänlaisen rytmensä tästedes määrittävän tuhomekanismin voimasta. Pyrkimys äärettömään tietoon hajoaa puhtaan sanan kuivuutta vasten, pyrkimys jumalaisen tiedon näkemiseen murtuu vanhan tietäjän sokeutta vasten. Teiresias näkee Oidipuksen sokeuden juuri siksi ettei hänkään näe mitään: ja hän on sokea kuin kuolema.

Kesuurasta käsin katsottuna tragediaa tulee esitys tuhoutumisesta: se on kuoleman ja hulluuden näkyvä hahmo. Tragedian kieli on aina muuttumaisillaan tappavaksi, ja sen muodostama kiista voi aina kiristyä ymmärrettävyyden rajoille saakka. Tragedia ei miellytä aistejamme vaan loukkaa järkeämme. Sen aiheena on juuri kohtuuttomuus ja sietämättömyys, ja itse tragedia on melkein mah-

doton kyky muuttaa näkyväksi se mitä ei voi katsoa: sen pidemmälle emme Batailletta jatka.

Susanna Lindberg

v i i t t e e t

1. Tämä on Philippe Lacoue-Labarthe keskeinen väite, vrt. "La césure du spéculatif", teoksessa *L'imitation des modernes*, Galilée, 1986.
2. "Ihminen" oli Oidipuksen vastaus sfinksin kysymykseen "mikä kulkee aamulla kolmella jalalla, päivällä kahdella ja illalla kolmella?" Vrt. esim. Hegel, *Vorlesungen Über die Philosophie der Geschichte*, luku "Übergang zur Griechischen Welt".
3. *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä*, s. 32.
4. *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä*, s. 36.
5. "Tunnillyönit" ovat peräisin Antigonen Danae-vertauksesta, vrt. ed. viite, ja rajatonta maata halkovat askelet viittavat Oidipuksen vaellukseen erämaassa aikana, joka sijoittuu *Oidipus Tyrannoksen* ja *Oidipus Kolonoksessa* -näytelmän väliin.
6. Hypoteesi on varmasti paljon velkaa Derridan *Glas*'ssa tekemille analyyseille. *Glas II*, vasen palsta, Denoel/Gonthier, Paris, 1981.
7. Lacoue-Labarthe, *Métaphras, suivi de Le théâtre de Hölderlin*. PUF, Paris, 1998, s. 16.