

JARKKO TOIKKANEN

Kleistin *Nukketeatterista*

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

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

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

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

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

heater”. Kummastakin on väitelty kiivaasti saksalaispiireissä jo pitkään, mutta etenkin 1960- ja 1970-luvuilta lähtien Kleist on alettu huomata myös kotimaansa ulkopuolella³. Omassa luennassani hyödynnän Paul de Manin esseetä ”Aesthetic Formalization: Kleist’s Über das Marionettentheater” (1984) johdatellakseni lukijan sellisiin kieleen liittyviin kysymyksiin, jotka koen kleistiläisittäin olennaisiksi⁴. Koska tarvitsen tähän tarkoitukseen sopivan kielellisen välineen, poimin Kantin kolmannesta *Kritiikistä* avukseni käsitteen, joka tulee retoriikan perinteestä – *hypotypoosin* eli sanoilla tapahtuvan eloisan ja vaikuttavan kuvaamisen. Vertaan Kantin kaksijakoista käsitystä hypotypoosista Kleistin kirjalliseen esitykseen. Pyrin näin osoittamaan, miten edellisen transsendentaalinen idealismi jumiutuu jälkimmäiseen sovellettuna speaktaakkelin ja varman filosofisen tiedon välimaastoon. Kysyn myös, mitä tämä tarkoittaa Kleistin ”vapaalle ja ajattelevalle ihmiselle”. Oppitunnin sisältönä on, että vaikka ihanteet väistämättä muuttuisivat harhakuviksi, joihin ei voi enää turvautua, ne eivät silti koskaan katoa. Jäljelle jää pysyvä katsomisen pakko ja kuvaamisen tarve.

Kant-kriisi

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

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

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

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

Yksi kantilaisen idealismin tärkeimmistä periaatteista on puhtaita olemuksia koskevan tiedon mahdottomuus. Sen mukaan tunnemme asiat sellaisina kuin ne näyttyvät meille. Nuoren Kleistin vankkumattomalle *Lebensplan*-ideaalille tällaisen suhteellistamisen on täytynyt olla tuhoisa isku. Miten rakentaa elämä minkään tavoitteen mukaisesti, jos yhdelläkään niistä ei ole pysyvää pohjaa? Mitä hyötyä mistään tavoitteesta edes on, kun ei koskaan tiedä varmaksi, mitä on saavuttanut? Kantin systeemissä, kuten muiden muassa Seán Allan on havainnut, vastaus näihin kysymyksiin löytyy moraalien käsitteestä. Kantilla moraalien käsite erottaa velvollisuuden (*Pflicht*) taipumuksesta (*Neigung*). Näin varmistetaan, että moraalinen toiminta tapahtuu puhtaasti vapaasta tahdosta luonnollisten, eläimellisten yllykkeiden sijaan. Kleist taas ei arvosta moista velvoitetta lainkaan, vaikka se Kantin mukaan luo perustaa inhimilliselle vapaudelle: jokainen saa valita toimintansa itse⁶. Kleist tuntuu pitävän velvollisuutta pikemminkin taakkana. James Phillipsin mukaan tämä johtuu siitä, että hän haluaa pelastaa esimodernin käsityksensä olioista sinänsä kantilaiselta ”juggernautilta”, joka väkisin sitoo kaikki mahdolliset oliot ”inhimillisen kokemuksen totaliteettiin”⁷. Allan pitää tätä piirrettä erityisen ironisena. Esimerkiksi Kleistin kirje huhtikuulta 1801 herättää mielikuvan ”avuttomasta nukesta”⁸: ”Ah, Wilhelmine, me kuvittelemme itsemme vapaiksi ja olemme täysin sattuman armoilla, joka johdattelee meitä eteenpäin tuhansin hienoin säikein.”⁹ Tämä näkymä on eduksi, kun siirrytään seuraamaan hänen myöhäisen esseensä esitystä.

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

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

”Über das Marionettentheater”

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

”Nukketeatterin” heilahtelevan dialogin merkityksestä ja sen sisällöstä on vuosien aikana tehty lukuisia tulkintoja pelastusopillisista visioista kleistilaisen itsetietoisuuden ongelmiin ja saksalaisen idealismin myötä- ja vastamäkiin¹⁴. Tekijän filosofisia pyrkimyksiä parhaiten vastaavat luennat ovat mielestäni kuitenkin keskittyneet juuri Kleistin henkilöhahmojen ja heidän pohtimiensa teemojen välillä vellovaan aaltoliikkeeseen. Helblingin mukaan Kleistin työt ovat ”draamoja inhimillisestä dialogista, eivät draamoja dialogin muodossa”¹⁵. Niiden merkitys siis kiteytyy olennaisesti kielelliseen muotoon. Toisin sanoen kun ”Nukketeatterin” nimetön kertoja ja hänen vastaparinsa herra C antavat keskustelunsa poukkoilla syvällisistä filosofisista pohdintoista näennäisen asiaankuulumattomiin sivujuonteisiin, lukijan tulee miettiä, mitä tämä liike itsessään osoittaa tiedosta, vapaasta harkinnasta ja niistä totuuksista, joiden todennäköisyyden kuvittelemme juuri havainnoimamme liikkeen meille todistaneen. Paul de Man toteaa jo var-

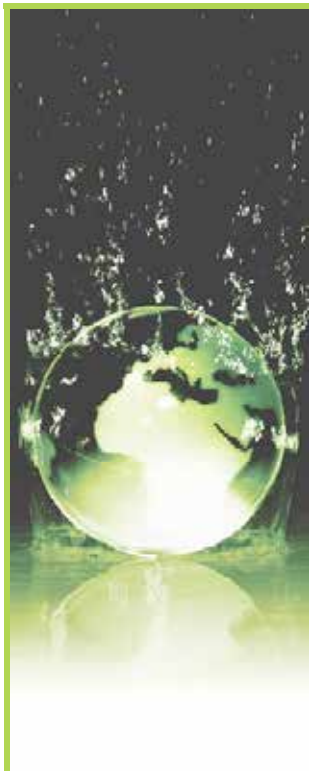
haisessa vaiheessa omaa Kleist-luentaansa, että vaikka ”Nukketeatteri” tarjoaa todistepohjan yksittäiselle (optimistiselle tai pessimistiselle) tulkinnalle sen sisällöstä, esityksen katkonainen ja ailahteleva muoto itse asiassa osoittaa ”Nukketeatterin” olevan vain ”kertomus tai kielikuva” todistamisen mahdollisuudesta yleensä – ei kertomuksena esitetty väite mistään tietystä asiasta¹⁶. Kleistin kertoja ja herra C pitävätkin retorisen oppitunnin siitä, miten kuulijan voi pelkästään kertomuksella suostutella uskomaan tiettyyn asiaan. Toisaalta Kleistin tarina kuitenkin pitää mimeettisen etäisyyden myös tähän pyrkimykseen: meille *näytetään* kaksi henkilöahahmoa suostuttelemassa toisiaan sen sijaan, että meille *kerrotaisiin*, miten suostutella tehokkaasti tai todistaa oma tulkintamme jonkin kertomuksen sisällöstä oikeaksi.

Tällaiseen näyttämiseen tarkoitettut kielelliset välineet kiinnostivat jo Quintilianusta *Institutio oratorian* yhdeksännen luvun toisessa kappaleessa¹⁷. Hän mainitsee muun muassa Ciceron ”okulaarisen demonstraation” ja toteaa, että Ciceron aikaiset puhujat eivät asiaa kuvatessaan vielä ”antaneet mielikuvitukselleen valtaa” myöhempien Kelsoksen tai Senecan tapaan. Quintilianuksen mukaan varsinkin Senecan kuvaus muuttuu pahimmillaan niin dramaattiseksi, että kerrottu tarina ”vaikuttaa ennemmin näytellyltä kuin kerrotulta”. Samassa yhteydessä Quintilianus mainitsee hypotypoosin (ὑποτύποις) figurina, joka käyttää ”niin eloisaa kieltä, että mikä tahansa siitä koostuva tosiasioiden esitys vetoaa enemmän silmään kuin

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

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

James Phillips totesi, ettei Kleist kyennyt hylkäämään vanhaa metafysisistä totuutta olioista sinänsä uuden transsendentaalin systeemin hyväksi¹⁹. Tämä seikka oli Phillipsin mukaan osasyynä Kleistin Kant-kriisiin, koska se teki totuudesta liian sattumanvaraista. Hypotypoosin käsitteen valossa väittäisin, että Kleistin kohdalla on kuitenkin osuvampaa puhua *olioista, joita ei voi kuvata totuudenmukaisesti*, kuin olioista sinänsä, jotka karttavat kuvausta. Ero näkemysten välillä kiteytyy kielen kysymykseen, joka yltyä kaikkialle. Kielessä ei sinänsä tunnusteta mitään sen ulkopuolelle jäävää transsendenttia aluetta. Siinä kuitenkin tiedostetaan, että ilmaisu jää aina



KRIITTISESSÄ TILASSA VERKON SILMÄSSÄ

TAMPERE-TALOSSA LAUANTAINA 9.4.2011 KLO 11-18

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

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

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

Lisätietoja ja ohjelma: www.kriittisessatilassa.fi

TAMPEREEN YLIOPISTO TAMPEREEN TEKNILLINEN YLIOPISTO TAMPERE-TALO

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

jollain tapaa vajaaksi ja että kieli valehtelee siitä, mitä se yrittää välittää²⁰. Kleistin näytelmissä tämä väistämättömyys tulee ilmi tavassa, jolla hän jatkuvasti sysää henkilöhahmonsa näkemiseen perustuvien väärinkäsitysten armoille altistaen nämä kammottaville perhetragedioille (*Schroffensteinin perhe*), jumalaisille identiteettivarkauksille (*Amphitryon*) tai unenomaisille harhoille (*Das Käthechen von Heilbronn*). Kun ottaa huomioon, että *Versehen* voi myös kuvata sellaisen komedian kuin *Rikotun ruukun* (*Der zerbrochene Krug*) irvokasta oikeusprosessia tai sotilaallisen draaman *Homburgin prinssi Friedrichin* (*Prinz von Homburg*) päähenkilön vääristynyttä minäkuva²¹, käy selväksi, että kaiken sekaannuksen taustalla ei todellakaan ole mitään sattumanvaraista. Sen sijaan lukijan annetaan ymmärtää, että jokainen yksittäinen erehdys on välitöntä seurausta yhdestä suuresta erheestä, jota ne yrittävät kerta toisensa jälkeen sinnikkäästi ilmentää. Tämä perustava erehdys on kuvitelma, että pystyisimme lopulta totuudenmukaisesti kuvaamaan yhtään mitään.

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

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

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

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

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

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

Karhun miekka ja hypotyyppi

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

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

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

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

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

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

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

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

”Nukketeatterin” dialogin aaltoilussa on useita tyveniä, joissa toinen keskustelijoista painaa katseensa alas tai näyttää hämmentyneeltä ennen kuin hänen sanansa alkavat taas virrata. Mieleen tulee Kleistin esseen ”Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden” (Ajatusten vähittäisestä tuottamisesta puhuessa, 1805/06) väite, jonka mukaan puhuja etenee ”sekavista mielikuvista mielen täydelliseen selkeyteen” ja vakuuttaa lopulta kuulijansa²⁸. Ruprecht puolestaan rinnastaa ilmiön osapuolten hetkittäin tiedostamaan häpeän tunteeseen.

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

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

Viitteet

- 1 <http://www.kleist.org/briefe/005.htm>
- 2 Kleist 2004, xxii. David Constantine johdannon mukaan Kleistin itsensä ”viimeinen keino” on ”sokea luottamus” toiseen ihmiseen.
- 3 Allanan (1996) ja Helblingin (1975) kirjallisuusluettelot tarjoavat hyvän lähtökohdan eri kielillä tehtyihin Kleist-tutkimuksiin. Suomalaisista tutkimuksista ks. Niemi 1977.
- 4 Olen itse kääntänyt de Man -sitaatit konsultoiden Vesa Pynntärin suomenosta samasta esseestä (Esteettisen formalisointi: Kleistin ”Marionettiteatterista”. *Nuori Voima* 5–6/03, 50–60). Päätökseni kääntää Kleistin esseen nimi ”Nukketatteriksi” puolestaan perustuu sanan ”nukke” yleispätevyyteen Kleistin alkuperäistekstissään käyttämien sanojen *Marionette*, *Puppe* ja *Gliedermann* suomennoksena.
- 5 <http://www.kleist.org/briefe/037.htm>
- 6 Allan 1996, 34.
- 7 Phillips 2007, 13.
- 8 Allan 1996, 35.
- 9 <http://www.kleist.org/briefe/041.htm>
- 10 Helbling 1975, 49.
- 11 http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1478&kapitel=1#gb_found
- 12 <http://www.zeno.org/Literatur/M/Kleist,+Heinrich+von/Ästhetische,+philosophische+und+politische+Schriften>
- 13 Helbling 1975, 56.
- 14 Ks. esim. Wells 1985; Cox 1986; Coble 2003.
- 15 Helbling 1975, 63.
- 16 De Man 1984, 268.
- 17 Kohdat 40–44.
- 18 http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Quintilian/Institutio_Oratoria/9B*.html#2
- 19 Phillips 2007, 12.
- 20 Sama.
- 21 Helbling 1975, 56, 220.
- 22 Kant 1790, § 59.
- 23 Sama.
- 24 Käyttämäni esimerkki perustuu kolmanen *Kritiikin* pykälään 58, jossa Kant puhuu luonnon ja taiteen tarkoituksenmukaisuudesta (*Zweckmäßigkeit*).
- 25 Gasché 2003, 210, 216.
- 26 De Man 1984, 278.
- 27 Ruprecht 2006, 41
- 28 <http://www.zeno.org/Literatur/M/Kleist,+Heinrich+von/Ästhetische,+philosophische+und+politische+Schriften> Esseessä Kleist kertoo jutun Honoré Gabriel Riquetista, Ranskan vallankumouksen aikaisesta Mirabeau kreivistä ja kuuluisasta oraattorista. Tarinan mukaan Mirabeau alkoi puhua *état général*’n kokouksessa 23.6.1789 tietämättä etukäteen, mitä aikoi sanoa. Hän kohdisti sanansa vanhan vallan edustajalle, joka oli tuonut mukanaan kuninkaan käskyn hajottaa kokous, mutta Mirabeau haastoi käskyn laillisuuden mahdollistaen uuden valtiojärjestyksen luomisen.
- 29 Ruprecht 2006, 45.
- 30 Theisen 2006, 529.
- 31 De Man 1984, 283.
- 32 Sama, 285.

Kirjallisuus

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

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