

KRIITTISEN JA TRAAGISEN KOSKETUSPISTE

METAFYSIIKAN KOKEMUKSEN NÄYTTÄMÖLLEPANO

ESA KIRKKOPELTO: *Le théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène. Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008.*

METAFYSIIKAN TEATTERI JA
NÄYTTÄMÖ

Kuten Philippe Lacoue-Labarthe on muotoillut, ”käytännöllisesti katsoen kaikki filosofit ylenkatsovat teatteria”. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö Lacoue-Labarthe itse teatterista puhuessaan ajattelisi sitä filosofina tai että hänen tarkastelunsa tapahtuisivat ikään kuin jossakin toisessa perinteessä. Kyse ei myöskään ole siitä, että näin Lacoue-Labarthe vaatisi ajattelemaan teatteria välittömästi siitä itsestään lähtien. Näin ei tee myöskään Esa Kirkkopelto joulukuussa 2008 Ranskassa julkaistussa teoksessaan *Le théâtre de l'expérience*, jonka pohjana on Kirkkopellon nimenomaan Lacoue-Labarthen ohjauksessa Strasbourgissa tekemä väitöskirja.

Sikäli kuin Lacoue-Labarthen, Kirkkopellon ja koko ”Strasbourgien koulukunnan” projekti on ainakin hyvin väljässä mielessä dekonstruktion projekti, on mahdollista sanoa, että itse asiassa siinä pyritään tematisoimaan juuri tämä filosofian konstitutiivinen ylenkatse. Tällöin ylenkatse ei kuitenkaan koskaan ole vain traditiiossa periytyvä puute tai virhe. Vaikka kyse onkin Heideggeria tiukasti seuraten metafysiikan ylittämisestä, koko projektin ytimenä on tämän ylittämisen radikalisointi niin, että ajattelun on mahdotonta tapahtua ikään kuin ensimmäistä kertaa ja perinnettä alkuperäisemmin. Tämänhän Jacques Derrida on juuri Heideggerin yhteydessä useassa kohtaa näyttänyt. Metafyysinen ele äärimmillään on nimenomaan perinteen ylittä-

minen kohti alkuperäisempää, perinteessä ylenkatsotuksi jääneen paljastaminen ensimmäistä kertaa.

Kirkkopellon tarkastelujen kysymyksenä on siis teatteri – nyt asetettuna toisin kuin sitä ylenkatsovassa perinteessä, mutta ei kuitenkaan missään nimessä tämän perinteen ulkopuolelta käsin. Väitteenä nimitetään on, että teatteri ei kuulu vain eksplisiittisiin teatteriksi nimitetyn taidemuodon tarkasteluihin ja teatterin teoriaan vaan ajattelun perinteeseen ylipäätään.

Tarkemmin sanottuna kyse on näyttämöstä (ranskan *scène* ja saksan *Bühne* erotettuna teatterista *théâtre/Theater*), konkreettisenkin teatterin siitä osasta, joka vetäytyy ja jää taustalle, jotta esitys itse näkyy. Kyseessä on esityksen ”optinen ja tekninen ehto” (*Le théâtre de l'expérience*, jatkossa TdE, s. 31). Näyttämö ei siis ole yksinkertaisesti teatteri siinä muodossa, jossa filosofian perinne on siitä puhunut. Kirkkopellon teatterin ajattelun suhteen filosofian perinteeseen voikin kaikessa jännitteisyydessään muotoilla seuraavasti.

Yhtäältä, sikäli kuin perinne on puhunut teatterista, kyse on ollut aina jo oletetusta, valmiista jaosta esityksen ja katsojan välillä, ikään kuin luonnollisesta näyttämöstä. Tässä mielessä on kyse niistä perinteessä toistuvista ja monistuvista vastakkainasetteluista, jotka asettuvat niin subjektin ja objektin kuin vaikkapa ideaalisen ja materiaalisen välisiin. Metafyysikan teatteri on esitys, jossa esityksen ehtona oleva näyttämö katoaa.

Toisaalta ajattelun perinne, sikäli kuin sen kohteena on Aristoteleesta lähtien aina ollut transsendenssi, ylin oleva ja tietoisuus, on aina pyrkinyt tavoittamaan nimenomaan juuri tä-

män näyttämön. Kirkkopellolle näyttämö nimittäin merkitsee sitä konstitutiivisen eron tapahtumisen paikkaa, josta käsin perinteessä vallitsevat erot asettuvat. Silloin kun perinne puhuu ylimmästä olevasta ja tietoisuudesta, se asettaa juuri tämän näyttämön instanssin, mutta silloinkin kun perinne ei tätä tee, tämä instanssi on aina jo asettunut.

Näin ymmärretty näyttämö ei siten rajaudukaan vain teatterin sisään, vaan siinä on kyse ilmenemisestä ylipäätään. Kyse on kaiken ilmenemisen teatterillisuudesta, jaosta esityksen ja katsojan välillä sikäli kuin tämä jako konstituoii kaikkea kokemusta. Siksi tämä on kokemuksen teatteri, siis sekä subjektin että merkityksellisyyden yhteinen alkuperä teatterina. Kirkkopellon teoksen anti teatterin teoriana koskeekin siis teatteria määrittävän eron syntymistä, sen tapahtumista. Kyse on (teatterillisen) kokemuksen ehdoista, transsendenssista näyttämönä.

Teatterin termein kyseessä on se teatteria luonnehtiva kummallinen asetelma, että esityksessä kolmatta positiota ei ole – ja samalla kuitenkin on. Toisin sanoen esityksen kannalta ei ole olemassa tahoja, joka takaisi katsojan ja esityksen välisen konstitutiivisen eron, ja tästä huolimatta tämä ero toimii aina jo kun teatteria tapahtuu.

KANT HEGELIN JÄLKEEN

Kirkkopelto tekee teoksessaan suuren työn näyttääkseen, kuinka edellä hahmotettu näyttämöllisyyden kysymyksen avaaminen on itse asiassa dekonstruktion ele kaikkein omimmillaan. Siten kyse on yleisesti ottaen siitä samasta suhteesta perinteeseen, jota Heideggerin muotoilema

destruktio määrittää sekä fenomenologian että sittemmin varsinaisen dekonstruktion piirissä.

Dekonstruktion logiikan mukaisesti näyttämön ajattelu, samalla kun se muotoilee näyttämön ongelman ja sen, kuinka sitä ei vielä koskaan ole ajateltu, osoittaa miten tämä termi on aina jo toiminut perinteessä, kuinka tämä mahdollisuus kätkeytyy perinteeseen itsensä. Yhtäältä näyttämö on perinteen piirissä aina jo, mutta toisaalta kyse on termistä, jonka ei ole tarkoituskaan tulla itsessään perinteen esityksen piiriin vielä nyt, eikä koskaan, sillä näyttämön kätkeytyminen on nimenomaan sitä, että kaikki näyttää jo tulleen esitykseksi. Näin tämä teatterin ajattelun dekonstruktiivinen ”kolmas termi” on yhtä aikaa mahdoton ja välttämätön.

Tässä mielessä näyttämö ei ole mikään historian perusta substanssina. Kirkkopellon, kuten myös jo Lacoue-Labarthe ja ehkäpä koko dekonstruktion projektin, etsimä näyttämöllisyys on koko metafysiikan perinnettä määrittävää perustavaa traagisuutta. Kyse on modernista jäsenyydestä. Kyse on siitä, että vähintäänkin saksalaisesta romantiikasta lähtien metafysiikka tulee rajalleen. Metafysiikka esityksenä ylimmästä olevasta törmää itse esittämisen rajaan ja näin ”korvautuu logiikalla”, kuten Hegel asian muotoilee. Siten metafysiikan tieto perinteen vaalimana ylipäätään tietoisuutena ja esityksenä sekaantuu peruuttamattomasti tämän tiedon ehtoihin, tämän esityksen tapahtumiseen. Äärimmillään, ja siis Hegelillä lopussa, ajattelun tulos on itse ajattelun tapahtuminen orgaanisena systeeminä.

Metafysiikan esityksen traagisuus onkin juuri tässä pisteessä,

jossa se Hegelin kohdalla tulee huippuunsa ja samalla eroaa tästä pisteestä. Siten on keskeistä, että Kirkkopellon teoksessa Hegel nousee esiin vain muutamissa huomautuksissa. Kyse on spekulatiivisen huipentuman lähestymisestä ja siitä erottautumisesta. Teos käy läpi siirtymän Kantista Schellerin ja Schellingin kautta Hölderliniin, mutta tämä Hegelin lähestyminen tapahtuu ikään kuin Hegelin jälkeen. Kaiken tarkastelun lähtökohtana on nimittäin se spekulatiivinen ele, jonka välttämättömyyden Kantin jälkeinen saksalainen idealismi näyttää.

Kirkkopelto ei siis ymmärrä Kantin ajattelun kriittisyyttä yksinkertaisesti niin, että tämän määrittämänä ilmenemisen ehdot olisivat suhteessa ilmeneeseen pelkästään negatiivisia. Kun Kant esimerkiksi *Puhtaan järjen kritiikissä* esittää, että noumenaalinen on äärellisen olevan kannalta ymmärrettävissä vain negatiivisessa merkityksessään, Kirkkopelto lukee tämän Kantin negatiivisuuden hegeliläisesti: Kantin ajattelussa kiellot ovat aina merkkejä ajattelun itsensä toiminnasta. Toisin sanottuna transsendenssilla ei näin ole edes kantilaista negatiivista ilmiötä moraalilain ja tähtitaitvaan tuottaman velvoittumisen muodossa. Nimenomaan siinä, missä asioiden luonnollisena näyttäytyneen kulku murtuu, ajattelu tunnistaa itsensä näiden murtumien tuottamisen kykynä. Näin Kirkkopellon luennan lähtökohtana on ajattelun hegeliläinen huipennus, jossa maailman tapahtuminen tulee loppuunsa siinä, että henki onnistuu tunnistamaan itsensä historiasta. Näyttämö uutena transsendenssina tulee kuitenkin kysymykseksi vasta sitten kun tämä historian luonnolliseksi tuleminen on tapahtunut.

Näyttämön kysymys avautuu alkaen modernista valistuksen ja vallankumouksen väliin ikuisesti jäävästä tilasta, jossa transsendenssi on menetetty ja Hegelin sanoin ”taivas on laskeutunut maan päälle”. Kyse on siten traagisesta ja näyttämöllisestä Kantista, joka tavoitetaan Kantia seuraavan ajattelun kautta. Väitteenä siis on, että juuri ennen kuin metafysiikka tulee loppuunsa, siitä tulee traagista ja sen kysymykseksi tulee näyttämö.

Tämän väitteen todentamisen voisi sanoa olevan koko Kirkkopellon projektin itselleen asettama tehtävä. Siten siinä on kyse myös koko dekonstruktion loputtomasta eronteosta suhteessa metafysiikkaan ja sen huipentavaan Hegeliin. Itsestään selvää siis on, että tällainen tarkastelu voi olla vain puheenvuoro: se ei ole ensimmäinen ja lopullinen eronteko metafysiikkaan, filosofiaan metafysiikkana ja ylenkatseena suhteessa sen omaan teatteriin. Kirkkopellon mukaan se on kuitenkin ehdoton eronteko suhteessa kaikkeen sellaiseen ajatteluun, sellaiseen teoriaan, joka pitäytyy muotoilemasta näyttämön ongelmaa, ”hävittämällä näyttämöllisyyden ongelman” (Tde 97).

Kun perinteisesti ymmärretty teatteri on se katseen (kreikan *theorein*) ulottuvuus, josta sekä teatteri että teoria itse saavat nimensä, niin nyt tarkasteltavana on tähän katsomiseen kuuluva ylenkatse, kaikkeen kokemukseen kirjautuva unohtus, jota ei voi ottaa katsomisen kohteeksi. Tämä mahdottomuus ei kuitenkaan saa tarkoittaa tästä tehtävästä vetäytymistä, hegeliläisittäin ajattelusta luopumista.

Kirkkopellon teoksessa tämä konstitutiivinen ylenkatse saadaan tematisoitua näyttämöllepanon kautta. Modernissa ajattelun on tematisoitava oman teatterinsa syntyminen,

asetettava näyttämölle figuurit, jotka määrittävät sitä ja kätkevät näyttämön esittäytyessään. Näyttämö ei siis siten suinkaan ole viimeinen tekijä näiden hahmojen takana. Kyse on transsendenssista nimenomaan siinä, että mitään lopullista hahmoa ei löydy ja että tämä ei silti tarkoita jonkinlaista helppoa postmoderniksi sanottua simulaatiota. Kyse on tuottavasta rakenteesta, erosta ja jaosta, joka vaikuttaa aina jo, ja siitä huolimatta, että sen määrittäminen on mahdotonta. Siksi tämän eron tematisoinnin termit on saatava esiin siitä diskurssista itsestään, jossa tämä tematisointi tapahtuu.

Näin esiin nouseekin kysymys, jonka Kirkkopellon teos herättää. Miksi tarkastella transsendenssia teatterin ja näyttämön käsitteiden avulla? Mikä on se välttämättömyys, joka asettaa juuri näyttämön ajattelun tehtäväksi? Aivan yhtä hyvin voitaisiin nimittäin väittää, että edellä kuvattu metafysiikan teatterin kysymys on kysymys lacanilaisesta halun subjektista tai vaikkapa toisen strasbourgilaisen, Jean-Luc Nancyn viime vuosien tuotannossa keskeisestä kristinuskon dekonstruktiosta.

Siis miksi teatteri? Tähän voi vastata vain seuraamalla Kirkkopellon suorittamaa metafysiikan näyttämöllepanoa. Tämä tarkoittaa paluuta Kantiin.

KANT JA TRAAGINEN SYMBOLISMI

Mitä tekemistä Kantilla ja teatterilla siis on keskenään? Kiistämättä ei ensi näkemältä yhtään mitään. Kant ei nimittäin kirjoita teatterista sinänsä. Teatteria tai näyttämöä on turha etsiä Kantin tuotannosta edes termeinä muutamaa yksittäistä tapausta lukuunottamatta. Tämän tekstuaalisen tosiasian kumoaminen ei kuitenkaan ole Kirkkopellon tarkoituksena. Tarkoituksena on näyttää kuinka näyttämöllisyys

luonnehtii ajattelun perinnettä erityisesti Kantista lähtien juuri siinä, missä asiat näyttävät ilmeväen puhtaasti, sellaisenaan, ilman minkäänlaista ne tuottavaa ja teknistä tahoja.

Kirkkopellon tarkastelu alkaa Kantin määrittämästä ajattelun symbolismista. Yksi Kantin *Arvosteluvyyn kritiikin* kaikkein merkityksellisimpiä väitteitä on se, että vaikka järjen idea ei voikaan saada aistimellista esitystä, tietyn ilmiön on mahdollista toimia tämän idean symbolina. Kyse on yhtäältä siitä erosta, jonka Kant avaa ymmärryksen ja järjen välille, mutta toisaalta siitä sidoksesta tai rajankäynnistä, jota Kant kehittää erityisesti kolmannessa kritiikissään. Yhtäältä Kantin kriittinen projekti siis asettaa eron niin, että intellektuaalinen intuitio, esitys esityksen ehdoista, kuuluu vain äärettömälle olevalle. Toisaalta arvosteluvyyn analyysi vaalii tämän eron ilmiön mahdollisuutta.

Jokainen Kant-luenta kyllä tunnistaa väitteen siitä, että kauniin ilmiö on ”moraalisen hyvän symboli”, kuten Kant muotoilee *Arvosteluvyyn kritiikin* luvussa §59, mutta tämän symbolismin seuraamuksia on tuskin koskaan kehittänyt Kirkkopellon tavalla. Yleensä kauniin symbolisuus käsitetään niin, että makuarvostelma vain yksinkertaisesti on malli moraaliarvostelmalle, että arvostelman yleisyys on yhtäläillä vailla käsitettä. Moraalilain ja makuarvostelman yleisyys on pelkkä yksittäisen kieltö.

Kirkkopellon näyttämöllinen Kant-luenta sen sijaan osoittaa, kuinka symbolismi tarkoittaa kyllä symbolisen suhteen sovitamattomuutta, siis sitä että kantilainen kriittinen ero pitää, mutta myös, kuinka tämä eron sovituminen on tietystä mielessä välttämätöntä ja kuinka spekulatiivisuuden vaara tätä kautta on suurempi kuin

Kantin tarkastelu koskaan kykenee näyttämään. Moraalilain, noumenaalisen ja makuarvostelman yksinkertaisesti ymmärretty negatiivisuus on nimittäin välittömästi sillä tiellä, jonka päätteeksi ajattelu itse yhtäältä määrittyyäksi negatiivisuudeksi ja toisaalta tunnistaa itsensä historiallisesti tämän negatiivisuuden hahmona. Näin symbolisiin kuuluva ero vilahtaa ohi rakenteellisesti spekulatiivisen katseemme. Kirkkopelto siis ottaa tämän väistämättömän vaaran lähtökohdakseen. Kantin torjuma spekulatiivinen illuusio on aina jo tapahtunut. Tätä on luennan löytämä kantilainen traagisuus.

Arvostelukyvyn kriitikin luvussa §17 Kant päätyy tarkastelemaan kauniin ideaalia (*Ideale der Schönheit*). Tässä kohtaa Kant on osoittamassa, kuinka kauniin muoto on tarkoituksenmukaisuutta (*Zweckmäßigkeit*) ilman tarkoitusta. Makuarvostelma, jota Kant tässä kohtaa tarkastelee kauniin arvostelmana, on yleinen, mutta sen yleisyys ei ole käsitteen yleisyyttä. Makuarvostelman julkueus on sitä, että sen yleisyys vetoaa vain arvostelman esittäjän tunteeseen. Kun käsitteen määrittämä yleisyys on sitä, että ymmärryksen käsite alistaa synteesissä yksittäisen aistimellisen, kauniin tapauksessa sen yleisyys ei tule esityksen ja representaation (*Vorstellung*) piiriin. Arvostelman kohde on kaunis, arvostelma kyllä langesetaan, mutta tämä synteesi ei yleisty käsitteen kautta.

Kirkkopellon luennassa Kant ei kuitenkaan jää vain puhtaaseen esityksen kieltoon. Luennan keskeisenä momenttina on seuraava Kantin tekemä erottele. Sikäli kuin kauniin ideaalia ajatellaan järjen ideana (*Vernunftidee*), siitä on mahdotonta tuottaa aistimellista esitystä. Sikäli kuin jokainen kauniin arvostelma kuitenkin koskee aisti-

mellista kohdetta ja kokemusta, kauniin ideaali on välttämättä myös normaali-idea (*Normallidee*). Tämä idea on Kantin sanoin ”yksittäinen (kuvittelukyvyyn) intuitio (*Anschauung*), joka esittää (*vorstellen*) arvostelman mittapuun (*das Richtmaß seiner Beurtheilung*) tietyllä erityiselle eläinlajeille kuuluvana asiana (*Ding*)”. Normaali-idea on välttämättä muodostuva illuusio oikeasta arvostelmasta. Se on arvostelevan olennon ideaali, joka syntyy yhtä lailla kuin meille syntyy kuvitelma vaikkapa ihmisen ”normaalista” ulkomuodosta.

Kauniin ilmentämää ideaalisuutta ei voi esittää, siitä ei voi tehdä representaatiota, joka esittäisi arvostelemisen periaatteen. Kantin traagisen luennan ydin on kuitenkin siinä, että tämä esittäminen on aina jo tapahtunut. Siksi se Kantin esimerkiksi antama ihmistä luonnehtiva ominaisuus, että ”me” todella tiedämme normaalin ilman mitään tietoista laskelmaa, ei ole mikään satunnainen tai psykologisesti määrääntyvä seikka. Se seuraa suoraan kuvittelukyvyyn olemuksesta, siitä että meidän kuvittelukykyimme toimii aina ennen tietoisuutta. Normia ei voi olla kuvittelematta, sillä se on aina jo kuvitelu tahdoimme pa tai emme. Meillä on aina jo käsitys siitä, mikä on normaali. Näin meillä siis on ideaalinen aina jo ennen kuin Kant tai mikään kriittinen ele on ehtinyt tehdä keskeisimpiä erottelujaan.

IHMISEN HAHMO JA VAPAUDEN KUVA

Varsinaisesti Kant siis yrittää tehdä ideaalisen esityksen mahdolliseksi symbolin kautta. Symbolointi koskee käsitettä, josta ei ole aistimellista intuitiota. Kyse on erosta representaation ja presentaation välillä. Kun repre-

sentaatio (*Vorstellung*) on aina esitys tietyn käsitteen mukaan, esityksen tapahtuminen tai näyttämöllepano (*Darstellung*) sen sijaan koskee käsitteitä itseään. Kantin termein se on *hypotyposis* (*Hypotypose*), ”katsottavaksi asettaminen”, *subjectio sub adspedum*. (*Arvostelukyvyn kriitikki*, jatkossa KU, luku §59) Tässä Kant tekee vielä jaon skematisaation ja symbolisaation välillä. Yhtäältä *hypotyposis* koskee käsitteitä, joista on jo esitys, kuten vaikkapa kvantiteetin kategoriaan vastaava lukumäärä. Tällöin kyse on skematismista. Toisaalta, kun esitettävänä ovat järjen käsitteet, kuvaaminen voi tapahtua vain analogisesti. Tämä jälkimmäinen esittäminen on varsinaisesti symbolista.

Kantin mukaan kaunis ei siis ole hyvä jotakin esitettävissä olevaa päämäärää varten vaan se on hyvä sinänsä. Tämä ei kuitenkaan ole mikään ylin idea korkeimpana tarkoituksenmukaisuutena vaan itse arvostelemisen tosiasia, se että on arvostelma. Kaunis on hyvä itse arvostelman mahdollisuuteen nähden. Siksi kauniin ideaali merkitsee olevaa, jolla olisi päämäärä itsessään. Näin Kant siis muotoilee symbolismin vaatimuksena yhtä aikaa pitää tämä symbolinen suhde auki ja samalla esittää se. ”Suurin tarkoituksenmukaisuus [...] on arvostelevan olevan ideassa (*liegt doch bloß in der Idee des Beurtheilenden*). Tämä arvosteleva oleva esteettisenä ideana [...] voidaan esittää täydellisesti *in concreto* mallikuvana (*Musterbilde*)”. (KU §17). Kantin mukaan tässä ylimmissä symbolissa, itse symbolisen suhteen esityksessä voi olla kyse vain ihmisestä, ihmisen hahmosta (*Gestalt*). Vain ihmisessä on päämäärä itessään. Ihminen on itse arvostelemisen hahmo ja juuri tässä on välttämättä asettava normaali-idea mallikuvana.

Arvostelman mallikuva ei

siis voi saada esitystään mis-
sään muussa kuin arvostele-
van subjektin itsensä kuvassa. Se
on erityinen symbolinen esitys,
jonka ei pitäisi olla representaatio
valmiina kuvana vaan kuva
kuvaamisen mahdollisuudesta,
esitys tapahtumisensa hetkellä,
representaation näyttämöllepa-
no, *Darstellung*. Tämä mahdoton
kuva meillä kuitenkin aina
jo on. Metafysiikan teatterissa,
meidän kokemuksessamme, kuvat
eivät koskaan pysy vierekkäisinä
vaan aina löytyy jokin, joka
ehtii ensin ja ottaa ylimmän
kuvan paikan tämän kuvaamisen
kyvyn itsensä kuvana. Tämän
vapauden kuvan äärimmäinen
muoto on ihminen, tai kuten
Kirkkopelto kirjoittaa, ”ihmisen
hahmo ei lakkaa lähestymästä
kauniin ideaalia.” (TdE 138.)
Tätä kautta suurin tarkoituk-
senmukaisuus, täydellisyys on
itse arvostelman langettamisen
tapahtumisessa, jota ei itsessään
voi kuvata, mutta joka on aina
jo tullut esiin normaali-ideana.
”Täydellisyys ei merkitse siten
mitään muuta kuin kaikkeen
kuvaamiseen sisältyvän järjellisen
määrittäytyneisyyden ilmenemistä.
Normaali-idea on ihmisen
skeema, ihmisen sikäli kuin se
on puhuva olento ja symbolisen
suhteen kantaja.” (Mts.)

Ideaalisen manifestaatio
määrittäytyi siis itse kuvautu-
misen tapahtumiseksi. Se on
kuvauksen täydellisyyttä, joka
voi ilmetä vain toimintansa hetkellä.
Se on siis yhtä aikaa sekä mahdoton
että välttämätön. Näin
Kant kyllä avaa eron kieltämällä
ideaalisen representaation, mutta
ei voi välttää liittämistä tätä
mahdotonta ilmiötä ihmiseen
ja tekemästä kuvittelukyvyistä
psykologista kykyä. Siksi
kantilaisin termein vapauden ilmiö
olisi toimiva ihminen, joka
ilmenee toimiessaan, kuvaami-
nen kuvautumisessaan. Oman
määritelmänsä mukaisesti tätä
toimintaa ei kuitenkaan kos-

kaan nähdä.

Tämä on esillä jo *Puhtaan järjen kritiikin* kolmannessa
puhtaan järjen antinomiassa,
jota Kirkkopelto myös huolellisesti
lukee. Kyse on siitä, että
kuvautumisessa, Kantin sanoin
”siinä mikä tapahtuu”, voidaan
nähdä toisiinsa palautumattomalla
tavalla kahdenlaista kausaliteettia.
Yhtäältä kaikella tapahtumisella
on syynsä. Toisaalta tapahtuminen
on vapaata, on olemassa ”kyky
aloittaa uusi tila” (*das Vermögen, einen Zustand von selbst anzufangen*).
Näin ensimmäinen on kausaliteettia
luonnon mukaan (*nach der Natur*) ja jälkimmäinen vapauden
kausaliteettia (*aus Freiheit*).
Tässä merkityksessään vapaus on
”puhdas transsendentaalinen idea”
(*reine transzendentele Idee*).
(*Kritik der reinen Vernunft*,
Auflage B, s. 561.)

Tämä puhdas järjen antinomia
jää ratkaisemattomaksi, mutta
toisaalta Kirkkopellon luenta
näyttää, kuinka ihminen ei lakkaa
tulemasta tämän ratkaisuksi.
Vapauden ilmiönä ihmisestä
tulee ikään kuin esittämisen
pakkomielle, sen täydentyminen
ja raja.

Metafysiikan teatteri toimii
siinä, missä esillä on koko ajan
hahmo, joka yhtäältä vaikuttaa
luonnolliselta ja peittää näin
näyttämön, mutta joka toisaalta
osoittautuu koko ajan mahdottomaksi.
Tällaisen hahmon dekonstruktion
kautta Kantin ajattelun näyttämöllisyys
kuitenkin tulee esiin. Kyse on
kokemuksen rakenteesta. Kun
kokemus, siis teatteri esityksenä
ja katsomisena, tapahtuu,
transsendentaalinen idea on
aina jo näyttämöllä. Siten näyttämö,
kone joka tuottaa figuurin
peittämällä itsensä, on itse ”kokemuksen
transsendentaalinen rakenne”
(TdE 228).

SKEMATISMIN KÄTKETTY TAIDE JA
MATERIAALINEN YLEVÄ

Metafysiikan näyttämölle noussee
siis välttämätön objekti. Edellä
nähtiin, kuinka maku-arvostelman
mahdollisuus näyttää vaativan
tällaisen erityisen ilmiön. Kant-
luennassaan Kirkkopelto näyttää,
että itse asiassa jo kokemus itse,
sellaisena kuin se tulee muotoiluksi
Kantin ensimmäisessä kritiikissä,
vaatii mahdollisuusehtonaan
tämän objektin. Ideaalisen ilmiötä
ei siis tule käsittää ikään kuin
illuusiona, johon inhimillisellä
tietokyvyllä on taipumus sortua.
Tämä illuusio, jos sitä näin
voidaan enää edes kutsua, on
kokemuksen suhteen välttämätön
ja alkuperäinen fiktio. Jo
ensimmäisessä kritiikissä hahmotuu
siis yhtä aikaa mahdoton ja
välttämätön objekti, joka on
objektin objektiivisuus itse.

Kirkkopellon Kant-luennan
erityisyyden voikin siten muotoilla
myös niin, että toisin kuin
Kant-luennoissa yleensä, objektin
objektiivisuutta kysytään suhteessa
objektin ilmiöön ja ilmenemiseen.
Jokainen yleisesitys Kantista
näyttää, kuinka tämä määrittelee
kokemuksen ehtona ”apperseption
yksyden”, vaateen siitä, että
jokaisen yksittäisen synteessin on
välttämättä kokoonnuttava yhden
minän alaisuuteen. Sitä mitä
tämä vaatimus tarkoittaa ilmenemisen
piirissä, ei kuitenkaan yleensä
tarkastella.

Ensimmäisessä kritiikissä
Kant siis muotoilee kokemuksen
objektiivisuuden niin, että kokemus
on aina kokemus objektista ja
että näiden kokemusten, siis
yhtälailla objektien, on välttämättä
kokoonnuttava yhteen. Totaliteetti
on oltava. Apperseption yksyys
on sekä objektiivisuuden että
kokemuksen ehto. Tällä ykseydellä
on kuitenkin jo ensimmäisen
kritiikin jäsenyyksissä vastine
ilmiöiden piirissä,

kun Kant esittää, että kokemuksen ykseydessä on kyse ilmiöiden yhteenkuulumisesta, niiden yhteisöstä (*Gemeinschaft*). Kant näyttää, kuinka tämä ykseys on sekä tilallista vierekkäisyyttä (*communio*) että ajallista peräkkäisyyttä (*commercium*). Kirkkopellon mukaan tämä suhde, kokemuksen ja objektiivisuuden ydin, jää kuitenkin viime kädessä hahmottelematta. Miten objektin samanaikaisuuden, siis tilallisen yhteisön, ja näiden samanaikaisuuksien välinen suhde on ymmärrettävä?

Ensimmäisen kritiikin jälkeen kysymykseksi jääkin lopulta, mitä läsnäolo on, ja edelleen, mikä on se apperseption ykseys, joka tämän läsnäolon takaa. Kant kyllä vie modaliitteja tarkastellessaan tämän kysymyksen ajallisuuden ongelmaan, jonka kautta läsnäoloa Kantin jälkeen on ajateltu, mutta viime kädessä tämän läsnäolon tapahtuminen skematismina jää salatuksi. Siitä todella tulee Kantin sanoin ”kätkeyty taide sielun syvyyksissä”.

Kirkkopellon Kant-luennan johtoideana onkin jatkaa tämän kysymyksen kysymistä lukemalla *Arvostelukyvyyn kritiikkiä*. Ajatuksena on se, että kolmannen kritiikin kuvittelukyvyyn tarkastelu jatkaa skematismien sulkeuman kysymyksen avaamista. Tunnetulla tavalla, sitä mukaa kun makuarvostelman analyysi etenee, Kantin esitys käy yhä ristiriitaisemmaksi. Kuten tässä on jo aiemmin nähty, mikään muu suunta ei voisikaan olla mahdollinen: esityksen ongelman seuraaminen johtaa välttämättä kysymykseen näyttämöstä, esityksen taustasta, joka ei ole perusta eikä sanomattomaksi jäävä kuilu vaan, Kirkkopellon muotoilemana ”nimenomaan teatteri, kumuloituvien, pinoutuvien ja naamioituvien eleiden ääretön sarja”. (T&E 420.) Läsnäolon dekonstruktio, siis

apperseption ykseyden jatkosäilyttäminen tapahtuu ylevän analyysissä, jossa Kant päätyy käsitteellistämään uudelleen koko havainnon muodon. Kant tekee luvussa §26 kauaskantoisen jaon kuvittelukyvyyn sisällä esittäessään, että kyse on liittämistä ja kokoamisesta. Kuvittelu, siis esitys ylipäätään, tapahtuu kahdessa vaiheessa. Yhtäältä apperseption (*Auffassung*, yleensä Kant-ranskannoksissa ja myös Kirkkopellolla *apperseption*) avaa progressiivisen liikkeen kautta tilan ja ajan homogeenisenä jatkumona. Se tuottaa jatkuvuuden. Mutta jotta kuvitus todella tuottaisi esityksen, tämän jatkumon on otettava jokin muoto. Se on jaettava objekteiksi. Tämän tekee komprehensio (*Zusammenfassung* ja vastaavasti *comprehension*). Se reflektoi apperseption tekemää työtä yrittäen esittää sen yhden muodon alaisuudessa. Komprehensio on siis se, joka kokoaa ja tässä mielessä sekä tuottaa muodon että yhtä aikaa piilottaa muodon tuotannon, apperseption työn. Näiden kahden eleen vuorovaikutus ilmenee joko skematismina, jolloin se komprehension eleen onnistuessa jää salatuksi, tai sitten ylevässä, jossa komprehensio ei enää onnistu ja koko esityksen jatkuminen tulee kyseenalaiseksi.

Näin jälkimmäinen vaihtoehto ikään kuin näyttää sen voiman, joka Kantin tarkasteluihin on kätkeytynyt ensimmäisestä kritiikistä lähtien. Kirkkopellon luenta panee siis Kantin kirjaimellisesti näyttämölle niin, että liike ensimmäisestä kritiikistä kolmanteen kritiikkiin paljastaa voimansa siinä, missä esitys, kokemuksen hahmo ajautuu rajalleen. Kantin artikuloima kokemuksen muoto löytää nimenomaan komprehension ja apperseption vuorovaikutuksena alkuperäisen kamppailun muodon.

Kant nimittäin selvittää, kuinka komprehensio on mahti, *Gewalt*, joka saksan kielessä pitää sisällään sekä voiman että väkivallan merkitykset. Sikäli kuin komprehensio on voimaa, se todella antaa kokemukselle sen objektin. Sikäli kuin se kuitenkin toimii vain suhteessa siihen, mikä on aina jo apperseption tuottamaa, se tekee konstitutiivisesti väkivaltaa kokemuksen jatkuudelle, tai kuten Kant kirjoittaa, ”sisäiselle aistille” aikana. Se pakottaa muotoon. Tämä muoto ei kuitenkaan ole mitään jo annettua. Kuvittelukyky on itse muodon muotoutumista. Se itse antaa muodon kätkemällä tämän muodonannon tapahtumisen. Komprehensio ottaa mitaa aistimellisesta ja samalla kätkee sen että kamppailee. Tuottaessaan objektin komprehensio kätkee näin apperseption työn tapahtumisen, ajan jonka tämä apperseption työ ottaa. Siten kantilainen objekti ylipäätään on merkki onnistuneesta kamppailun kätkemisestä.

Tässä kohtaa tullaan yleväluennan motiiviin ja itse asiassa siihen tekijään, joka Kirkkopellon luennassa yhdistää Kantin kolme kritiikkiä. Kyse on alkuperäisen kamppailun ja komprehension mahdin kaksoisluonteen konsitutiivisesta paljastamattomuudesta. Kun perinne metafysiikkana Lacoue-Labartheen sanoin välttämättä ylenkatsoo teatteria, se ei huomaa, kuinka sen näyttämöä hallitsee aina tietty hahmo, jonka kyvyksi näyttämön tapahtuminen, ilmeneminen ylipäätään luetaan. Tällöin perinne tulee samalla jatkuvasti vaalineeksi mahdollisuutta, että se pääsisi eroon tästä hahmosta, joka näyttää pitävän hallussaan viimekätistä hämähäköä. Siksi länsimaista ajattelua jahtaa perustava fantasia kaiken lopullisesta paljastumisesta, apokalyptisesta. Nimenomaan tämä kaiken paljastuminen lo-

pullisena kirkkautena on perinteen mukainen ylevä, esityksen täyteys esityksen loppuna.

Kirkkopellon esiin lukema ylevä on siten toinen, materiaallinen ylevä, ja jatkaa näin sitä ei-dialektisten ylevä-luentojen sarjaa, jonka Lacoue-Labarthen, Derridan, Jean-Luc Nancy ja Jean-François Lyotardin, kuten myös Adornon ylevä-luennat muodostavat. Tällainen luenta näyttää, että esityksen materiaallinen jäännös säilyy, Kirkkopellon käyttämän esimerkin sanoin, yhtälailla kuin se rautainen sandaali, jonka tulivuori Etna Empedokleen syöksytyä sen kraateriin yllättäen sylkääse takaisin.

PERINTEEN TRAAGIS-EETTINEN LUENTA JA MODERNI ”ME”

Perinteisen ylevä-käsityksen mukainen sankarin figuuri jäisi siis sankariksi oman tuhonsa hetkellä, jonka pitäisi samalla olla kaiken tuho. Käsillä olevasta Kant-luennasta käsin tämä merkitsee sitä, että samalla kun ajattelu kieltäytyy ajattelemasta näyttämöä, se suuntautuu välttämättä kohti pistettä tai horisonttia, jossa näyttämön peittävä, yhtä aikaa välttämätön ja mahdollon hahmo paljastuu ja tuhoutuu. Tämä pätee yhtä lailla perinteiseen metafysiikkaan, joka vaalii käsitteellisen artikulaation täydentymisen mahdollisuutta, kuin vaikkapa jopapäiväiseen terveeseen järkeen tai pragmaattisuuteen vetoavaan puhetaaraan, mutta myös moniin kriittisiin diskursseihin, joihin tämä motiivi tulee ikään kuin takakautta viime kätisenä luotamuksena järkeen, ihmiseen tai historiaan. Kaiken tällaisen ajattelun ongelma on nyt avatusta näkökulmasta se väkivalta, joka kätkeytyy sen omaan tapahtumiseen. Sikäli kuin se ei ajattele tässä näyttämönä artikuloidua ulottuvuutta, se luottaa

kantilaisin termein ilmaistuna komprehension, mutta yleisemmin *logoksen* ja merkityksellisen maailman avautumisen väkivalltomuuden mahdollisuuteen. Tämä merkitsee sitä, että näin toimiessaan se vain kätkee väkivaltaa yhä enemmän.

Kirkkopellon kantilaisen ylevän analyysi osoittaa, että tämä liike kohtaa aina rajansa. Sikäli kuin komprehensio yrittää esittää kaiken, se tulee välttämättä pisteeseen, jossa sen voima tulee ylityksi, sillä aistimellisessä on aina enemmän materiaalia kuin esitykseen mahtuu. Tämä ei johdu siitä, että aistimellinen olisi jokin substantiaalinen, aina jo olemassa oleva perusta. Komprehension vastineena apprehensio tuottaa tämän jatkuvuuden. Tässä mielessä aistimellinen materiaali, tämä sisin ulkoinen, on kokemuksessa itsessään. Komprehension voima on siis äärellinen, sillä sen toiminta on rajaamista vasten apprehension tuottamaa jatkuvuutta. Komprehensio ei tuota objektia löytämällä tämän annettuna, vaan tekemällä väkivaltaa aistimelliselle jatkuvuudelle. Kantin termein komprehension tehtävänä on ottaa mitta absoluuttisena mittana (*quantum*). Tämä mitta edeltää kaikkea esitettävissä olevaa mitta-laskettavana (*quantitas*). Se on mitta vasten mittaamatonta – ja juuri siksi komprehension ele ei koskaan ole luonnollinen, siis väkivallaton. Se on kaikessa välttämättömyydessäänkin väkivaltainen.

Koska objekti siis on kokemuksen väkivallan peittymisen tuote, kokemus ei voi koskaan kokea omaa väkivaltaansa objektin muodossa. Ylevässä kokemuksena kuitenkin pyrkii esittämään itselleen objektin, joka käy sen voiman yli, ja nimenomaan tässä on komprehension kaksinaisen luonteen tematisoitumisen mahdollisuus.

Kun objektin pysyvyys on sitä, että komprehensio onnistuu keskeyttämään apprehension jatkuvuuden, komprehensio on työ käy tehtävän suuressa konstitutiivisesta syystä koko ajan työlämmäksi. Se ottaa yhä enemmän aikaa, mikä johtaa lopulta siihen, että aikaa ei enää ole. Kirkkopelto muotoilee ylevä-luentansa keskeisen kohdan seuraavasti: ”Tietoisuus kestää ja ehdollistuu tietyn aikaa koskevan unohtamisen kautta. Representaation läsnäolon perustaa konstitutiivinen unohtus, joka koskee sitä, että tämä läsnäolo muodostuu muistamisessa. Tämä mekanismi tulee tunnettavaksi vain kun *quantum* ylittää tietyn rajan, jonka tuolla puolen subjektilla ei kirjaimellisesti enää ole aikaa toteuttaa välttämätöntä kokoamista. Tässä hetkessä subjekti Kantin mukaan kokee mitattoman vaatimuksen, joka on kaiken objektivaation taustalla ja jota subjekti ei koskaan voi tyydyttää.” (TdE 363.)

Esitys siis tulee rajalleen ajan loppumisena. Kun perinne tässä nelmoi ajan absoluuttisesta lopusta, pisteestä, jossa esityksen täydennyttyä aikaa olisi loputtomasti, nyt avattu luenta näyttää, että aika kuitenkin jatkuu nimenomaan meistä riippumatta. Esitys, sen täydentämisen vaatimus ja toistuva rajalleen tulo, säilyy juuri siksi, että sen ehto ei tule esitykseen.

Tämä tulos on Kirkkopellon luennassa eettinen. Esityksen piste, jossa kokemuksen voima tulee ylityksi, on nimittäin piste, jossa sen oma alkuperäinen väkivaltaisuus tematisoituu suhteettoman ilmiössä, ei absoluuttisena objektina tai objektin fantastisena katoamisena, vaan esityksen rajalleen tulemisena. Suhteettoman suhteen ja mitattoman mitan ilmiö ei siten ole loputon tehtävä esittää vielä vähän lisää vaan osoitus siitä, että esitys jatkuu siinäkin, missä kokemuk-

sen voima loppuu. Se kieltää, vasten perinteen unelmaa, että kokemuksen väkivaltaisuus voisi saada minkäänlaista sovitusta. Se ei sovita, mutta koska kokemuksen rajoilleen tulo seuraa suoraan sen voiman omimmasta luonteesta, siitä että se tuottaa objektin, kyse on tietystä traagisesta puhdistumisesta.

Kokemuksen traaginen virhe on nimittäin sen oma mahti, kokemus itse. Esitys saa alkunsa voiman käyttämisestä, eleestä joka on väkivaltainen, mutta niin, että ilman sitä kokemusta ei ole. Tästä seuraa välttämättä klassinen tragedian kuljetus, jossa jokainen liike kohti tätä alkutekoa, ikään kuin sen perustattomuuden lopullista selvittämistä, vie kiihtyvällä vauhdilla yhä kauemmas itse asiasta, siitä että selvitettävissä olevaa ja selvittämistä erillistä aloitusta ei ole.

Kun metafysiikan fantastisessa loppunäytöksessä kaikki valkenee ja sankari katoaa jäännökseltä virheen selvites- sä, niin Kirkkopellon avaamassa tragedialuennassa näyttämölle jää äärimmäisellä hetkellä yhä

jotakin. Kokemuksen virhe on sen äärellisyys, sen välttämättömän minä-muoto, mutta tämän kokemuksen välttämättömän muodon tuottava omistamisen ele, perustavan fiktion tapahtuminen, outo tekeytyminen ei kuitenkaan ole omistettavissa. Tragedian tuhoisa liike vie juuri tämän tosiasian näyttäytymiseen. Sen kuljetus johdattaa siihen kammottavaan näkyyn, että silloinkin kun kaiken pitäisi jo olla ohi, näyttämö merkitsee. Näyttämön toimija ei katoa vaan syntyvää henkeä jää vainoamaan ruumis. Näyttämölle jää hölderliniläinen tyhjä merkki, symboli, joka ei enää ole ylin merkittäjä tai puhdas valkeus, vaan pelkkä esittymisen tosiasia, se että on esitystä. Näin se todistaa siitä, että esittyminen ei ole yhden hallussa, että maailma ei tule yhdelle. Tragedian puhdistava vaikutus – tässä on ikään kuin katharsiksen uusi muotoilu – koskeekin siten kokemusta ja objektiivisuutta. Tragedian käänneasteessa sekä kokemuksen että objektiivisuuden perustava fiktio tulee itse kokemukseen. Näin traagisen

ja kriittisen projektin eettinen kosketuspiste on siinä, missä ilmiö ilmenee ilmiönsä.

Tällä tavoin Kirkkopellon on sekä aina jo oletettava näyttämön toiminta että vaadittava näyttämön ilmiön, kokemuksen puhdistamisen mahdollisuutta. Siksi teoksessa jatkuvasti toistuva fraasi ”meidän kokemuksemme” ei suinkaan ole Kirkkopellon satunnainen maneer. Se seuraa luottamuksesta siihen, että kokemus pysyy. Kyse on siitä näyttämön logiikasta, joka edellä on hahmotettu. Meiltä puuttuu näyttämön ilmiö ja juuri tämä on todiste näyttämön logiikan toiminnasta. Meiltä puuttuu se epäinhimillinen, joka meitä ehdollistaa, juuri siksi että voimme tämän suhteettoman katkeamisen ehdollistamana konstitutiivisesti tunnistaa vain oman kuvamme. Meillä on esitys kaikesta, mutta kaikki on ihmisen muotoista. Moderneina meitä, siis transsendenssin katoamisen määrittämiä, luonnehtiikin Kirkkopellon toisaalla käyttämä osuva fraasi ”Me voimme tarttua kaikkeen, mutta kaikki jää käteen!”

Ari Korhonen