

# Suden katse: Kierkegaard tarkkailijana ja urbaanina flanööörinä

**Søren Kierkegaardin (1813-55) teoksissa on episodeja, joissa päähenkilö tai kertoja tarkkailee intensiivisesti ympäristöään, vaikka Kierkegaard asetti aina musiikin taiteista korkeimpaan asemaan eikä tuonut visuaalisuutta mitenkään korostetusti esille. Siksi voidaankin olettaa, että tarkkailulla on jokin muu kuin pelkästään esteettinen merkitys. *Toistossa (Gjentagelsen, 1843)* katse on mukana useassa kohdassa. Tässä teoksessa Kierkegaard itse asiassa pohtii tarkkailijan roolia(an). *Toistossa* on monta hyvin erilaista tarkkailija-tarkkailtava -suhdetta; voidaan jopa sanoa, että Kierkegaard tutkiskelee tämän kirjan avulla omaa sielunelämänsä - silloin olisi kyse itsereflektiivisyydestä, joka on eräänlaista tarkkailua sekin (Teoksen alaotsikko onkin *Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi av Constantin Constantius*).**

*Toistossa* Kierkegaardin päähenkilöt liikkuvat vapaasti (flanööri) etsien optimaalisia tarkkailupositioita. Usein tarkkailun kohteena on viaton nuori nainen, joka ei tiedä omasta asemastaan mitään:

”Tunnen hyvin erään nuoren neidon asuinpaikan, joi-takin peninkulmia Kööpenhaminasta, olen tutustunut suureen varjoisaan puutarhaan ja sen kaikkiin puihin ja pensaisiin. Tiedän hyvin pusikkoisen rinteen, joka ei sijaitse kovinkaan kaukana tästä paikasta ja josta voi nähdä puutarhan ja olla itse piilossa pensaiden takana. En ole antanut koskaan kenenkään tietää siitä, en edes ajurini, jota petkutan astumalla vaunuista vähän matkan päässä tuosta paikasta ja kääntymällä oikealle vasemman sijasta. [...] Aikaisin aamulla makailen pensaiden suo-jassa. Kun elämä alkaa liukahdella, kun aurinko aukaisee silmänsä, kun lintu levittää siipiään, kun kettu hiipii ulos kolostaan, kun talonpoika seisoo ovelaan ja katsoo vil-jelysten yli, [...] silloin astuu neitokin esille. [...] [H]än kävelee ympäriinsä ihmetellen (kumpi ihmettelee enem-män – tyttö vai puut?), hän kyykistyy ja poimii jotain pensaista. [...] Sieluni saa vihdoinkin rauhan. Onnel-linen neito! jos mies voittaa joskus rakkautesi, toivoisin, että sinä tulet tekemään hänet yhtä onnelliseksi merkit-

semällä hänelle kaikkea, aivan kuin teet minutkin, ilman että teet minulle kuitenkaan mitään.”<sup>1</sup>

Kyseessä on selvä relaatio, jossa tarkkailija asettuu uhrinsa yläpuolelle. Tarkkailijalla on valtaa, ja hänen ja tarkkailun kohteen suhde on vertikaalinen. Tämä relaatio on tyypil-linen ironialle ja myös esimerkiksi voyeurismille ja sadis-mille, joihin molempiin katse ja tarkkailu kuuluvat tärkeinä elementtinä.<sup>2</sup> Voyeurismiin ja katsomiseen liittyy useim-miten mielihyvää.<sup>3</sup> Katse voi myös sananmukaisesti tappaa: sen voima on verrattavissa fyysiseen väkivaltaan.

Katseeseen kätkeytyy suuri määrä erilaisia merki-tyksiä. Katseella tuotetaan ja vastaanotetaan mielihyvää, sillä luodaan sukupuolten välisiä valtasuhteita<sup>4</sup> ja sen avulla myös manipuloidaan. Katseella, silloin kun se ei ole pei-telty, voidaan muuttaa käytöstämme<sup>5</sup> ja luoda uusia julkisen käytöksen pelejä, joissa yksilöt tottuvat tiettyihin käyttäy-tymissääntöihin ja kuriin. Usein katseeseen liittyy raakaa poliittista valtaa, sillä alistetaan tai uhmataan.<sup>6</sup> On suuri merkitys sillä, tiedämmekö olevamme katseen kohteena vai emme – tieto tästä vaikuttaa suoraan käyttäytymiseemme.<sup>7</sup> Katseeseen (ja sen kohteena olemiseen) sisältyy siis aina tie-tynlainen intentionaalisuus. Katsojan ja katseen kohteena olevan objektin väliseen relaatioon voidaan liittää hyvinkin

erilaisia suhteita. Kuitenkin katseen kohde nähdään ja kuvataan aina jotenkin ja/tai jonakin, ja se voidaan aina esittää jossain tiettyssä valossa (valokuvametafora) – tällöin ironia tulee kuvaan mukaan.

Kierkegaardiahan pidetään yhtenä ironian suurista hahmoista, jopa siinä määrin, että tutkijoiden on aina voinut vaikea päättää, milloin hän ironisoi ja milloin ei. Kierkegaard oli myös teologi, ja karkeasti voidaan sanoa, että hän piti uskonnollisen julistuksen tyylikeinona huumoria ironian kuuluessa vähempiarvoisiin eettisiin ja esteettisiin elämäalueisiin. Kierkegaardille on käynyt kuitenkin samoin kuin monelle muulle uskonnolliselle kirjailijalle: ”diaboliset” tekstit ovat säilyneet kaikkein mielenkiintoisimpina.

Ironiassa on aina joko yksi tai useampi uhri. Ironikko luo etäisyyttä kohteeseensa ja pyrkiessään puolueettomuuteen hän tekee kohteesta objektin. Suhde on yksinkertainen subjekti-objekti -relaatio, ja se on yhdensuuntainen, yksipuolinen, suljettu ja ei-dialektinen.<sup>8</sup> Objekti on passiivinen ja useimmiten tietämätön tarkkailusta. Nämä ominaisuudet sopivat hyvin myös muun yksipuolisen vallankäytön, esimerkiksi sadismin ja voyeurismin määritelmään.

Tätä ironikon ja kohteen välistä relaatiota voidaan tarkastella monella tasolla, niin fiktiivisellä kuin reaalisellakin. Kaikenkattavana se ilmenee tietenkin Jumalan (tai jumalten, esim. antiikin mytologiat) ja ihmisen välisessä suhteessa. Jumala on ironikon arkkityyppi, koska hän on kaikkivoipa, kaikkietävä, transsendentti, täydellinen, ääretön ja vapaa.<sup>9</sup>

Ihminen uhrin arkkityyppinä on taas suhteessaan Jumalaan ansassa: hän on aikaan, paikkaan ja materiaan sidottu, sokea, kontingentti, rajoitettu, ei-vapaa, sidoksissa historiaansa ja perisyntiin, ympäristöön, vaistotoimintaansa, tunteisiinsa ja omatuntoonsa.<sup>10</sup> Uhrilla ei tietenkään välttämättä tarvitse olla kaikkia näitä ominaisuuksia tai puutteita. Tätä ironian vertikaalisuhdetta voitaisiin kuvata kissan ja hiiren leikkinä – siis vallan ja voiman ilmentymänä, jossa Jumala on kaikkivoipa ironikko ja ihminen hänen uhrinsa.

Uhrina ihminen on täydellisen välinpitämätön, tietämätön, sokea ja passiivinen: hän ei epäile olevansa tarkkailun kohteena. Jumala-ironikolle täydellinen vertikaalisuhde luo mahdollisuudet objektiiviseen näkökulmaan, jossa hän voi huvittuneena tarkastella alaspäin ilman että hänen tarvitsee puuttua asioiden kulkuun. Lesagen romaanissa *Le diable boiteux à Paris: ou Le livre des cent-et-un*<sup>11</sup> (1831-35) paholainen lentää täydellisen vapaana läpi avaruuden talojen yläpuolella ja nostelee niiden kattoja nauttiakseen ihmiselämän koomisuudesta.<sup>12</sup>

## Kirjailija jumalana

Kun tämä vertikaalisuhde siirretään sanataiteeseen, muuttuu se siksi esteettiseksi toiminnaksi, jolla työistetään tietoisesti materiaalia ja siten tuotetaan ironiaa. Kuten Jumala on maailman luoja, luo kirjailijakin oman pienen maailmansa, jossa hän hallitsee absoluuttisesti antaen henkilöhahmoilleen elämän ja kuoleman, päättäen heidän kohtaloistaan oman mielivaltansa mukaan. Jotta kirjailija voisi saavuttaa tämän jumalallisen asemansa, on hänen toisaalta oltava tietoinen vapaudestaan tarkkailijana, ja toisaalta tiedostettava uhrin viattomuus, tämän näennäisesti kuvitteleva vapaus, jonka hän loppujen lopuksi paljastaa illuusioksi.<sup>13</sup>

Vaikka Jean-Paul Sartre ylistikin Kierkegaardia siitä, että tämä hylkäsi Jumalan silmä-näkökulman,<sup>14</sup> ei asia ole mielestäni yksiselitteinen (Hannah Arendt suo tämän ”kunnian” Henri Bergsonille).<sup>15</sup> Tarkkailijakohtaukset sotivat tätä Kierkegaardin relativistista ja ironista näkökulmaa vastaan, ja missä on se ankara Jumala (isähahmo), johon Kierkegaard aina loppujen lopuksi vetoaa, oli kysymys katseesta (tai sen metaforasta) tai totuudesta. Kierkegaardin tarkkaileva minä on aina itse myös tarkkailtavana. Täytyy välttää tekemästä minkäänlaisia ”biografisia virhepäätelmiä” – tarkkailurelaatiot Kierkegaardin fiktiivisissä teoksissa ovat aivan jotain muuta kuin hänen filosofisteologiset näkökantansa Jumalan silmästä. Jumalallinen ”katse” kirjallisuustieteellisenä terminä, jolloin sillä tarkoitetaan kertojan näkökulmaa, siis kaikkietävää kertojaa, ei tarkoita samaa kuin Jumalan läsnäolon tunnustaminen filosofisessa, metafyyssessä tai teologisessa mielessä. Ne eivät ole siis yhteismitallisia toistensa kanssa, ja Kierkegaard on ollut varmaan tästä tietoinen.

Kuva kirjailijasta jumalana ja kaiken liikuttajana syntyi romantiikan aikana, mutta ajatus persoonattomasta demiurgista, joka luo oman fiktiivisen kosmoksensa, vaihtoehdotodellisuutensa, on tuttu modernismillekin. Faulknerin Yoknapatawpha ei esiinny millään oikealla kartalla vaan se on oma fiktiivinen todellisuutensa, jossa scifi-maailmasta poiketen kuitenkin pätevät fysiikan lait. Kyse on siis kirjailijan omasta kosmoksesta, ”apokryfisestä seudusta”, jota voidaan verrata metafysiikan käsitteisiin ’universumi’, ’maailma’, ’kosmos’<sup>16</sup> – tai todellisuus. Sekä avaruus että aika ovat siis kirjailijan luomuksia.

Kun kirjailija (William Faulkner) omaksuu persoonattoman luojaan roolin, hän samalla etäännyttää oman minänsä tuotannostaan. Vain hänen työnsä oli julkista aluetta.<sup>17</sup> Kierkegaardin julkaisustrategia on hyvin paljolti samanlainen, ja hän oli hyvin tietoinen kirjailijan roolistaan ja siihen liittyvästä ”vaihtoehtokosmosten” luomisesta ja niiden olemassaolosta esimerkiksi mytologiassa tai saduissa.<sup>18</sup>

James Joyce on toinen hyvä esimerkki taiteilija jumalana-roolin tematisoijista. Faulkner oli tutustunut nuoruudessaan hyvinkin tarkkaan James Joycen tuotantoon.<sup>19</sup> Joyce kirjoitti teoksessaan *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta (A portrait of the artist as a young man, 1914-15)*,<sup>20</sup> että taiteilija on Jumalan kaltainen: hän on luomistyössään teoksensa ulkopuolella ja pyörittelee näkymättömänä välinpitämättömästi sormiaan ollen ikään kuin puhdistettu eksistenssin kuonasta.

Joycen näkemys kirjailijasta Jumalana oli lähtöisin Tuomas Akvinolaiselta ja Gustave Flaubertilta<sup>21</sup> – Joyce oli katolisen koulun tuote ja ranskalaisen kirjallisuuden tuntija. Ajatus taiteilijasta ja hänen persoonattoman kliinisestä katseestaan muotoiltiin angloamerikkalaisessa estetiikassa vuonna 1920, jolloin T. S. Eliot määritteli sen kuuluisassa esseessään *Tradition and the Individual Talent*,<sup>22</sup> vaikkakin esimerkiksi Faulkner näyttää omaksuneen Eliotin näkemyksen suoraan tämän lyriikasta.<sup>23</sup> Tämä katsanto oli tietenkin olemassa jo saksalaisessa idealismissa ja sen estetiikassa.

Kierkegaard pyrki samalla tavalla saavuttamaan välinpitämättömän demiurgin roolin. *Toiston* kertoja-julkaisija Constantin Constantius ei ole sama henkilö kuin kirjan kirjoittaja Søren Kierkegaard. Kierkegaardin julkaisustrategia häivyttää tekijän ja hänen oman äänensä täydellisen systemaattisesti. Tämän takana on tietenkin se tietoteoreettinen näkemys, jota Kierkegaard kannatti. Todellisuus ilmenee toimivalle ja

olemassa olevalle yksilölle vain hänen rajoitetusta perspektiivistään käsin. *Afluttende videnskabelig Efterskrift* –teoksen (1846)<sup>24</sup> luvussa *Den virkelige Subjektivitet, den etniske; den subjektive Tænkter* Kierkegaard toteaa, että ainoa todellisuus, josta yksilö voi ylipäättään tietää jotain, on hänen oma todellisuutensa, se jossa hän on.<sup>25</sup> Tämä näkemys oikeutti nimi-merkkien käytön ja tekijän äänen täydellisen häivyttämisen.

1800-luvun alussa kertojalta vaadittiin vielä luotettavuutta – ironinen, epäluotettava kertoja oli vasta syntymässä. Kierkegaard näki vaivaa luodakseen epäluotettavan kertojan. Mutta loppujen lopuksi epäluotettavuus on täydellinen – se ulottuu jopa hänen päiväkirjoihinsa, joiden suhteesta todellisuuteen tutkijatkaan eivät läheskään aina pääse selville.<sup>26</sup> Kierkegaard luo siis pelkkiä ajatuskonstruktioita. Hänen nimimerkkinsä Johannes Climacus, joka on filosofisten tekstien ”kirjoittaja”, katsoo, että jokaisen yksilön ulkopuoliseen todellisuuteen voi päästä käsiksi vain ajattelemalla sitä. Silloin yksilön pitäisi pystyä muuttamaan itsensä toiseksi subjektiiksi, toiseksi toimivaksi yksilöksi, muuttaa yksilölle itselleen vieras todellisuus omaksi todellisuudekseen, mikä on mahdollonta. Kierkegaardin mukaan yksilö voi päästä toisen ihmisen todellisuuteen kiinni mahdollisuuden tasolla.<sup>27</sup> Hyvin yleisellä metafysisellä tasolla mahdollisuuksia voidaan pitää vaihtoehtoisina todellisuuksina, olemisen tapoina, siis fiktiivisinä todellisuuksina, eikä tästä ole pitkä matka hänen paradigmaattisiin esimerkkitapauksiinsa.

*Toistossa* Constantin Constantius puhuu siis omista nimissään, sikäli kuin häneen on luottamista. Loppupuheenvuorossaan teoksen viimeisessä luvussa Constantius kieltää sekä oman, kirjan päähenkilönä olevan Nuorukaisen että myös uskottunsa olemassaolon,<sup>28</sup> jolle hän kirjoittaa juuri kirjettä:

”Sellainen poikkeus on runoilija, joka rakentaa siltaa todellisiin aristokraattisiin poikkeuksiin, uskonnollisiin poikkeuksiin. Runoilija on yleensä poikkeus. Tavallisesti häneen ja hänen töihinsä ollaan tyytyväisiä. Siksi olen ajatellut, että olisi joskus vaivan arvoista luoda yksi sellainen. Nuorukainen, jonka olen luonut, on runoilija. Enempää en voi aikaansaada; voin päästä enimmillään niin kauas, että voin ajatella kirjailijan ja ajatuksen avulla luoda hänet. Minusta itsestäni ei ole kirjailijaksi, ja intressini ovatkin muualla. Velvollisuuteni on työllistänyt minua esteettisellä ja psykologisella tasolla. Olen sijoittanut mukaan itsenikin, mutta jos sinä, rakas lukija, katsot tarkemmin, huomaat helposti, että olen pelkästään palveleva henki tai kodin haltija, enkä läheskään niinkään välinpitämätön nuorukaisen suhteen kuin hän pelkää.”<sup>29</sup>

Tämä katkelmahan sisältää monta ristiriitaista väitettä: siinä sanotaan että kirjailija luo oman itsensä samalla kun hän on luonut teoksen toisen päähenkilön, Nuorukaisen. Kun hän ottaa itselleen majeutikon tehtävän myös yleisemmällä tasolla, on vaikeaa erottaa, missä on se reaalin hahmo, joka ajaa toiminnassaan Kierkegaardin uskonnollista projektia, ja missä fiktiivinen ”kirjailija” – eräänlainen Münchausemtempun tekijä.

## Kööpenhaminan flanööri

1840-luvun Kööpenhaminahan oli pieni kaupunki, jossa kulttuurieliitti koostui suppeasta etuoikeutetusta ihmisjou-

kosta. Kierkegaard halusi poistaa teoksestaan kaiken häneen itseensä viittaavaan, vaikka kirjan (*Toisto*) tapahtumilla on selvä yhteys hänen henkilökohtaiseen elämäänsä (kihlaus, sen purkaminen, Berliinin matkat).<sup>30</sup> Kierkegaard näki selvästi, miten lehdistön ja median rooli oli nousemassa merkittäväksi ilmiöksi senaikaisessa yhteiskunnassa.<sup>31</sup> Lehdistö on osa julkista tai yleistä sfääriä (vastakohtana subjektiiviselle, jonka K. asetti ensisijaiseksi), ja se manipuloi yksilöitä tasapäistäen heitä näkymättömällä ja kaikkialla läsnä olevalla tavallaan.<sup>32</sup> Lehdistön luonteeseen kuuluivat juorut ja pinnallinen keskustelu – pilalehti Corsaren oli tästä hyvä esimerkki.<sup>33</sup>

Kierkegaard oli poikkeava. Ei tarvitse kuin tutustua kaikkeen siihen, mitä Kierkegaardista on sanottu: huhuihin, juoruihin, kaskuihin, pilapiirroksiin, häväistyskirjoituksiin ja kritiikkiin. Kaikki nämä perustuvat hänen poikkeavuuteensa. Kierkegaardin kuvaaminen eksentrikoksi ei ehkä loukannut häntä hirveästi. Hän oli Corsaren-jupakan kautta tottunut siihen, että häneen kiinnitettiin huomiota. Ehkä hän oli hyväksynyt tavallisuudesta poikkeavan ulkomuotonsa, ainakaan hän ei tehnyt mitään muuttaakseen joko sitä tai käyttäytymistään sovinnoisemmaksi. Hän pukeutui vanhahtavalla tavalla – esikuvanaan hänellä oli luultavasti oma isä – ja sai osittain siksikin pilkkaa osakseen.<sup>34</sup> Kierkegaardista oli helppo tehdä karikatyyri. Itse hän kertoo pukeutumisestaan:

”Minä pidin kaikissa asioissa lähinnä kiinni niistä tavoista, joita isäni taloudessa oli noudatettu: söin siis päivällisen ja iltaruuan tiettyinä aikoina jne. jne. – sama asia koski myös pukeutumistani. Se pysyi muuttumattomana, joten oikeastaan ihmiset arvostellessaan minua arvostelivat kuollutta isääni”<sup>35</sup>

Corsaren-lehti oli kiinnittänyt ennen kaikkea huomiotaan Kierkegaardin lyhyisiin housunlahkeisiin – aivan liian lyhyisiin sen aikaisen muodin mukaan. Lahkeet lyhenivät entistä enemmän niissä pilapiirroksissa, joita Kierkegaardista julkaistiin. Kierkegaard poikkeavuutta lisäsi se, että hän oli sairaaloinen: hän kärsi ainakin heikoista keuhkoista, huonosta ruuansulatuksesta ja hermostollisista häiriöistä. Tämän kaiken lisäksi hänellä oli synnynnäinen ja jatkuvasti paheneva selkärangan epämuodostuma, joka teki hänestä ajan oloon melkein kyttyräselkäläisen.<sup>36</sup> Terveydelleen Kierkegaard ei voinut tehdä paljon mitään – hän käveli päivittäin pitääkseen itsensä kunnossa. Mutta pukeutumiseensa hän olisi voinut vaikuttaa.

Miten Kierkegaard sitten koki sen, että hänen ulkomuotonsa puututtiin? Alussa sen oli täytyntä kiusata häntä, mutta ehkä hän lopulta tottui siihen. Se oli osa häntä, osa julkisuuden kiroa. Toisella hänen aikalaisellaan, ”nerolla” nimeltä H. C. Andersen, oli samanlaisia ongelmia, joten Kierkegaard varmaan näki Kööpenhaminan pienessä kulttuuriyhteisössä, että poikkeavuus ei ollut poikkeavuutta taiteilijoiden joukossa. Kierkegaard ei koskaan asettanut omaa nerouttaan kyseenalaiseksi. Kuitenkin liiallinen viittaaminen hänen poikkeavaan ulkonäköönsä saattoi ärsyttää häntä. Joka tapauksessa Kierkegaard sai tottua olemaan julkisuuden henkilönä, hän oli itse katseen kohteena.

Kierkegaard oli tyyppillinen maaseutukaupungin tai esiuurbaniisointuneen yhteiskunnan *flaneur* tai *dandy*, sillä hän oli ilmeisen tietoinen omasta persoonastaan, ja pukeutuminenkin oli kaikessa epämuodikkuuksessaan huomiota herättävää.

Baudelaire (1821-67) oli aikoinaan kiinnostanut Edgar Allan Poen (1809-49) tarkkailijasta öisillä Lontoon kaduilla, ja häntä kiinnosti ihmisiä pyyhkivä katse ja tarkkailijan ristiin rastiin sukkuloiva liike.<sup>37</sup> Kööpenhaminassa oli 1800-luvun alussa vielä sitä samaa uinuvaa esiteollista charmia, jota Poen Lontoosta puuttui<sup>38</sup> – teollisuus ja sen mukana tuomat ihmismassat eivät vielä olleet valloittaneet kaupunkia, kuten Baudelaire asian näki. Mutta kaupunki oli nopeassa muutoksessa. Kesällä vuonna 1844 Kierkegaardin aikainen journalisti Charles Lusard palasi Kööpenhaminaan pitkän poissaolon jälkeen: hän huomasi heti kaupungissa tapahtuneen muutoksen.<sup>39</sup> Uusi moderni aikakausi kuvastui kaupungin kaduilla, ja liike-elämä, ihmisvilinä ja vastaavatuvin valot loivat urbaania vaikutelmaa.<sup>40</sup> Kaupungissa oli silloin noin 100 000 asukasta. Tivoli toi omalla panoksellaan hieman Pariisia ja Lontoota Kööpenhaminaan. Modernia on vaikea määritellä, aikasekvenssin lisäksi se merkitsee aatteiden, kulttuurillisten arvojen ja sosiaalisten organisaatioiden kokonaisuutta, jolloin sillä tarkoitetaan oikeasti kulttuurillista ja sosiaalista ”tilaa”.<sup>41</sup> Yksi asia on kuitenkin varma: moderni ja urbaani, etenkin suurkaupunkikulttuuri, kuuluvat yhteen.

Tivoli toi myös Kööpenhaminaan uudenlaisen julkisen tilan, jossa esimerkiksi perheet saattoivat nauttia yhdessä illallista: aikaisemmin ravintolaelämä oli tarkoitettu lähinnä miehille<sup>42</sup> ja tietenkin muutos urbaaniin elämään merkitsi myös katseen kohteena olemista ja *flaneur*-hahmon astumista esille. Yksilöt saattoivat sulautua urbaaniin joukkoon ja olla joko katselijoita tai katseen kohteena olevia objekteja, tai samanaikaisesti molempia.<sup>43</sup> Kierkegaardin itsetietoinen välinpitämättömyys oli kuin omiaan Benjaminin määrittelemään *flaneur*/tarkkailijan rooliin.<sup>44</sup> Dandy on tietoinen itsestään, omasta liikkeestään, katseestaan, vaatetuksestaan ja persoonastaan, ja kaikessa huolettomuudessaan dandyismi on tiukkojen sääntöjen rajaama instituutio.<sup>45</sup> Kierkegaardin romaanihahmot *Toiston* Constantin ja *Viettelijän päiväkirjan* Johannes tarkkailevat kyllä itseään, mutta varsinaisesti Kierkegaard kääntää katseensa omaan persoonaansa journalleissaan, ja ne antavatkin hyvin monipolvisen ja ristiriitaisen kuvan Søren Kierkegaardista, Kööpenhaminasta ja sen kaduilla sukkuloivasta *flaneurista*. Joitakin välähdyksiä hänestä saamme *Enten-Ellerin* kuuluvassa *Diapsalmatassa*.

On helppoa siirtyä kaupungista toiseen; Berliini on samaa kuin Lontoo tai Kööpenhamina. Hegelkin kirjoitti vaimolleen: ”Kun kävelen [Pariisin] kaduilla, näen ihmisiä, jotka ovat aivan kuin berliiniläisiä, – kaikki samoin pukeutuneita, kasvopiirteiltään suunnilleen samanlaisia, – sama näkyy mutta runsaslukuisena massana”<sup>46</sup> Tarkkailija liikkuu sujuvasti urbaanissa ympäristössä; teollistuminen herätti uinuvat maaseutukaupungit kiihkeään rytmiin. Kierkegaard alias Constantin Constantius teki puolestaan hyppäyksen Kööpenhaminasta Berliiniin ja muuttui huolettomaksi *flaneuriksi*:

”Jos on matkustajana *ex professo*, pikalähtettinä, joka nuuski kaiken, jonka muut ovat nuuskineet, tai jos haluaa kirjata nähtävyydet päiväkirjaan, ja siten myös oman nimensä matkailijoiden suureen sukutaluun – niin silloin palkataan *Lohndiener* ja ostetaan *das ganze Berlin* neljällä kymmenpennisellä. Tämän menetelmän avulla sinusta tulee puolueeton tarkkailija, jonka todistus

kelpaa jokaiseen kuulustelupöytäkirjaan totuudenmukaisena lausuntona. Jos ei kuitenkaan matkusta millään tietyllä asialla, silloin antaa sattuman ratkaista saadakseen välillä nähdä jotain, mistä muut eivät pääse osalliseksi, tärkein jää välillä huomaamatta; muodostat ehkä asioista käsityksen hetkellisen vaikutelman perusteella, millä on merkitystä vain sinulle itsellesi. Sellaisella huolettomalla matkalaisella ei yleensä ole paljoakaan kerrottavaa muille, ja jos hän ryhtyisi siihen, asettaisi hän alttiiksi ne hyvät käsitykset, joita kunniallisilla ihmisillä voisi ajatella olevan hänen moraalistaan ja siveellisyydestään.”<sup>47</sup>

Kierkegaard siis näkee itsensä *flaneurina*. Kaupungilla ei ole väliä; salapoliisin työ vaatii naamioitumista, *dandy* taas haluaa näkyä. Silloin interiööri muuttuu teatterinäyttämöksi, Kierkegaardin mieliympäristöksi.

On myös huomattava, että Kierkegaardin romaanihenkilöt esineellistävät naisen, näin vaikka he eivät olekaan tietoisia katseen kohteena olemisesta. Esineellistäminen ilmenee vain lukijalle. Yleensä kaupunkitilassa liikkuva katsoja (*flaneur*) on mies ja katseen kohde nainen.<sup>48</sup> Katse toimii siis vallan välineenä. Täytyy myös asettaa kyseenalaiseksi väite, että naiset eivät ole tietoisia katseen kohteena olemisesta – tämä harha johtuu Kierkegaardin omaksumasta julkaisustrategiasta. Kierkegaardin subjektiviteetti estää kertojaa ilmaisemasta kerronnan kohteena olevaa muuten kuin esimerkiksi kirjeen kautta, kuten sekä *Toistossa* että *Viettelijän päiväkirjassa*.

### Tarkkailla: salapoliisimotiivi

Kirjan (*Toisto*) päähenkilön salapoliisin työ kohdistuu siis yhtä paljon häneen omaan psyykeensä, sen salaisuuksiin, ja Kierkegaardin kirjoitusprojekti voidaan nähdä myös suuren mittakaavan terapeuttisena toimintana – tietenkin tämä on vain yksi tulkinta. Yhtä hyvin voidaan sanoa, että Kierkegaard ”keskustelee” eri paradigmaattisten esimerkkitaustensa kanssa, ja tämä johtuu siitä, että hän oli niin tiukasti sidoksissa vallalla olevaan filosofiseen dialektiseen metodiin – hän tarvitsi vastapooleja pystyäkseen kehittämään ajatuksiaan.<sup>49</sup>

Tarkkailu, siten kun Constantin sen määrittelee, ei ole kafkamaista valvontaa, tarkkailua ja rangaistusta, jolla on omat yhteiskunnalliset merkityksensä. Pisimmälle kehitetty tarkkailun vertauskuva on Michel Foucaultin teoksessa *Tarkkailla ja rangaista* kuvaama J. Benthamin piirustusten mukaan rakennettu Panopticon.<sup>50</sup> Kierkegaardin romaanihenkilöt ovat yhtä vähän yhteiskunnallisista asioista kiinnostuneita kuin hän itse oli – Kierkegardille riitti se, että hän kritisoi kirkkoa ja porvaristoa. Tarkkailija työskentelee ja tilittää rooliaan samalla tavalla kuin kaikkien salapoliisien esikuva C. Auguste Dupin, jonka seikkailuja saamme seurata Edgar Allan Poen (1809-49) novelleissa. On merkilinen yhteensattuma, että Poe ja Kierkegaard ovat eläneet lähes samanaikaisesti ja että Constantin Constantinus ja C. Auguste Dupin molemmat pohtivat salapoliisityön olemusta, edellinen *Toistossa* ja jälkimmäinen esimerkiksi novellissa *Morgue-kadun murhat* (*The Murders in the Rue Morgue*).<sup>51</sup>

Dupinin hahmo muistuttaa Constantin Constantiusta usealla tavalla. Molemmat ovat pedanttisia saivartelijoita,

jotka tekevät ympäristöstään ja toisista ihmisistä älykkäitä ja tarkkoja huomioita, joiden perusteella he sitten tekevät johdopäätöksiä. Mutta sekä Dupinissa että Constantinissa on toinenkin puoli: he ovat molemmat haaveiluun taipuvaisia romantikkoja, jotka nauttivat yksinäisyydestä ja eristäytymisestä. Nojatuolissa suoritettu aivotyö on yhtä tärkeää kuin kenttätyö. Eikä tarkkailija saa olla moralisti – tämä on Dupinille tärkeä ohjenuora, mutta myös Constantin teoretisoi ja noudattaa tätä periaatetta:

”Tarkkailijan täytyy tekeytyä rennoksi ja huolettomaksi, muuten kukaan ei avaudu; hänen täytyy ennen kaikkea varoa olemasta eettisesti ankara tai esittää olevansa moralisesti turmeltumaton ihminen. Hän on turmeltu ihminen, hän sanoo, hän on ollut monessa mukana, tehnyt hulluuksia – *ergo*, hänelle voin hyvinkin uskoutua, minä joka olen niin paljon häntä parempi! Olkoon niin, en vaadi ihmisiltä muuta kuin sen, mitä heidän tietoisuudessaan on. Sen asetan vaakakuppiin, ja siinä määrin kuin sillä on ominaispainoa, ei mikään hinta ole minulle liian korkea.”<sup>52</sup>

Toistossa varsinaisen tarkkailun kohteena on neljä eri henkilöä. Nuori Neito, Nuorukaisen rakkauden kohde, ei tiedä olevansa tarkkailtavana. Hän on viaton kuten kaikki muutkin katseen kohteena olevat naishenkilöt; itse asiassa *Toistossa* olevat naiset eivät ole ihmisiä, sillä heiltä puuttuu yksilöllisyys, tietoisuus ja nimi. Nuori Neito<sup>53</sup> jää henkilö-hahmona hyvin epämääräiseksi, samoin edellä mainittu ”eräs nuori neito”,<sup>54</sup> jonka heräämistä Constantin tarkkailee pen-  
saikosta. Teoksessa esiintyy myös ”Ompelijatar (*Sypige*)”<sup>55</sup> – sanalla viitattiin kevytmielisiin, ilolouentoisiin naisiin, ei kuitenkaan varsinaisiin prostituoituihin, joita 1800-luvun alun Kööpenhaminassa oli noin 3000.<sup>56</sup> Yhtä viattomia tarkkailun kohteita ovat ”kyytiin otettu neito”,<sup>57</sup> jonka mainetta Constantin varjelee, ja ”neito teatterissa”,<sup>58</sup> jonka vuoksi hän tekee uuden matkan Berliiniin todetakseen vain, ettei toisto ole mahdollista. Kaikki nämä neidot ovat passiivisia katseen kohteita, ja itse asiassa tarpeettomia, sillä jos kyseessä on poeettinen henkilö (mies), ”rakkaus neitoon vain pilaisi hänet”.<sup>59</sup>

Kierkegaardin teoksissa myös lukija osallistuu salapolii-  
sityöhön, ja tämä johtuu siitä, että hän jää jatkuvasti poh-  
timaan, missä määrin ne ovat omaelämäkerrallisia: hän  
aloittaa automaattisesti salapolii-  
sityön, yrittää löytää vihjeitä,  
jotka todistaisivat tämän.<sup>60</sup> Kierkegaard houkuttelee lukijaa  
tietoisesti tähän toimintaan.

*Toistossa* koko rakkausseikkailun tarkoitus oli herättää  
Nuorukaisessa uinuva poeettinen, tehdä hänestä runoilija.  
”Neito ei ole todellinen olento vaan Nuorukaisen sisäisten  
liikkeiden heijastuma ja niiden aiheuttaja”, Constantin  
toteaa.<sup>61</sup> Hänen mukaansa tarkkailija-salapolii-  
sin rooliin kuuluu auttaa nuorukaista tämän ”heräämisessä”:

”Useinhan tarkkailijana oleminen on ikävyyttä, se  
tekee sinusta yhtä surumielisen kuin jos olisit poliisivi-  
kailija, ja tarkkailijaa, joka pitää huolta kutsumuksestaan,  
voidaan verrata korkeassa asemassa olevaan salapolii-  
siin tai rikostarkastajaan, sillä tarkkailijan taito perustuu  
juuri siihen, että hän kykenee paljastamaan sen, mikä on  
kätkeyty.”<sup>62</sup>

Ja tässä prosessissa tarvitaan naista, Constantinin mukaan  
neitoa, herättämään kiinnostavuus ja poeettisuus, jonka  
jälkeen neito voi mennä. Häntä ei enää tarvita.<sup>63</sup>

### Kiinalainen rasia

Nuorukainen on siis tarkkailun kohde, joka ei suostu ole-  
maankaan passiivinen objekti. Ei, vaikka Constantin ajat-  
telee majeuttisessa mielessä pelkkää hyvää. Voidaan tie-  
tenkin sanoa, että Nuorukainen on miehenä tietoinen olio.  
Hänellä on silloin mahdollisuus myös vastata katseeseen. Ja  
näin Nuorukainen tekeekin – hän rakastuu neitoon, mikä ei  
ollut Constantinin tarkoitus. Ja hän tilittää tunteitaan, sitä  
minkälaista on olla tarkkailijan katseen vangitsemana. Nuor-  
ukainen tietää olevansa katseen kohteena. Hän jopa janoaa  
sitä. Nuorukaiselle on selvää, että kirjailija on Jumala, kaik-  
kitietävä ja suvereeni persoona:

”Teissä on outoa valtaa ja Te sidotte minut itseenne.  
Teidän kanssanne keskusteleminen lievittää tuskia ja  
tuntuu merkillisellä tavalla hyvältä, se on kun puhuisi  
itsensä tai jonkun Idean kanssa [...] Kaikesta teillä on  
tietoa, jota osaatte käyttää erehtymättä, silmänräpäyksessä  
voitte ottaa esille uuden salaisuuden ja jatkaa työtänne  
siitä, mihin jätitte [...] Seuraavassa silmänräpäyksessä  
minua masentaa se ylivoimainen asema, jonka kaiken tie-  
täminen tuo mukanaan, se että mikään ei ole uutta tai  
tuntematonta.”<sup>64</sup>

Tiedostavana henkilönä ja toisena kertojana (kirjeittensä  
kautta) Nuorukainen pystyy (tai hänelle annetaan mahdol-  
lisuus, kyseessä on fiktiivinen henkilö) kääntämään leikin  
päinvastaiseksi. Hän kuvittelee miltä tuntuisi alistaa Cons-  
tantin oman katseen alle, siis tehdä tästä uhri. Kohtaukseen  
sisältyy kuitenkin paljon muutakin:

”Jos olisin koko maailman itsevaltiainen – Jumala Teitä sil-  
loin varjelkoon! Veisin teidät mukanani häkkiin sul-  
jettuna, niin että kuuluisitte ainoastaan minulle. Silloin  
todennäköisesti kiduttaisin itseäni pelotta katselemalla  
Teitä päivittäin. Teissä on demonista voimaa, mikä voi  
houkutellessa ihmisen uskaltamaan, antamaan kaikkensa  
[...] vain jotta Te katsoisitte häntä [...] Haluaisin mielel-  
läni katsella teitä koko päivän, kuunnella teitä myös yöllä  
[...]”<sup>65</sup>

Nuorukainen tuntee masokistista mielihyvää kuvitellessaan  
että hän saa olla yhdessä Constantinin kanssa, tämän katseen  
kohteena; samalla hän tuntee olevansa loukossa, ja hänellä  
on myös tunne siitä, että kyseessä on eräänlainen kissa-hiiri  
–leikki.<sup>66</sup> Mutta hän kuvittelee suhteen myös päinvastaiseksi.

Kirjailija luo tällä kohtauksella ironiaa. Lukija miettii tie-  
tenkin, kuka on Nuorukainen ja kuka on Constantin; onko  
heillä mahdollisesti mitään tekemistä historiallisen Søren  
Kierkegaardin kanssa. Teoksessa on omaelämäkerrallinen  
vire. Voitaisiin olettaa, että kertoja Constantin tutkii omaa  
itseään, omaa sisäisyyttään, ja hänen kauttaan kirjailija Kier-  
kegaard selvittää omaa minuitaan.

Nuorukainen tuntee myös uhmaa, eihän hän muuten  
olisi pystynyt murtautumaan ulos Constantinin psykolo-  
gisesta kokeilusta. Hän haluaa muuttaa suhteen päinvastai-

seksi, sulkea Constantinin häkkiin ja tarkastella tätä päivin öin.<sup>67</sup> Mutta Constantin hallitsee tietenkin tilannetta, kertojana (jumalana) niskuroivatkin romaanihenkilöt ovat hänen vallassaan.

Tällainen todellisen kirjailijan (Kierkegaard), pseudo-nymmin (Constantin) ja paradigmaattisten esimerkkitaustusten (tässä poeettinen henkilö Nuorukainen) välinen dialogi mahdollistaa oman elämän ironisen tarkkailun; toisaalta Kierkegaard, joka oli juuri toipumassa kihlauksen purkautumisesta Regine Olsenin kanssa, saattoi *Toistossa* peilata omia tuntemuksiaan ja omaa elämäänsä.

*Toistossa* on myös kolmas tarkkailurelaatio, joka muuttaa perinteistä ironian valtasuhdetta. Kertoja on itse tarkkailun kohteena, hän näkee itsensä toimijana ja osaa suhtautua tähän funktioon ironisesti. Kun itseironia astuu kuvaan mukaan, muuttuu kaikki edellä sanomamme epäilyttäväksi. Voimme kumota kaiken, myös vihjauksen siitä, että Kierkegaardilla olisi mahdollisesti määrätynlainen käsitys naisista. Näin helppoa se on, ironia mahdollistaa kaiken.

Kun ironia menettää vertikaalisen luonteensa, sitä voitaisiin kutsua horisontaaliseksi tai labyrinttimaiseksi. Päätymätöntä regressiota voidaan kuvata alussa esitettyjen tarkkailija-tarkkailun kohde -metaforien täydennyksillä. Olympos-vuoren jumala tarkkailee huvittuneena piilossa olevaa Constantinia, mutta ei tiedä olevansa itse tarkkailun kohteena, sillä jokuhan on luonut Olympos-myytin. Tai ehkä joku muu jumala on kätkeytynyt pilven reunalle tietämättä että vielä ylempänä on taas yksi jumala, joka... Kierkegaard onnistuu luomaan pseudonymien käytöllään ja henkilöiden olemassaolon ”kieltämisellä” – jopa oman itsensä poissulkemisella – tällaisen labyrinttimaisen tunnelman.<sup>68</sup> Kierkegaardille ironia oli ”absoluuttista negatiivisuutta”.<sup>69</sup> Constantin häivyttääkin itsensä, ensin niin, että epäilemme hänen totuudellisuuttaan ja lopuksi hänen olemassaoloaan.

## Tarkkailua teatterissa

Kierkegaard luo *Toistossa* kohtauksen, jossa kaikki nämä elementit ovat paikallaan. Kyseessä on päähenkilö Constantinin vierailu berliiniläisessä Königstädter Theaterissa, jossa esitetään *Der Talisman* -nimistä burleskia. Pohjustaakseen teatterikokemustaan Constantin pitää esitelmän varjosta, kaksoisolennoista, kaksoisminästä,<sup>70</sup> jotka ovat päättymättömän, horisontaalisen ironian tyypillisimpiä metaforia.<sup>71</sup>

Teatteri ilmentää hyvin ironiseen valtasuhteeseen kätkeytyvää voyeurismia ja sadismia; itse asiassa teatterin vetovoima perustuu paljolti juuri sen tälle ominaisuudelle (tirkistyskaappinäyttämö). Perinteisessä draamassa jokamiehelle tarjoutuu tilaisuus näytellä jumalaa. Tirkistelijän tavoin teatteriyleisökin nauttii päästessään seuraamaan näyttämöllä olevien henkilöiden toimintaa. Nämähän ovat usein tilanteissa, joissa he ovat ”tietämättömiä siitä, että heidän toimintaansa tarkkaillaan” ja saattavat jopa kiihkeästi haluta, ettei heitä nähtäisi<sup>72</sup> – tämä tietenkin näyttämön todellisuudessa. Tilannehan on sadistinen, ja teatteria onkin usein kutsuttu julmuuden arenaksi, jonka elinvoima perustuu nautinnolle, jota ihminen tuntee päästessään kiduttamaan uhriaan. Joskus näyttelijät syyllistyvät ylinäyttelemiseen: he toimivat itsereflektiivisesti ja antavat ironian ottaa vallan itsestään. Kaikenlaisella vallalla, silloin kun sen asema ei ole uhattuna, on taipumus ilmaista itseään ironisesti. Mutta toisaalta ironia

saavuttaa suurimman voittonsa silloin, kun se pystyy nousemaan teatterin kissa-hiiri -tilanteen yläpuolelle, ikään kuin tarkastelemaan tätä koko tilannetta ironisesti – vieraannuttamalla katsojan.

Kierkegaard luo Constantin Constantiuksen avulla Königstädter Theaterissa monimutkaisen katseiden kentän. Hän istuu itse katsomoon omasta mielestään parhaalle paikalle aitiioon ”nro 5 ja 6 links”<sup>73</sup> ja alkaa tarkkailla teatterin tapahtumia. Hän huomioi katsomoa, sen reaktioita, burleskiseurueen näyttelijöitä, orkesteria, tunnelmaa, lavasteita... ja lopulta katse löytää vastapäisessä aitiiossa istuvan nuoren neidon.<sup>74</sup> Constantinin mielenkiinto kohdistuu nyt yksinomaan häneen, ja neito alkaa jopa ohjata Constantinin tunnelmia.

Kierkegaard käyttää taitavasti hyväkseen teatteri-interiöörin ja miljöön suomia mahdollisuuksia: Constantin on sekä yleisön että yksityisen tarkkailijan roolissa. Mutta teatterissa tarkkailija joutuu luopumaan majeuttisesta tehtävästään: kyseessä on enemmänkin salopoliisityö. Ohjaaminen ja opettaminen tapahtuu nyt hänen koko julkaisustrategiansa mittakaavassa ja kohteena on lukija. Kierkegaard katsoi, että uskonnollisena kirjailijana hänen tehtävänsä oli Sokrateen mallin mukaan houkutellessa ihmisiä uskoon niin, että he kääntyisivät ensin omaan sisäisyyteensä ja subjektiviteettiinsä, vain näin he voisivat vapautua<sup>75</sup>

Constantin toteaaakin pian, että toinen Berliinin matka ei antanut hänelle mitään ja että toisto ei ole mahdollista – näin hän kieltää esteettisen kokemuksen merkityksen.<sup>76</sup> Toistolla on merkitystä vasta, kun sitä tarkastellaan Nuorukaisen näkökulmasta. Constantinin teatterivierailulla on epäsuora merkitys, se on käänteinen todistus ja kertoo lukijalle, mitä aito toisto ei ole.

Teatterissa Constantin omistautuu siis pelkälle salopoliisityölle. Burleskin teatterin kuvaus ja itse asiassa koko kohtaus Königstädter Theaterissa ovat parasta Kierkegaardia. Constantin harjoittaa myös itsetutkiskelua ja antaa näin tilaisuuden itseironialle.

Paljastaako Constantin meille sitten omia heikkouksiaan? Minkälaisen kuvan saamme hänestä? Constantin on ilmeisesti erakko ja järjestyksen mies, siis aito dupinilainen salopoliisi, ja hän haluaa olla aitiiossa yksin, mieluiten varjossa, jolloin hän pystyy tarkkailemaan yleisöä parhaiten. Hän haluaa myös uppoutua täysillä teatterin äänten ja musiikin kiihkeään yhteistunnelmaan,<sup>77</sup> ja on mielenkiintoista, että *Enten-Ellerin* ”kirjoittaja” Victor Eremita (Erakko) pukee taiteen nautinnon sanoiksi teokseensa sisältyvässä ns. *Mozartesseissä* (*De umiddelbare erotiska Stadier eller det Musikalsk-Erotiske*) lyyrisessä vuodatuksessaan:

”Olen istunut lähellä, olen etäännytynyt, olen mennyt kauemmaksi ja kauemmaksi, olen etsinyt teatterin vihoviimeiseen nurkkaan, jossa olen voinut uppoutua täysin tähän musiikkiin. Mitä paremmaksi sitä ymmärsin, tai luulin ymmärtäväni, sitä kauemmaksi etäännyin siitä – en kylmäkiskoisuudesta vaan rakkaudesta, sillä se tahtoo tulla ymmärretyksi vain välitmatkan päästä. Minun omaan elämäni se on tuonut jotain merkillisen arvoituskellista. On ollut aikoja, jolloin olisin antanut mitä tahansa lipusta; nyt minun ei tarvitse antaa siitä edes yhtä riikintaaleria. Seison ulkopuolella käytävässä, nojaan väliseinään, joka erottaa minut katsomosta, jolloin vaiku-

telma on voimakkein; se on maailma itsessään, minusta erossa, en voi nähdä, mutta olen kyllin lähellä kuullakseni, ja silti niin äärettömän kaukana.”<sup>78</sup>

Tässä kohtauksessa Victor Eremita kuuntelee Mozartin *Don Juan* -oopperaa, eikä siinä ole mitään koomista. Ja aivan samaa voidaan sanoa Königstädter Theaterissa istuvasta Constantin Constantiuksesta; koominen on liittynyt näihin kahteen ”romaanihahmoon” Søren Kierkegaardin henkilöhistorian kautta. Kierkegaard rakasti liikaa oopperamusiikkia ja teatteria tehdäkseen näiden taidemuotojen ihailijoista naurrettavia. Ironia syntyy vasta kun tekstiä tarkastellaan uskonnollisen julistajan perspektiivistä katsottuna – ja silloinkin mukana on ripaus melankoliaa.

Constantinin kliininen katse vaeltaa Königstädter Theaterin salongissa. Se huomioi katsojia, osa heistä eläytyy teateriin mutta osa tulee paikalle vain jotta heidät nähtäisiin. Katse analysoi burleski-näytelmää ja suorittaa hieman introspektiota tilittäessään päähenkilön tunnelmia. Sitten se yhtäkkiä löytää kiinnostuksen vastapäisen aition neidon ja muuttuu suden katseeksi:

”Silloin havaitsin kaiken ympärilläni olevan tyhjyyden keskellä hahmon, joka ilostutti minua enemmän kuin Perjantain näkeminen Robinsonia. Minua vastapäätä aitiossa sen kolmannella penkillä istui nuori neito, joka oli puoliksi piilossa erään ensimmäisellä penkillä istuvan vanhahkon herran ja hänen daaminsa takana. Nuori neito oli tuskin teatterissa tullakseen nähdyksi, koska tässä teatterissa ei tarvitse ollenkaan seurata senkaltaista vastenmielistä naisellista itsensä esittelyä [...] Hän ei ollut pukeutunut näätään eikä soopeliin vaan suureen saaliin, ja hänen päänsä taipui tämän vaipan sisältä yhtä ujosti kuin ylin kello kielon kukinnossa taipuu suuren lehden keskellä. [...] Hän ei aavistanut, että joku tarkkaili häntä, vielä vähemmän, että juuri minä pidin häntä silmällä [...]”<sup>79</sup>

Katse on yksipuolinen, eikä sen kohde tiedä olevansa tarkkailun kohteena. Constantin haluaa kyllä varjella viattomuutta, mutta kun neito on ilmeisesti hyvin nuori, tuntuu tuollainen vakoilu nykyajan ihmisestä tunkeilevalta, julkealta – jopa perverssiltä. Mutta 1800-luvun pohjoismaisessa yhteiskunnassa naiset naitettiin nuorina: Johan Ludvig Heiberg, joka oli Kierkegaardin aikalainen ja tärkeä kulttuurivaikuttaja, tapasi tulevan aviovaimonsa kun tämä 13-vuotiaana esiintyi teatterissa. Vuonna 1826 Heiberg kirjoitti tulevalle silloin 14-vuotiaalle vaimolleen vaudeville-komedian *Aprilsnarrene*.<sup>80</sup> Kun pari ”vihdoin” avioitui vuonna 1831, oli Johanne 19-vuotias ja Johan Ludvig neljäkymmentävuotias. Kierkegaardin tavatessa virallisesti tulevan kihlattunsa Regine Olsenin kesällä 1840, oli tyttö jo 19-vuotias; on kuitenkin varsin mahdollista, että hän olisi tavannut Reginen jo hyvin paljon aikaisemmin vuonna 1837 Rørdamiens perheessä, jossa hän vieraili ahkeraan, ja olisi jopa ”tarkkaillut” salaa Regineä, joka oli tuolloin 15-vuotias,<sup>81</sup> osapuilleen yhtä vanha kuin Cordelia.

*Toiston* Nuorukainen ja *Viettelijän päiväkirjan* Johannes tiedostavan molemmat katseen ja ovat ikään kuin jääneet sen vangiksi, ja näin on käynyt myös Constantinille, kertojallemme. *Øieblikket* on Kierkegaardin peruskäsite – paikka, aika, tapahtuma ja hetki, jossa muutos on mahdollinen.

Silmänräpäykseen tiivistyy paljon, käsitteenä ja hetkenä sen painoarvo on valtava. Hetki (*Øieblikket*) yrittää kumota triviaalin nyt-hetken, nykyisyyden; samalla se kiehtoo 1900-luvun ajattelijoita, jotka asettivat nykyisyyden kyseenalaiseksi.<sup>82</sup> Silmänräpäys tarjoaisi mahdollisuuden tämän triviaalin nykyhetken ylittämiseen tai sulkeistamiseen – samalla se on jollain tavalla romantiikkaan viittaava projekti, johon tulee suhtautua epäillen. Constantin, Nuorukainen ja Johannes eivät kykene toimimaan silmänräpäyksessä, sillä vaikka he pyrkivät avautumaan toiston avulla, jää yritys kuitenkin puolitiehen.<sup>83</sup> Nuorukainen on runoilija, ja siinä roolissa häneen voitaisiin ladata suuria odotuksia (Homeros, sokea näkijä), mutta tätä askelta Kierkegaard ei ota kaikesta taiteen suosimisestaan huolimatta. Mielenkiintoista on, että hän antaa Constantinille prosaistin roolin Nuorukaisen ollessa runoilija; romantiikan runoudelle ja runoilijanoorille antama asema sotii Kierkegaardin eri eksistenssioppiin hierarkiaa vastaan, esteettisen eksistenssihän olisi ollut kaikkein alinta. Prosaisti Constantin, joka elää jämähtäneenä porvariseksistenssinsä keskellä, saa myös *Toistossa* viimeisen sanan, vai saako?

Runoilija on kuitenkin sivullinen, näinhän on sekä Nuorukaisen että Johanneksen laita (jos nyt pidämme Johannesta viettelysaktin estetisoijana) – eikä prosaisti Constantinkaan tunnu sijoittuvan kovin vahvoin sitein porvarilliseen kontekstiinsa. Tarkkailijan rooliin kuuluu aina sivullisuus. Osaako sivullinen jättää asian oman onnensa nojaan, kun hän ymmärtää, että sillä ei ole ”merkitystä”? Onko vakoiltavilla neidoilla Constantinille merkitystä? Mitä merkitsee morsian Nuorukaiselle, eihän tätä edes nimetä? Cordelian kohtaloksi tulee saada nimi, mutta hänestä pyritään tekemään täydellisen taideteoksen osaa, ja täytyyhän taideteoksella olla nimi. Katseen kohteet ovat vain mykkää massaa, kun ne ovat tehneet tehtävänsä ja kadottaneet merkityksensä, ne voi unohtaa. Runoilija antaa niiden olla.<sup>84</sup> Anonyymien kohdalla unohtaminen on helpompaa, vaikka kuvana se saattaa tulla välähdyksenomaisesti uudelleen esille, viitata uudelleen johonkin muuhun. Nuorukainen ja neito eivät voi saada nimeä niin kauan kuin toisto nuorukaisen kohdalla on epätäydellistä: oikea toisto sen sijaan loisi hänelle pysyvää identiteettiä ja nimeäisi hänet, ja sehän uhkaisi Constantinin jumalallista asemaa (hänellä on myös Diogeneesta poiketen kieli hallussaan).

Suden katseen kaltainen valtaa ilmentävä relaatio ei ole maailmankirjallisuudessa harvinainen. Sen tapaa esimerkiksi Vladimir Nabokovin *Lolitassa*,<sup>85</sup> *Lumoojassa* (*The Enchanter*, 1939)<sup>86</sup> ja John Fowlesin romaanissa *Neitoperho* (*The Collector*, 1963).<sup>87</sup> Mutta näissä katse ei enää ole yksipuolinen vaan uhri tietää/tuntee/tiedostaa olevansa kohde. Kuvan ja katseen ylivalta oli jo arkipäivää<sup>88</sup>. Kierkegaard eli vielä muroskautta, vaikka esimerkiksi *Viettelijän päiväkirjassa* lukija jätetään epätietoisuuden valtaan siitä, mikä on Cordelian asema tapahtuneeseen. Modernissa yhteiskunnassa yksilöt ovat tottuneet olemaan tarkastelun kohteita – kaupunkien keskustat ovat täynnä valvontakameroita ilman, että se herättäisi suurempaa vastustusta. Vasta-avatuun Vaasan kaupunginkirjaston yleisötiloissa on 28 valvontakameraa, jotka tarkkailevat lukemiseen keskittyviä kansalaisia. Voiko julkisen tila muuttua enää julkisemmaksi ja enempää katseen kyllästäväksi? Kierkegaardin aikalaiset olisivat kieltäytyneet moisesta itsensäpaljastamisesta, elettiinhän Tanskassa kaikista

Euroopan vallankumouksista huolimatta tiukan vanhoillista ja puritaanista aikaa.

Emme voi sanoa, tunsiko *Viettelijän päiväkirjan* Cordelia masokistista mielihyvää ollessaan katseen kohteena, sitä kertoja ei tuo selvästi esille. Vaikuttaa siltä, että Johannes hallitsee tilannetta. Hän alistaa Cordelian ottamalla hänet objektikseen ja katseensa kohteeksi.<sup>89</sup> Sama tilanne on kaikissa *Toiston* episodeissa, joissa nainen on miehen tarkkailun kohteena. Kyseessä on Muecken kuvaama valtasuhde, jota voidaan tarkastella myös skopofilisen mielihyvän ilmentymänä. Kaikissa Kierkegaardin episodeissa nainen on vangittu eroottiseksi kohteeksi ja hänet on kuvattu passiivisena miehen aktiivisen katseen kohteena,<sup>90</sup> ja kuva vahvistaa sitä naiskäsitystä, joka tulee tyyppillisenä esille Kierkegaardin teoksista.

### Itseironia rikkoo relaation

Itseironian mukaantulo ironia–uhri -asetelmaan murtaa kuitenkin perinteisen relaation ja kuvion, ja suhde muuntuu horisontaaliseksi. Kuka on uhri ja kuka tarkkailija, sitä on nyt mahdotonta sanoa. Ja kun kuvaan otetaan mukaan Kierkegaardin oma henkilöhistoria, suhde muuttuu entistäkin sekavammaksi. Kierkegaard tutkiskeli omaa elämänsä dialogin kautta – vastapoolit olivat poikkeuksellisesti fiktiivisiä henkilöihahmoja. Kierkegaardin tapauksessa on helppo hyväksyä väite, että kirjoittaminen on terapiaa. Se, että Kierkegaard asettaa itsensä alttiiksi ulkopuoliselle tarkkailulle (mitä hän ei vilpittömästi tehnyt, koska hän stilisoi päiväkirjojaan, journaalejaan) pehmentää hänen naisnäkemystään, josta tietenkin saatamme tehdä vääriä johtopäätöksiä jos tulkitsemme yksinomaan hänen fiktiivistä tuotantotaan.

Kierkegaardin teoksissa *Viettelijän päiväkirjassa* ja *Toistossa* on iduillaan urbaanin kaupunkiympäristön kuvaus; samalla Kierkegaard sijoittaa teosten päähenkilöt tarkkailijan ja flanöörin rooliin. Tämä ennakoiki toisaalta modernia kaupunkikuvausta ja meidän aikanamme valtavan suosion saavuttanutta salapoliisiromaania, dekkaria. Kierkegaard oli myös hyvin tietoinen median tuomista muutoksista yhteiskuntaelämään ja yksilön eksistenssiin. Hän näki selvästi, miten keltainen lehdistö tulee hallitsemaan ja muokkaamaan ihmisten todellisuutta – joutuihan hän itsekin julkisuuden henkilöksi negatiivisessa mielessä. Toisaalta vaikuttaa siltä, että Kierkegaard hakeutui tietoisesti tähän rooliin.

*Viettelijän päiväkirjan* Johannes tuntee olevansa miekkailija, jousimies tai sotilas, joka hallitsee ja arvioi taistelukenttää ja tilannetta.<sup>91</sup> Miekkailuun kuuluu sekä fyysisiä että psyykkisiä elementtejä, ja ikivanhana sääntöihin perustuvana taistelulajina sitä on tietenkin tutkittu ja analysoitu. 1800-luvulla miekka oli jo menettänyt tappamiseen liittyvät merkityksensä, ja siitä oli tullut vallan ja voiman symboli.<sup>92</sup> Miekkailija onkin piilossa visiirinsä takana, ja hänen katseensa ja silmänsä hallitsevat tapahtumakenttää. Miekkailuun kuluu myös eräänlainen pelisilmäajatus: miekkailija kehittää jatkuvasti taitojaan vastustajien liikkeiden ja harhautusten ennakoijana. Miekkailu oli alun pitäen täysin miesten hallitsema maskuliinisia arvoja ilmentävä harrastus, mutta miekka kuuluu vielä nykyäänkin upseerien (ja tohtorien) juhlasuun symboloiden kantajansa korkean arvon lisäksi väkivaltaa ja alistamista.

Kierkegaardin sivullisilla henkilöihahmoilla on jatkuvasti vaikeaa kommunikoida omasta eksistensistään käsin. Sivullisuus ja ajelehtiminen ovat sisäisiä ominaisuuksia, mutta ulkopuolinen tarkkailija voi liittää sivulliseen ajelehtijaan kaiken tietävän valtaa ilmentävän katseen. Ironian muuttuminen horisontaalisesta vertikaaliseksi tekee vaikeaksi Kierkegaardin teoksissa ilmenevien valtasuhteiden analysoinnin. Samalla kun Johannes ja *Toiston* kertoja käyttävät suvereenisti valta-asemaansa, on heidän toiminnallaan oma lukijaan kohdistuva didaktinen tehtävänsä – näin ainakin Kierkegaardin epäsuoran julkaisustrategian mukaan. Jokainen aika-kausi tulkitsee kuitenkin Kierkegaardin ”romaanit” omalla tavallaan.

### Viitteet

1. Kierkegaard 2001, 54-56.
2. Muecke 1983, 399-413.
3. Koskela 2000, 255.
4. Koskela 1999, 5.
5. Raco 2003, 1881.
6. Koskela 1995, 12.
7. Seppänen 2001, III.
8. Muecke 1983, 400.
9. Ibid., 402.
10. Ibid., 402.
11. Lesage 1831-1835.
12. Lesage 1933, 31-45.
13. Muecke 1970, 37.
14. Jay 1994, 294-295.
15. Arendt 1978, 122.
16. Savolainen 1987, 370.
17. Ibid., 371.
18. Kierkegaard 2002, 3.
19. Combüchen, 2002.
20. Joyce 2001.
21. Savolainen 1987, 371.
22. Eliot 1972.
23. Savolainen 1987, 371.
24. Kierkegaard 1920-36.
25. Ibid., 303.
26. Purkarthofer 2002, 3.
27. AuE, 309.
28. Kierkegaard 2001, 116. (”Vaikka satutkin olemaan fiktiivinen henkilö, et ole silti minulle monikossa, vaan ainoastaan yksi, jonka vuoksi olemme yksinkertaisesti Sinä ja minä.”)
29. Ibid., 119.
30. Mäkinen 2001, 5.
31. Pattison 1999, 16.
32. Kirmmse 1999, 189.
33. Pattison 1999, 16.
34. Lind 2000, 21.
35. *Papirer 1-16: X, I, A*, 234.
36. Lind 2000, 13.
37. Benjamin 1986, 45.
38. Ibid.
39. Pattison 1999, 1.
40. Ibid.
41. Ibid., 2.
42. Ibid., 5-6.
43. Ibid., 13.
44. Benjamin 1986, 45-46.
45. Baudelaire 2001, 208-209.
46. Benjamin 1986, 33.
47. Kierkegaard 2001, 38.
48. Koskela 1995, 12.
49. Purkarthofer 2002, 1.
50. Foucault 1980, 280-288.
51. Poe 1987, 122-125.
52. Kierkegaard 2001, 70.
53. Ibid., 14-20.
54. Ibid., 54-56.



55. Ibid., 27.  
 56. Ibid., 130.  
 57. Ibid., 31-32.  
 58. Ibid., 52-54.  
 59. Ibid., 71.  
 60. Ibid., 14.  
 61. Ibid., 72.  
 62. Ibid., 15.  
 63. Ibid., 31.  
 64. Ibid., 76-77.  
 65. Ibid., 77.  
 66. Muecke 1983, 402.  
 67. Kierkegaard 2001, 77.  
 68. Muecke 1983, 412.  
 69. OBI, 131.  
 70. Kierkegaard 2001, 39-42.  
 71. Muecke 1983, 407-408.  
 72. Ibid., 405.  
 73. Paikka numero 5 tai 6 vasemmalla.  
 74. Kierkegaard 2001, 53-55.  
 75. IC, 163.  
 76. Kierkegaard 2001, 58.  
 77. Ibid., 53.  
 78. Kierkegaard 2002, 132-133.  
 79. Kierkegaard 2001, 53-54.  
 80. Heiberg 1923.  
 81. Thielst 1999, 80, 94, 95.  
 82. Melberg 1999, 161.  
 83. Eriksen 2000, 35-36.  
 84. Caputo 1987, 224.  
 85. Nabokov 1955.  
 86. Nabokov 1986.  
 87. Fowles 1964.  
 88. Benjamin 1986, 87.  
 89. Mulvey 1985, 7.  
 90. Ibid., 14.  
 91. Kierkegaard 1989, 68, 79, 94, 98, 102, 119, 127.  
 92. Vuorinen 2001, 34.

## Kirjallisuus

- Arendt, Hannah, *The Life of the Mind: Thinking.*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978.
- AuE = Kierkegaard, Søren, Afsluttende uvidenskabelige Efterskrift til de filosofiske Smuler = *AuE. Samlede Værker VII* (Kirj. Johannes Climacus; julk. S. Kierkegaard 1846), Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Kjøbenhavn 1920-36.
- Baudelaire, Charles, Modernin elämän maalari. Teoksessa *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*, suom. Antti Nylén, Desura, Helsinki 2001, 177-231.
- Benjamin, Walter, *Silmä väkijoukossa (Über einige Motive bei Baudelaire, 1939)*, suom. Antti Alanen, Odessa, Helsinki 1986.
- Caputo, John D., *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- Combüchen, Sigrid, *Författaren som slutade leka Gud*, Stockholm, 2002. <http://dn.se/DNet/jsp/polypoly.jsp?d=1194&a=69034&previousRenderType=6> (DN 23.10.2002)
- Eliot, T. S., Tradition and the Individual Talent, Teoksessa *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen, London 1972.
- Eriksen, Niels Nymann, Kierkegaard's Concept of Motion: Ontology or Philosophy of Existence? Teoksessa Niels Jørgen Cappelørn ja Herman Deuser (toim.), *Kierkegaard Studies: Yearbook 1998*, Walter de Gruyter, Berlin 1998, 292-301.
- Foucault, Michel, *Tarkkailla ja rangaista (Surveiller et punir, 1975)*, suom. Eevi Nivanka, Otava, Helsinki 1980.
- Fowles, John, *Neitoperho (The Collector, 1963)*, suom. Seere Salminen, Weilin + Göös, Helsinki 1964.
- Heiberg, Johan Ludvig, *Aprilsnarrene eller Intrigen i Skolen: Vaudeville*, Christensen, København 1923.
- IC = Kierkegaard, Søren, Indøvelse i Christendom = *IC. Samlede Værker XII*, 7-286 (Kirj. Anti-Climacus; julk. S. Kierkegaard), Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Kjøbenhavn 1920-36.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1994.
- Joyce, James, *Täiteilijän omakuva nuoruuden vuosilta (A portrait of the artist as a young man, 1914-15)*, suom. Alex Matson, Kustannusosakeyhtiö Tammi, Helsinki 2001.
- Kierkegaard, Søren, *Viettelijän päiväkirja*, (Suom. V. A. Koskenniemi), WSOY, Porvoo 1989.
- Kierkegaard, Søren, *Toisto* (Gjentagelsen, 1843), suom. Olli Mäkinen, Ate-nakustannus, Jyväskylä 2001.
- Kierkegaard, Søren, *Mozart-esseet (De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske)*, suom. Olli Mäkinen, Likekustannus, Helsinki 2002.
- Kierkegaard, Søren, Afsluttende uvidenskabelige Efterskrift til de filosofiske Smuler = *AuE. Samlede Værker VII* (Kirj. Johannes Climacus; julk. S. Kierkegaard 1846), Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Kjøbenhavn 1920-36.
- Kirmse, Bruce H. 1999, Apocalypse Then: Kierkegaard's A Literary Review. Teoksessa Niels Jørgen Cappelørn et al. (toim.), *Kierkegaard Studies, Yearbook 1999*, Walter de Gruyter, Berlin 1999, 182-203.
- Koskela, Hille, Sähköinen silmä on ystäväs? – elektronisen valvonnan kaupunkimaantiedettä, *Yhteiskuntasuunnittelu* 33, 3/1995, 4-15
- Koskela, Hille, 'Safe to be Afraid': video surveillance and women's perceptions of safety, teoksessa *Fear, Control & Space: Geographies of Gender, Fear of Violence and Video Surveillance*, Helsingin yliopisto, Helsinki 1999.
- Koskela, Hille, 'The gaze without eyes': video-surveillance and the changing nature of urban space, *Progress in Human Geography* 24, 2/2000, 243-265.
- Lesage, Alain-René, *Le diable boiteux à Paris: ou Le livre des cent-et-un*, Paris, 1831-1835.
- Lind, Lis, *Søren Kierkegaard själv: psykoanalytiska läsningar*, Carlssons, Stockholm 2000.
- Melberg, Arne, Aesthetic Negativity: Response to Isak Winkel Holm, *Kierkegaardiana* 20, C. A. Reitzels Forlag, Copenhagen 1999, 151-157.
- Muecke, D. C., *Irony*, Methuen, London 1970.
- Muecke, Douglas, Images of Irony, *Poetics Today*, 4, 3/1983, 399-414.
- Mulvey, Laura, Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva, suom. Mauri Pasanen, *Synteesi* 1-2/1985, 5-15.
- Nabokov, Vladimir, *The Enchanter* (1939), G. P. Putnam, New York 1986.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita: romaani (Lolita, 1955)*, suom. Eila Pennanen, Gummerus, Jyväskylä 1959.
- OBI = Kierkegaard, Søren, Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates = *OBI, Samlede Værker XII*, (Kirj. S. A. Kierkegaard; julk. S. A. Kierkegaard, 1841), Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Kjøbenhavn, 1920-36, 101-428.
- Mäkinen, Olli, Huomautukset, teoksessa Søren Kierkegaard, *Toisto*, Ate-nakustannus, Jyväskylä 2001.
- Papirer = Kierkegaard, Søren, *Papirer 1-16 = Papirer 1-16. Søren Kierkegaards Papirer*, Andre Forøgede Udgave ved Niels Thulstrup, København, 1936.
- Pattison, George, The Present Age: the Age of the City. Teoksessa Niels Jørgen Cappelørn et al. (toim.) *Kierkegaard Studies, Yearbook 1999*, Walter de Gruyter, Berliini 1999, 1-19.
- Poe, Edgar Allan, The Murders in the Rue Morgue. Teoksessa Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, Dent, London 1987.
- Purkarthofer, Richard "Suppose I would die tomorrow." Possible Uses of Kierkegaard's Journals and Notebooks for Research, Research Seminar, Søren Kierkegaard's Research Center, København, August 13th-16th, 2002.
- Raco, Mike, Remaking Place and Securitising Space: Urban Regeneration and the Strategies, Tactics and Practices of Policing in the UK, *Urban Studies* 4, 9/2003, 1869-1887.
- Savolainen, Matti, *The element of stasis in William Faulkner*, University of Tampere, Tampere 1987.
- Seppänen, Janne, *Katseen voima: kohti visuaalista lukutaitoa*, Vastapaino, Tampere 2001.
- Thielst, Peter, *Elämä ymmärretään taaksepäin, mutta se täytyy elää eteenpäin. Kertomus Søren Kierkegaardista*. Suom. Torsti Lehtinen., WSOY, Helsinki 1999.
- Vuorinen, Marja, *Aateluuden semiotiikka, teoria ja käsite, aatelmismiehen ideaaliryypit ja populaarit demokraatit 1800-luvun suomalaisessa kaunokirjallisuudessa*, Helsingin yliopiston talous- ja sosiaalhistorian laitos, Helsinki 2001.