

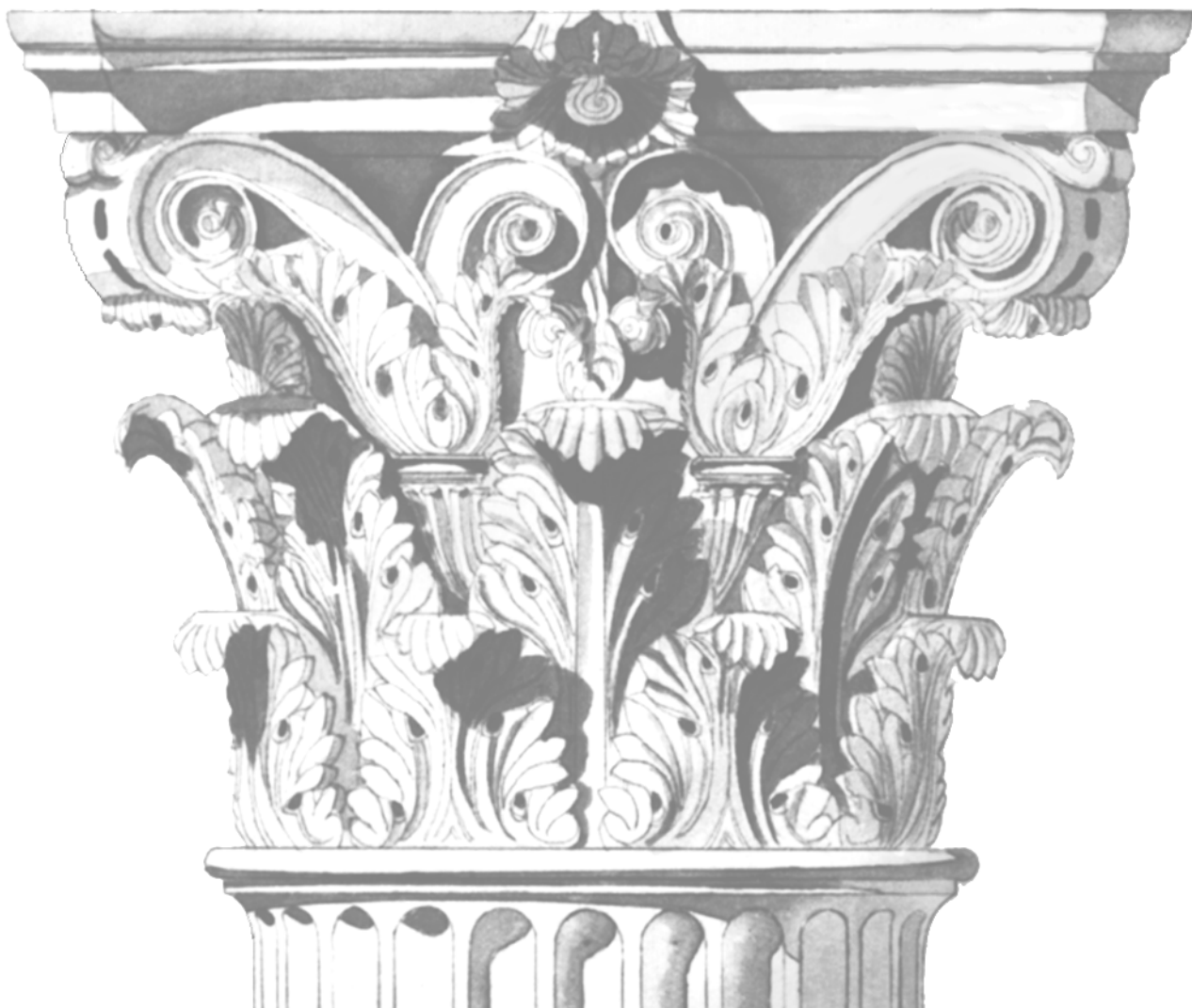
MODERNI, TOISTO JA IRONIA

Søren Kierkegaardin estetiikan aspekteja ja
Joseph Hellerin *Catch-22*

**OLLI
MÄKINEN**

Taideaineiden ja antropologian laitos,
Oulun yliopisto

OULU 2004



OLLI MÄKINEN

MODERNI, TOISTO JA IRONIA

Søren Kierkegaardin estetiikan aspekteja ja
Joseph Hellerin *Catch-22*

Esitetään Oulun yliopiston humanistisen tiedekunnan
suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi Linnanmaan
Raahensalissa (L10) 27. helmikuuta 2004 klo 12.00.

OULUN YLIOPISTO, OULU 2004

Copyright © 2004
University of Oulu, 2004

Työn ohjaaja
Matti Savolainen

Esitarkastajat
Dosentti Mikko Keskinen
Dosentti Jussi Kotkavirta

ISBN 951-42-7267-6 (nid.)
ISBN 951-42-7268-4 (PDF) <http://herkules.oulu.fi/isbn9514272684/>
ISSN 0355-3205 <http://herkules.oulu.fi/issn03553205/>

OULU UNIVERSITY PRESS
OULU 2004

Mäkinen, Olli, The Modern, Repetition and Irony: Søren Kierkegaard's aesthetic aspects and Joseph Heller's *Catch-22*

Department of Art Studies and Anthropology, University of Oulu, P.O.Box 1000, FIN-90014
University of Oulu, Finland
2004
Oulu, Finland

Abstract

This thesis consists of three independent parts combined by the theory part in the beginning. The aim of the thesis is to bring into focus the connection between Søren Kierkegaard and modernism. Joseph Heller's novel *Catch-22* is also interpreted in the light of Kierkegaard's philosophy.

The theoretical part deals with the main concepts of the research (movement, irony, repetition). Joseph Heller's Novel *Catch-22* is also brought up more closely in this part. Kierkegaard's works *The Seducer's Diary*, *Repetition* and *The Mozart-essays* are interpreted in the second part of the thesis.

The third part consists of two Kierkegaard translations from Danish into Finnish: *Repetition* and *The Mozart-essays*. [Søren Kierkegaard, Toisto (*Gjentagelsen*), transl. by Olli Mäkinen, Jyväskylä 2001, Atena; *Mozart-esseet (De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske)*, transl. by Olli Mäkinen, Jyväskylä, 2002)]

Joseph Heller's novel *Catch-22* is interpreted in the fourth part. The novel is studied in the light of Kierkegaard's paradigmatic examples and compared to them. There are two different contradictory movements in the study: Kierkegaard is studied as a modernist and modernism is also interpreted in the light of Kierkegaard's philosophy.

The primary source of this thesis is the classical version of Kierkegaard's *Collected Works: (Søren Kierkegaards Samlede Værker I-XV=SV I-XV. (1920-36 (1901-1906). -Udg. af A. D. Drachmann, J. L. Heiberg og H. O. Lange. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag)*

The more recent versions have however been used as the basis of the translations of texts *Repetition* and *The Mozart-essays (Gjentageksen* and *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske*, Søren Kierkegaards Forskningscentret, København 1997, Gads Forlag).

In conclusion: Kierkegaard can be interpreted also as pre-modernist and the Kierkegaard-interpretation of Joseph Heller's *Catch-22* is valid and possible, although the existential influence in this novel can also derive from the post-war existentialism of the World War II.

Keywords: existentialism, hermeneutics, Joseph Heller, repetition, Søren Kierkegaard

Mäkinen, Olli, Moderni, toisto ja ironia: Søren Kierkegaardin estetiikan aspekteja ja Joseph Hellerin *Catch-22*

Taideaineiden ja antropologian laitos, Oulun yliopisto, PL 1000, 90014 Oulun yliopisto
2004
Oulu

Tiivistelmä

Kyseinen tutkimus koostuu kolmesta itsenäisestä osasta, joita yhdistää alussa oleva (neljäs) teoriaosa. Tutkimuksen tarkoituksena on valottaa Søren Kierkegaardin ja modernismin välistä yhteyttä. Tutkimuksessa tulkitaan myös amerikkalaisen kirjailijan Joseph Hellerin teosta *Catch-22* Kierkegaardin filosofian valossa.

Tutkimuksen teoriaosassa käsitellään tulkinnan kannalta keskeisiä käsitteitä (liike, ironia, toisto). Siinä otetaan esille myös Joseph Hellerin romaani *Catch-22*.

Toisessa osassa lähiluetaan *Viettelijän päiväkirjaa*, joka on Kierkegaardin ehkä tunnetuin yksittäinen teos, ja sekä *Toistoa* että *Mozart-esseitä*.

Kolmannen osan muodostavat kaksi kriittistä ja kommenteilla varustettua Kierkegaard-käännöstä. [Søren Kierkegaard (1843) *Toisto* (Gjentagelsen), suom. Olli Mäkinen, Jyväskylä 2001, Atena; *Mozart-esseet* (*De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske*), suom. Olli Mäkinen, Helsinki 2002, Like.]

Tutkimuksen neljäs osa koostuu Joseph Hellerin romaanin *Catch-22* tulkinnasta. Kohdetta lähestytään Kierkegaardin paradigmaattisten esimerkkitapausten kautta. Tutkimuksessa ilmenee siis kahdenlaista liikettä. Kierkegaardia tulkitaan modernistina, mutta modernismia luetaan myös Kierkegaardin filosofian valossa.

Tutkimuksessa käytetään primäärilähteinä Kierkegaardin koottujen teosten klassista versiota (*Søren Kierkegaards Samlede Værker I-XV=SV I-XV*. (1920-36) -Udg. af A. D. Drachmann, J. L. Heiberg og H. O. Lange. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag). *Gjentageksen- ja De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske* -tekstien käännöksiä pohjana on kuitenkin käytetty em. uusimpia versioita (Søren Kierkegaards Forskningscentret, København 1997-98, Gads Forlag).

Tutkimuksessa päädytään johtopäätökseen, jonka mukaan Kierkegaardia voidaan tulkita myös esimodernistina ja Joseph Hellerin *Catch-22* -teoksen Kierkegaard-tulkinta on mahdollinen, vaikka eksistentiaalistiset vaikutteet kyseisessä romaanissa voivat olla peräisin myös varsinaisesta toisen maailmansodan jälkeisestä eksistentiaalisista.

Asiasanat: eksistentiaalisuus, hermeneutiikka, Joseph Heller, Søren Kierkegaard, toisto

Omistettu Ammille, Hannalle, Turkalle ja Timille

Esipuhe

Eräänä yönä 1970-luvun lopulla kolme Tukholman Kuninkaallisen Oopperan työntekijää matkasi vanhan kaupungin kaduilla päämääränään aamuyöhön asti auki oleva kapakka, joka sijaitsi Kungsgatanilla ja jossa eri teattereiden henkilökunnat tapasivat toisiaan töiden jälkeen. Teatterityöntekijöiden työajat ovat epäsäännöllisiä, teknikot ja pukijat jäävät taloon kun muut lähtevät. Usein kello oli yli puolenyön kun pääsimme kotiin.

Siksi ei ollut yhtään ihmeellistä, että sinäkin yönä olimme myöhään liikkeellä. Olimme olleet pyörittämässä pienoisoopperan tekniikkaa Södra Teaterissa, mäellä, jolla on Mosebackan tori – useiden Strindbergin kaupunkikuvausten paikka. Yhdellä meistä oli tapana kurkistella roskalavoille, joihin rakennusfirmat karräsivät remontoitavista taloista kaikenlaista purkujätettä. Me kaksi muuta keskityimme vain potkiskelemaan tyhjiä kaljatölkkejä.

Kun kollegani huusi, että eihän täällä ole kuin vanhoja kirjoja, kiinnostukseni heräsi. Kirjoja siellä tosiaan oli, fraktuurala ja oudolla kielellä kirjoitettuja. Niitä näytti olevan kokonainen sarja, parikymmentä kappaletta paperikantaisia volyymeja, joista oli monista sivutkin jääneet leikkaamatta auki. Kun kirjat eivät muille kelvanneet, otin ne mukaani, ja kumma kyllä ne kulkeutuivat kotiini. Olin ajatellut viedä opukset divariin, mutta ne jäivät kuitenkin kahteen pinoon kirjoituspöydälleni.

Saaliikseni saamani kirjakasa koostui Søren Kierkegaardin kootuista teoksista. Siitä alkoi melkein kolmekymmentä vuotta kestänyt tuskallinen taival Kierkegaardin tekstien parissa. Kierkegaard opetti minulle heti alkuunsa, että filosofia ei ole mikään helppo laji. Mutta kun oli oppinut lukemaan häntä fraktuurala ja tanskaksi, moni muu teksti oli lastenleikkiä.

Huvittavaa tässä on se, että Kierkegaardin teokset alkavat yleensä samanlaisella kuvauksella: Joku itse teoksen kannalta vähemmän merkittävä henkilö löytää käsikirjoituspinon, jonka julkaisemisen hän ottaa huolehtiakseen. Ero Kierkegaardin ja minun välillä oli siinä, että minulle tämä todella tapahtui, kun taas Kierkegaard sepitti nämä kehyskertomukset päässään.

Oli sattuma, että muutettuani perheeni kanssa Suomeen asetuimme Jyväskylään. Kun sitten myöhemmin aloitin kirjallisuuden opinnot yliopistolla, oli laitoksella apulaisprofessorina Sirkka Heiskanen-Mäkelä, joka on tanskalaisen kirjallisuuden johtava asiantuntija Suomessa. Huomasin äkkiä, että oli muitakin ihmisiä, jotka ymmärsivät

Kierkegaardia. Yleensä Kierkegaard-harrastajaa pidettiin outona lintuna. Mutta myös Jyväskylän yliopiston filosofian laitoksella oli vapaamielinen henki: Steiner, Kant ja Hegel olivat kaikki sopivaa juttuseuraa, eikä Kierkegaardiaakaan hyljeksitty.

Olen vuosien varrella ehtinyt olla monessa mukana. Siksi tämä tutkimuskin on hieman epäsovinnainen ”matka”. Olen yrittänyt valaista sen avulla eksistenssiä eri näkökulmista ja tutustua samalla itseeni – siinä kuitenkin onnistumatta. Olen käyttänyt hyväkseni sitä kokemusta, jonka kolmekymmentä vuotta kulttuurityöntekijänä on minulle antanut. Tästä tutkimuksesta paistaa läpi kriitikko, tutkija, kirjastotyöntekijä, kääntäjä, rakennusmies, laivalevyseppä, opettaja, artikkelikirjoittaja, teatterilainen ja elämäntaiteilija.

Haluan erityisesti kiittää jväskyläläisiä filosofi ja kirjallisuustieteilijöitä, jotka sytyttivät minuun palavan innon ja vimman. Työni ohjaaja dosentti Matti Savolainen ansaitsee suuren kiitoksen, samoin Oulun yliopiston kirjallisuuden laitoksen esimies professori Liisi Huhtala, joka on järjestänyt monta asiaa. Ja kiitos perheelleni, joka on kaksikymmentäviisi vuotta saanut seurata miestä, joka on kotona mutta aina jossakin muualla.

Kööpenhaminassa 30.3.2003

Olli Mäkinen

Sisällysluettelo

Abstract	
Tiivistelmä	
Omistussivu	
Sisällysluettelo	
1 Johdanto.....	13
2 Yhteenveto.....	17
3 Tutkimuksen yleiset suuntaviivat ja teoreettiset perusteet.....	18
3.1 Speaktaakkeleiden aika.....	23
3.2 Toisto ja liike.....	31
3.3 Toisto ja fenomenologia/hermeneutiikka.....	41
3.4 Amerikkalainen eksistentialistinen romaani.....	48
3.5 Musta huumori, epäsuora julkaisustrategia ja parodia.....	56
3.6 Ironia.....	67
4 Alistamisen välineet: ironia, katse ja rakkaus.....	77
4.1 Johdanto.....	77
4.2 Lajityypit.....	80
4.3 Viettelijän päiväkirja.....	87
4.4 Suden katse.....	101
4.5 Don Juan.....	118
4.6 Ooppera, kieli ja liike.....	128
5 Kaksi Kierkegaard-käännöstä.....	137
6 Paradigmaattiset esimerkkitaupukset.....	138
6.1 Kierkegaard, Sokrates ja Yossarian, heidän oppipoikansa.....	138
6.2 Rakastajat: ahmiva Hungry Joe ja refleктоiva Aarfy.....	158
6.3 Porvari, fatalisti ja paradoksi – kuolemaantuomitut tusinaihmiset.....	172
6.4 Elämisen tasot, synty ja valinta.....	181
6.5 Toisto, kaaos ja hyppy 1: epävapaus.....	196
6.6 Toisto, kaaos ja hyppy 2: vapaus.....	209
7 Loppupäätelmä.....	219
Lähteet	

1 Johdanto

Søren Kierkegaard on marginaalinen ajattelija Suomessa. Se johtuu varmaan siitä, että häntä on niin vaikea sijoittaa mihinkään opinalaan tai tiedekuntaan. Hänellä on tapana lähteä kävelemään, häipyä. Kierkegaardin vaikutus on rajoittunut lähinnä uskonnollisiin ja teologian harrastajien piireihin – hänen elämänfilosofiansa on kiehtonut myös kirjailijoita. Siksi onkin hämmästyttävää, miten paljon Suomessa on viime vuosina käännetty Kierkegaardin tekstejä. Kierkegaard-tutkimuksia Suomessa on ilmestynyt suhteellisen harvoin, merkittävimpiä niistä ovat Heidi Liehun *Søren Kierkegaard's theory of stages and its relation to Hegel* (1990) ja Helge Ukkolan *Eksistoiva ihminen: ihmisen ongelma Søren Kierkegaardin ajattelussa* (1961). Tästä selviää, että kiinnostavuudestaan huolimatta Kierkegaard ei ole meillä tavallinen tutkimuskohde.

Kierkegaard on tanskalaisia kruununjalokiviä yhdessä H. C. Andersenin ja Karen Blixenin kanssa. Kotimaassaan Kierkegaard on elävä kirjailija, aivan toisella tavalla kuin mitä esimerkiksi Snellman on Suomessa. Kun Joakim Garffin uusi Kierkegaard-elämäkerta *SAK (Søren Aabye Kierkegaard. En biografi)* ilmestyi Tanskassa vuonna 2000, ensimmäiset painokset myytiin heti loppuun ja ihmiset jonottivat omia kappaleitaan. Kierkegaard on yhä ajankohtainen kirjailija.

Kööpenhaminan yliopiston Søren Kierkegaard Forskningscentretissä käännetään, toimitetaan ja kommentoidaan hänen koottuja teoksiaan, ja laitos tarjoaa jatkuvasti työtilat lähes tusinalle vierailevalle tutkijalle. Teologit, historiantutkijat ja kielitieteilijät ovat tutkimuskeskuksessa enemmistönä.

Itse asiassa on hämmästyttävää, että Kierkegaard ei vedä puoleensa enempää kulttuurintutkijoita, esteetikkoja ja kulttuurifilosofoja. Kierkegaardin esteettiset tekstit ovat kuitenkin osoittautuneet kestäviksi. Hänen teologiansa taas perustuu niin ankarille premisseille, että ne eivät sovellu moraalisisina tai eettisinä ohjenuorina tavallisille ihmisille.

Kaiken taustalla saattaa piillä tietty valtataistelu. Voi olla, että teologit haluavat pitää Kierkegaardin itsellään. Teologia ja eksegetiikka eivät ehkä ole tieteenaloina kaikkein suvaitsevaisimpia, ja kohtaaminen esimerkiksi dekonstruktionismin kanssa voisi olla vaikeaa. Tämä on vahinko, sillä mielestäni Kierkegaardin esteettiset ja uskonnolliset tekstit ovat kaikkein tuoreimpia ja mielenkiintoisimpia. Teologeilla ja kulttuuritutkijoilla

voisi olla paljon annettavaa toisilleen. Olen sijoittanut tutkimukseni tähän kulttuuritutkimukselliseen aukkoon, joka Kierkegaardin kohdalla on niin ilmeinen.

Kierkegaard liittyy suorana jatkumona siihen Platonista alkaneeseen traditioon, jossa filosofiaa (ja uskontoa) on tuotu esille kaunokirjallisuuden avulla. Kierkegaardin vaikutus ja suosio on ollut tasaista sitten 1900-luvun alun, jolloin hänen läpimurtonsa Tanskan ulkopuolella tapahtui. Kierkegaardille samoin kuin Nietzscheille ja Dostojevskille oli aatteellinen tilaus. Eksistentiaalistit kuten esimerkiksi Martin Heidegger ja Jean-Paul Sartre tunsivat Kierkegaardin, samoin nykyfilosofit Gilles Deleuze, Paul De Man ja Jacques Derrida. Moni analyttisen filosofian kannattaja sen sijaan piti hänen tekstejään hölynpölynä.

Mielestäni ajatus, että kaikki on loppujen lopuksi liikettä, on järkeenkäypä. Sitä ei ole helppo tunnustaa itselleen, mutta jos ajatuksen on sisäistänyt, elämä on muuttunut kevyemmäksi. Joskus kokee ahaa-elämyksiä: tuokin ajattelee samalla tavalla. Erlend Loen romaani *Fakta om Finland* (2001) antaa tällaisen tunteen. Siinä ilmenee liike aivan samalla tavalla kuin Kierkegaardin kuvauksessa Diogeneksestä teoksessa *Toisto*. Liike ilmentää dynamiikkaa ja muutosta. Kun liikkeeseen lisätään toiseksi elementiksi kaaos ja epäjärjestys, ollaan mielestäni lähellä Kierkegaardin ajatusmaailmaa – hyvin yleisellä tasolla tietenkin. Se, että nykykirjallisuus käsittelee samoja ongelmia kuin mitä antiikin filosofi Diogenes, 1800-luvulla elänyt Kierkegaard ja toisen maailmansodan jälkeinen kirjailijapolvi pohtivat, on osoitus joidenkin teemojen kestävydestä – ja liike on tästä hyvä esimerkki. Jokainen aikakausi antaa liikkeelle tietenkin oman merkityksensä ja tarkastelee sitä eri perspektiivistä.

Tämä tutkimus käsittelee siis liikettä. Se on itsekin liikkeessä. Metodisesti on tuskin tarpeellista puhua hermeneuttisesta menetelmästä – en ole kuitenkaan pakottanut tätä tutkimustani mihinkään spiraaliin tai ympyrään. Se, mitä lähinnä ajattelen, on klovniryhmä liikkumassa keskiaikaisissa karnevaaleissa tai markkinapaikalla. Klovnit huiputtavat väkeä, näyttävät heille temppuja ja viihdyttävät. Samalla he kertovat ihmisille, että todellisuus on taruakin ihmeellisempää eikä sitä kannata ottaa ylen vakavasti. Hermeneuttista tutkimusmenetelmää olen käsitellyt lisensiaattityöni *Yossarianin hyppy esteettisestä uskonnollisuuteen: Kierkegaard, Joseph Heller ja Catch-22* -luvussa *Hermeneuttinen ja eksistentiaalistinen ymmärtäminen*.¹

Jotkut käsitteet ovat erittäin vaarallisia; näin on esimerkiksi dialektiikan ja negatiivisen dialektiikan kanssa. Mitä negatiivinen dialektiikka tarkoittaa? Harjoittiko Kierkegaard negatiivista dialektiikkaa? Tulen ottamaan asiaan kantaa tässä tutkimuksessa varoen kuitenkin oppoamasta dialektiikan ja negatiivisen dialektiikan käsitejärjestelmän suohon. Minusta on turvallisempaa sanoa, että joku ilmaisee jotain negaation tai negatiivisen viittauksen kautta. Esimerkiksi toisto ja liike, samalla kun niiden avulla tulkitaan eksistenssiä ja olevaa, viittaavat johonkin muuhun, sillä toiston ja liikkeen avulla avautuu jatkuvasti uusia horisontteja ja elämismaailmoja samalla kun vanhat sulkeutuvat.

Tulkinnassa pitäisi aina lähteä liikkeelle jostakin määrätystä oletuksesta, johon lopulta myös päädytään asettamalla tuo oletus kriittisen tarkastelun kohteeksi. Minun oletukseni on, että Kierkegaard oli romantiikan aikakauteen sijoittumisestaan huolimatta

¹ Olli Mäkinen (1998) *Yossarianin hyppy esteettisestä uskonnollisuuteen: Kierkegaard, Joseph Heller ja Catch-22*, Oulu 1998, Oulun yliopiston kirjallisuuden laitos, 45-50.

modernistinen kirjailija ja että hänen tuotannostaan on löydettävissä modernistisia piirteitä. Vastaus saattaisi löytyä helpoimmin tyyli- tai kirjallisuuden lajitutkimuksesta; siihen en ole kuitenkaan lähtenyt, ja se voidaan tietenkin nähdä puutteena. Olen yhtä mieltä Malcolm Bradburyn ja James McFarlanen kanssa, kun he katsovat, että perinteinen modernismin määritelmä ja ajoitus perustuu eräänlaiseen New York-Lontoo-Pariisi-dominanssiin kirjallisuudentutkimuksessa,² joka jättää huomioimatta sen tosiseikan, että romantiikka ja etenkin saksalainen kirjallisuus oli jossain määrin modernistista jo kauan ennen esimerkiksi vuotta 1880. Tästä angloamerikkalais-ranskalaisesta dominanssista on hyvänä esimerkkinä Cyrill Connollyn klassinen teos, jonka otsikkokin on paljon puhuva: *The Modern Movement: One Hundred Key Books from England, France and America, 1880-1950*.³ 1800-luvun kirjallisuutta ja koko modernismin syntyä leimaa päinvastoin mannereurooppalaisuus, ja sekä Englantia että Yhdysvaltoja voidaan pitää tässä suhteessa provinssina.⁴

Kierkegaard arvosteli omaa aikaansa liiallisesta tasapäistämisestä. Hän kritisoi aikakauttaan illusorisesta lumosta, teeskentelystä ja epäaidoista tunteista, joka johti aidon intohimon häviämiseen. Kritiikkinä tämä sopisi hyvin myös nykyaikaan.

Kyseinen tutkimus on ”artikkeliväitöskirja”, joka koostuu kolmesta itsenäisestä osasta, joita yhdistää alussa oleva (neljäs) teoriaosa. Koska yksittäiset osat ovat artikkeleiksi ylipitkiä, ei ”artikkelilla” tarkoiteta julkaisumuotoa vaan esseististä esitystapaa. Artikkelit on siis tässä tapauksessa ”kirjallisuuden laji”.

Tutkimuksen teoriaosassa esittelen niitä käsitteitä, joita tulkinnan kuluessa tulen käyttämään avaimina ja työkaluina. Siinä otan esille myös Joseph Hellerin romaanin *Catch-22*, joka joutuu sitten luvussa 6 tulkinnan kohteeksi. Teoriaosassa käsittelen myös liikettä ja toistoa esimerkinomaisesti – kohteenani ovat erilaiset yhteiskunnalliset vaihtoehtoliikkeet ja taiteen ismit.

Toisessa osassa lähiluen *Viettelijän päiväkirjaa*, joka on Kierkegaardin ehkä tunnetuin yksittäinen teos, ja sekä *Toistoa* että *Mozart-esseitä*.

Kolmannen osan muodostavat kaksi osittain kriittistä ja kommentteilla varustettua Kierkegaard-käännöstä. Olen kääntänyt *Gjentagelsen*-teoksen (Søren Kierkegaard (1843) *Toisto*, suom. Olli Mäkinen, Jyväskylä 2001, Atena) ja esseekokoelman *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske* (Søren Kierkegaard (1843) *Mozart-esseet*, suom. Olli Mäkinen, Helsinki 2002, Like) tanskasta suomeksi. Käännökset ilmestyivät kaupallisilla kustantajilla, joten niihin ei ollut mahdollista liittää tieteellisiä johdantolukuja.

Tutkimuksen neljäs osa koostuu Joseph Hellerin kyseisen romaanin tulkinnasta. Lähestyn kohdetta Kierkegaardin paradigmaattisten esimerkkitapausten kautta. Tutkimuksessa ilmenee siis kahdenlaista liikettä. Kierkegaardia tulkitaan modernistina, mutta modernismia luetaan myös Kierkegaardin filosofian valossa.

Olen käyttänyt tutkimuksessa primäärilähteinä Kierkegaardin koottujen teosten klassista versiota (*Søren Kierkegards Samlede Værker I-XV=SV I-XV*. (1920-36 (1901-1906). –Udg. af A. D. Drachmann, J. L. Heiberg og H. O. Lange. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag), koska Søren Kierkegaard

² Malcolm Bradbury and James McFarlane (1991), 36.

³ Cyril Connolly (1965), 165.

⁴ Samuel R. Delany (1996), 33.

Forskningscentretissä toimituksen alla oleva uusi kommentoitu ja tarkistettu laitos ei ole vielä läheskään valmis. *Gjentagelsen* – ja *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske* –tekstien käännösten pohjana olen kuitenkin käyttänyt em. uusimpia versioita. Kierkegaard-tutkimus, jota olen käyttänyt sekundaarilähteinä, on varsin kirjavaa. Valtaosa siitä sijoittuu kuitenkin vuoden 2000 molemmille puolille mutta joukossa on niinkin vanha Kierkegaard-tutkimuksen klassikko kuin Torsten Bolinin *Sören Kierkegaards etiska åskådning med särskild hänsyn till begreppet "den enskilde"* (1918). Bolin oli kuitenkin omaa luokkaansa, olihan hän melkein Kierkegaardin aikalainen. Olen tarkistanut Bolin-viitteet Joakim Garffin uudesta Kierkegaard-elämäkerrasta *SAK* ja Alastair Hannayn teoksesta *Kierkegaard* (1991).

2 Yhteenveto

Johdanto on tämän väitöskirjan teoriaosan 1. luku. Siinä hahmotan Kierkegaardin filosofista merkitystä, tutkimusmenetelmäni, lähdeaineistoa ja tutkimuksen pyrkimystä. Tarkoitukseni on määrittellä Kierkegaardin asemaa modernina kertojana.

Teoriaosassa (luku 3) määrittelen sellaisia käsitteitä ja seikkoja, jotka tulevat esille tutkimuksen edetessä. Näitä ovat spektaakkelit ja protestiliikkeet, toisto ja liike, toiston suhde fenomenologiaan ja hermeneutiikkaan, amerikkalainen eksistentiaalinen romaani, musta huumori, epäsuora julkaisustrategia, parodia ja ironia. Toiston laaja käsittely liittyy läheisesti siihen, että kolmannessa osassa esitellään Kierkegaardin ”romaanin” toisto käännöksenä. Samalla osoitan, että Kierkegaard liittyy läheisesti nykyfilosofiaan, eksistentiaalisiin ja amerikkalaiseen modernismiin.

Osassa Alistamisen välineet: ironia, katse ja rakkaus tulkitse ja lähiluen Kierkegaardin kolme esteettistä tekstiä, jotka ovat ”Toisto”, ”Viettelijän päiväkirja” ja ”Mozart-esseet”. Tarkoitukseni on osoittaa niissä olevia modernistisia piirteitä. Kierkegaard esitellään myös aikaansa edellä olevana yhteiskuntakriittikkona. Toisaalta Kierkegaardin tekstit sisältävät ihmissuhteita, jotka ovat alistavia ja diskriminoivia.

Kolmas osa (luku 5) väitöskirjastani koostuu kahdesta kommentilla varustetusta käännöksestä, ”Toistosta” (Atena, 2001) ja ”Mozart-esseistä” (Like, 2002), jotka ovat osoittautuneet yksiksi Kierkegaardin mielenkiintoisimmista ja kestävimmistä teksteistä.

Neljäs osa, (luku 6) Paradigmaattiset esimerkkitaupaukset, tulkitsee Joseph Hellerin sotaromaania ”Catch-22” ja sen romaanihenkilöitä Kierkegaardin filosofian valossa. Pyrin osoittamaan, että romaanin Kierkegaard-luenta on sekä mahdollinen että todennäköinen. Paradigmaattiset esimerkkitaupaukset ovat usein rakastajia, aivan kuten ”Viettelijän päiväkirjan” Johannes Viettelijä ja Mozart-esseiden Don Juan.

Loppupäätelmässä vedän yhteen tämän tutkimuksen johtopäätökset.

Alussa siis määrittelen tutkimuksen kysymyksenasettelun ja siinä käytettävät keskeiset filosofiset ja kirjallisuustieteelliset käsitteet, joita sitten soveltan tutkimukseni tulkintaosissa (Alistamisen välineet, Paradigmaattiset esimerkkitaupaukset). Tulkinta etenee ajallisesti 1800-luvulta modernismiin kuitenkin niin, että tekstiä avataan jatkuvasti sekä Kierkegaardin filosofian että modernistisen kirjallisuuden avulla.

3 Tutkimuksen yleiset suuntaviivat ja teoreettiset perusteet

Søren Kierkegaard (1813-55) liittyy monella tavalla kirjallisuuden modernismiin. Charles Baxter katsoo, että juuri Kierkegaard on se käännekohta, jonka vaikutuksesta romantiikka muuttuu modernismiksi. Kierkegaard toi esille käsitteellisesti luotettavan ja epäluotettavan kertojan välisen eron.⁵ Kierkegaardia on totuttu pitämään eksistentialismin oppi-isänä. Eksistentialismilla tarkoitetaan sitä eurooppalaista 1900-luvulla syntynyttä filosofista oppisuuntaa, jonka tunnetuin edustaja oli Jean Paul Sartre (1905-80). Eksistenssifilosofiaa on puolestaan ihmisen ontologista puolta tutkiva filosofian oppisuunta: se vastaa siis kysymyksiin, miten ihminen on, minkälaista on ihmisenä oleminen. Kirjallisuuden modernismia on määritelty monella tavalla. Tässä se ymmärretään eräiden 1900-luvun kirjallisten suuntausten kokonaisuutena – vaikkakin monet vaikuttavimmista modernisteista eivät kuuluneet mihinkään suuntauksiin tai ismeihin.

Modernismissa korostettiin subjektiivista kokemusta ja monitulkintaisuutta. Modernismissa autoritaarinen kertoja sai väistyä sellaisten kerronstrategioiden tieltä, jotka korostivat vaihtelevaa näkökulmaa ja esimerkiksi tajunnanvirtaa. En halua siis rajoittaa modernismia 1910- ja 1940-lukujen välisen ajan kirjalliseksi suuntaukseksi, josta olisi suljettava pois sellaiset lajit kuten eksistentialistinen romaani, *Nouveau Roman*, beat- ja popkirjallisuus ja dokumentaristinen realismi,⁶ vaan pidän modernismia laajempänä ilmiönä.

Tässä tutkimuksessa esille tulevat avantgarden ja postmodernismin käsitteet ovat vaikeasti määriteltäviä niiden kiistanalaisuudesta ja sekavuudesta johtuen.⁷ Avantgarde (etujoukko) viittaa yleensä uudentyyppisen tai kokeellisen taiteen harjoittajiin. Sitä voidaan pitää aatteena, ideana tai liikkeenä, joka suuntautuu vallassa olevaa tai sovinnollista kulttuuria vastaan. Koska edellä mainittu protesti sopisi hyvin Kierkegaardin henkilöhaamoon, täytyy kuitenkin todeta, että avantgarde on tyypillinen 1900-luvun ilmiö, joka tarvitsi syntyäkseen tietyn yhteiskunnallisen tilanteen. Renato Poggioli liittää avantgardeen aktivismin (toiminnallisuus), antagonismin (vihamielisyys),

⁵ Charles Baxter (1986), 275.

⁶ Douwe Fokkema and Elrud Ibsch (1987), 9.

⁷ Maarit Jaakkola (2003) B7.

nihilismin (välinpitämättömyys) ja agonismin (itsetuhon).⁸ Postmodernia pidetään taas toisaalta kriittisyytenä länsimaisen kulttuurin modernia ihannoivaan luonteeseen, ja toisaalta Jean-François Lyotardin näkemyksen mukaisesti sen katsotaan kuvaavan nykyisen länsimainen kulttuurin tilaa, jolle on ominaista kiinteiden identiteettien, valmiiden totuuksien, historiallisen jatkuvuuden ja vakauden katoaminen.⁹ Postmodernin määrittelemisen käsitteeksi, johon kuuluu tiettyjä ominaisuuksia, ei sinänsä olisi loogisesti mahdotonta. Sen sijaan tiukka rajankäynti esimerkiksi taiteissa – missä modernin perinne loppuu ja mistä postmoderni alkaa – voi olla vaikeaa. Postmoderni käsitteenä syntyi 1970-luvulla; miten olisi määriteltävä Joseph Hellerin romaani *Catch-22*, kun sen julkaisuvuosi on 1963? Onko se moderni, esipostmoderni vai postmoderni?

Tarkka rajojen vetäminen eri aikakausien välille on siis ongelmallista ja mahdotontakin.¹⁰ Modernismi voitaisiin määritellä postromantiikaksi,¹¹ kuten Northrop Frye asian ilmaisee,¹² ja silloin romantiikan ja modernismin välinen raja hämärtyisi entisestään. Toisaalta modernismi voidaan ymmärtää eräänlaisena dynaamisena liikkeenä, vastavoimana, sinä uutena, joka aina kumooa vanhan, dialektiikkana. Silloin modernismi kuuluisi avantgarden tavoin negatiivisuuden kategoriaan,¹³ ja itse modernismin käsite muuttuisi samalla hyvin yleiseksi.

Proosassa modernismin ja perinteisen realismin välinen raja on häilyvä. Kun lyriikassa ensimmäiset modernistit on totuttu löytämään ranskalaisesta 1800-luvun symbolisteista,¹⁴ on jo romantiikan proosakirjallisuudessa löydettävissä modernistisia piirteitä. Itsekriittisyyttä ja skeptisyyttä pidetään usein modernistisen proosan tunnusmerkkeinä.¹⁵ Itse pidän tällaisen näkökannan edellytyksenä romantiikan estetiikassa ja filosofiassa ilmenevää minän korostusta ja itsereflektiivisyyden esilletuloa, joka oli tyypillistä myös Kierkegaardin filosofialle. Malcolm Bradbury ja James McFarlane katsovat, että modernismi ja etenkin sen saksalainen romantiikasta vaikutuksia ammentanut perinne saivat vaikutteita skandinaavisilta esikuvilta, Strindbergiltä, Ibseniltä, Hamsunilta ja Kierkegaardilta.¹⁶ He pitävät Georg Brandesia eräänlaisena pohjoisen modernismin avainhenkilönä,¹⁷ ja Brandeshan oli suuri Kierkegaard-ihailija ja -tutkija. Tämän näkemyksen mukaan Kierkegaard eli eräänlaisessa romantiikan ja esimodernismin murroksessa, ja hänen ja esimerkiksi Ibsenin välinen yhteys on ilmeinen.¹⁸

Tutkimuksen ääripäät ovat siis 1830-luku ja 1960-luku, joten modernismikäsitteen käyttö saattaa tuntua rohkealta. Perustelen sitä kuitenkin sillä, että Kierkegaard kuuluu omassa päässään modernismin airuisiin ja Hellerin modernismiin yhdistää eksistentiaalisuutta, jota taas tuskin olisi syntynyt ilman Kierkegaardin vaikutusta. Modernismi on siis Kierkegaardille ja Hellerille yhteinen tekijä, joskin epäselvä ja heikko

⁸ Renato Poggioli (1997), 65-68.

⁹ Jean-François Lyotard (1985), 27-33.

¹⁰ Albert Wachtel (1986), 261.

¹¹ Ricardo Quiones (1986), 7.

¹² Northrop Frye (1963), 24.

¹³ Ricardo Quiones (1986), 8.

¹⁴ Ibid, 17.

¹⁵ Ibid, 3-4.

¹⁶ Malcolm Bradbury and James McFarlane (1991), 42-43.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Martin Esslin (1986) 57.

sellainen. Tarkoitukseni on kuitenkin selventää ja kirkastaa sitä. Eksistentialismi käsitteenä ja ilmiönä olisi ollut helpompi valinta (ilmeinen valinta), mutta se olisi kuitenkin ollut liiankin ilmeinen, todennäköinen ja tutkittu aihe. Yhdistämällä Kierkegaardin ja Hellerin tutkin jatkumoa.

Modernilla tarkoitan sekä eurooppalaista romantiikan modernismi-taidesuuntausta että laajempaa käsitettä nykyaikainen, vaikkakin rajoitun käyttämään tätä termiä kuvaamaan em. ajankohtaa. Aikasekvenssin lisäksi moderni merkitsee aatteiden, kulttuurillisten arvojen ja sosiaalisten organisaatioiden kokonaisuutta, jolloin sillä tarkoitetaan oikeasti kulttuurillista ja sosiaalista ”tilaa”.¹⁹ Yksi asia on kuitenkin varma: moderni ja urbaani, etenkin suurkaupunkikulttuuri, kuuluvat yhteen. Se, että yleensä käytän tätä termiä, johtuu tutkimukseni kulttuurifilosofisesta painotuksesta.

Tämä projekti tulkitsee siis Søren Kierkegaardia esimodernistisena kertojana. Kierkegaardin valtavassa hänen elinaikanaan painetussa tuotannossa hänen ”esteettisten” tekstiensä osuus on suhteellisen pieni. Jos taas otetaan mukaan hänen samana ajanjaksona tuottamansa julkaisemattomat tekstit, jotka koostuvat eritasoisista päiväkirjoista ja ”papereista”, on tilanne aivan toinen. Tämä tutkimus keskittyy kuitenkin lähinnä hänen elinaikanaan ilmestyneeseen tuotantoon, jossa esteettiset teokset on totuttu erottamaan filosofisista, eettisistä ja uskonnollisista. Kierkegaardin tuotannon modernistiset piirteet voidaan tietenkin määritellä usealla eri tavalla: hänen teksteistään voidaan yrittää löytää sellaisia rakenteellisia tai narratologisia piirteitä, jotka liittävät hänet modernismiin. Voidaan myös tarkkailla tyyliä, ironisuutta, genrejä tai motiiveja ja teemoja. Tässä tutkimuksessa keskitytään lähinnä luettelon jälkimmäisiin piirteisiin ironisuus mukaan lukien. Haluan tuoda eräänlaisena kehyksenä esille kaksi Kierkegaardin teksteille tyypillistä piirrettä: hänen tuotantonsa on elitististä, sen vastaanottaminen vaatii huomattavaa filosofista tietämystä, ja toisaalta Kierkegaardin henkilöhaamot yrittävät irrottautua materiaalisista ja muunlaisista yksilöä determinoivista tekijöistä ja saavuttaa vapauden kuitenkin tässä onnistumatta. Tämä on tyypillistä myös modernistiselle proosalle.²⁰

Tutkimuksessa on tarkoitus lähteä liikkeelle vihjeistä ja seurata niiden viitoittamia polkuja. Kyseessä on siis hermeneuttinen projekti. Joskus polut päättyvät pikkuhiljaa ja sulautuvat maastoon: silloin on tunnustettava, että aina ei voi onnistua. Tutkimuksessa yksi keskeinen teksti on amerikkalaisen Joseph Hellerin romaani *Catch-22*, jota tulkitaan Kierkegaardin filosofian valossa. *Catch-22*:ta tarkastellaan yhtenä (esipost)modernina romaanina, ei tyypillisenä modernina romaanina.

Tarkoituksena ei ole kuitenkaan lähestyä teosta perinteisen aatehistoriallisen diskurssin menetelmin vaan avoimesti lähilukien. Silloin tavoitteeksi voidaan jopa asettaa kysymys, voisiko *Catch-22* (1961) olla sijoitettavissa Kierkegaardin *Enten-Ellerin* (1843) sisälle. Tällainen tulkinta lukisi julkeasti uudelleen Kierkegaardia yrittämättäkään peitellä vuosien (160 vuoden!) aikaeron tuomia lisämerkityksiä ja ylittämättömiä kuiluja. Kierkegaard jopa kutsuu lukijaansa sellaiseen seikkailuun sanomalla, että tavallisen kriitikon (Recensent) on turha yrittää ymmärtää *Gjentagelsen*-teoksen (*Toisto*) merkitystä tai sisältöä, koska se on käänteinen (”Gangen i den vil han vasskelig forstaae, da den er invers...”). Mitä käänteinen sisältö tai merkitys tarkoittaa, viittaako se ironiaan vai

¹⁹ George Pattison (1999), 1-2.

²⁰ Douwe Fokkema and Elrud Ibsch (1987), 23, 37.

paradoksaaliseen leikkiin, on sinänsä yhdentekevää, tärkeintä on, että lukijaa tai tulkitsijaa pyydetään kokeilemaan erilaisia lukustrategioita teoksen merkityksen hahmottamiseksi. Samalla Kierkegaard (tai Constantin Constantius) vihjaa, että todellisuus/totuus ei ehkä ole yhden suhde yhteen, vaan että olemassaolo on kryptistä ja monimerkityksellistä – ehkä myös suhteellista. Constantin toimii varmaan myös majeutikkona²¹, hän haluaa lukijan antautuvan seikkailuun ”oman itsensä vuoksi”, tämä tulee selvästi esille siitä yhteydestä, missä invers-kutsu esitetään teoksen epilogissa. Joka tapauksessa Kierkegaard haluaa kumota perinteisen yhden jakamattoman aikakauteen sidotun totuuden periaatteen; hänen mukaansa mitään kiinteätä eksistenssissä olevaa pistettä tai levähdyspaikkaa ei ole olemassa, vaan kaikki on pelkkää toistoa eteenpäin.²² Voimme siis todeta, että olemme saaneet Kierkegaardilta luvan seikkailullemme.

Tutkimuksessa lähestytään Kierkegaardia ja modernismia eksistentiaalisten käsitteiden kautta – sekä Kierkegaardia että modernismia avataan siis Kierkegaardin avulla. Olen valinnut avainkäsitteiksi toiston, liikkeen ja rakkauden, mutta myös erilaiset paradigmaattiset esimerkkitapaukset. Toisto ja liike ovat avaimia monen hyvinkin erilaisen yhteiskunnallisen toiminnan ymmärtämiseksi, ehkä siksi, että usein näennäisen absurdin tuntuisena hermeneuttisena liikkeenä ne samalla tulkitsevat olevaa, olemassaoloa, eksistenssiä, minää, kulttuuria – hermeneutiikka on avain kaiken tulkitsemiselle. Siksi myös tämä tutkimus etenee heilurimaisesti.

Tutkimuksen lähtökohta on poikkitieteellinen ja monikulttuurinen projekti, jossa liikutaan (yhteiskunnallisen ja kulttuurillisen) olemisen – jonka luonteeseen tässä ei oteta kantaa – eri osa-alueilla.²³ Olen siis ammentanut viitteitä hyvinkin erilaisista lähteistä, mikä lienee kulttuuritutkimuksessa sallittua. Filosofisen ihmettelyn perinteen mukaan tarkoitukseni on tuoda esille uusia kysymyksiä.

Esitystapani on esseistinen, mutta en pyri pakottamaan sanottavaani mihinkään esseetradition perinteiseen muottiin vaan päinvastoin irtaantumaan siitä.²⁴ Theodor Adornon sanoin juuri esse soveltuu vapaamuotoisena sellaisten kysymysten tarkasteluun, joita ei voi tarkkaan rajata jonkun tietyn tieteenalan piiriin.²⁵ Adorno katsoo, että esse on sopiva formaatti kokeelliselle ajattelulle. Tämä ei tee siitä kuitenkaan diskursiivisen ajattelun vastakohtaa – pikemminkin se tasoittaa ja purkaa tieteellisen

²¹ Majeutiikka käsitellään kappaleessa *Paradigmaattiset esimerkkitapaukset*: Sokrates kutsui metodiaan yleisellä tasolla majeutiikaksi eli lapsenpäästöaidoksi, ja dialektisella tasolla *elenchukseksi*, joka voidaan kääntää kumoamiseksi tai häpeään saattamiseksi. Majeutiikalla tarkoitetaan opetustapaa, ”jossa opettaja – Sokrates – kysymysten avulla kaivaa tiedon esille keskustelukumppanistaan itse esiintyneen tietämättömänä. Opettaja ei paljasta omaa kantaansa – hän toimii kanavana, jonka avulla toinen kirkastaa ajatuksensa”. Yksi näkemys majeutiikasta on katsoa, että Sokrates petkutti uhrinsa väittelyyn ja halusi nolata heidät – vielä jyrkempää kantaa edustaa R. Robinson, jonka mukaan Sokrates harjoitti negatiivista ja destruktiivista ristikuulustelumetodia, jossa oli tarkoitus aiheuttaa uhreille häpeää ja tuskaa. Tällöin edellytyksenä olisi, että Sokrates ohjaa dialogia ja että hänellä jo on oikea tieto hallussaan.

²² John D. Caputo (1987), 123.

²³ Sen varauksen tässä haluan tehdä, että uskon Herakleitoksen tavoin, että samaan virtaan ei voi astua kahdesti, että kaikki on muuttuvaa. Samoin haluan kunnioittaa Diogeneksen ”loikkaa”, jolla hän todisti liikkeen olemassaolon. Siksi tämän tutkimuksen metodina on liike, ja se oikeuttaa minut hakeutumaan kaiken liikettä korostavalla tavalla ilmentävän luokse. Koska virta ei ole koskaan enää ”sama”, ei sitä ole luontakaan. Onko kaikkien luentojen summa parempi kuin joku yksittäinen luenta? Kysymys on mielenkiintoinen, mutta siihen ei oteta kuitenkaan kantaa tässä tutkimuksessa.

²⁴ Samuel R Delany (1995), 235.

²⁵ Ilona Reiners (2001), 8.

ajattelun ja esteettisen esittämisen välillä olevia esteitä ja kuiluja.²⁶ Tämä tutkimus ikään kuin hakeutuu sellaisten ilmiöiden ”luokse”, joissa liikkeellä on tärkeä osa ja asema, siksi tutkimuksessa puhutaankin paljon ristiriidoista, sodasta, kävelystä (urbaani flanööri) ja etsimisestä – jos ei aina selvästi viitaten niin ainakin vihjaten. Taide ja sen tulkinta on tietenkin tutkimuksen keskeinen teema – taide tarvitsee liikettä ja muutosta, muuten se kuolee. Jähmettyneimmässäkin muodossa olevasta taiteesta yritetään etsiä ainakin muutoksen mahdollisuutta tai sen vihjettä.

Eksistentialismi ilmiönä liittyy Kierkegaardin kaikkein selvimmin modernismiin. Tunnetuimmat eksistentialistit olivatkin kaunokirjailijoita, vaikka he eivät välttämättä olisi halunneetkaan tuota epiteettiä itselleen. Albert Camus (1913-60), Jean Paul Sartre ja Simone de Beauvoir (1908-86) jakoivat omalla tavallaan jotain useamman sukupolven ennen heitä eläneen Søren Kierkegaardin kanssa. Ahdistus, elämäntuska, vapaus, valinta, vastuu itsestään, subjektiivisuus ja ihmisen itsetajunnan merkitys ovat kaikki eksistentialistisia määreitä. Ihmisen yksilöllistä eksistenssiä ei voi selittää rationaalisesti vaan se on koettava; Martin Heidegger kutsuu inhimillistä peruskokemusta ”kuolemaa kohti kulkemisena”, Sartre puhuu taas ”inhosta”. Selvimmin yksilö pääsee osalliseksi peruskokemuksistaan ns. rajatilanteissa, kuoleman tai tärkeiden valintojen edellä. Eksistentialisessa ja uskonnollisessa kokemuksessa on paljon yhteisiä piirteitä. Kierkegaardia voidaan tulkita puhtaasti eksistentialistina, ja silloin hänet tavataan irrottaa pois uskonnollisesta kontekstista. Mielestäni tämä ei ole tarpeellista eikä sallittuakaan. Sitoutuminen on tyypillistä myös varsinaisille eksistentialisteille: Sartre katsoi, että kirjailijan on sitouduttava.²⁷ Kierkegaard määritteli kirjailijan roolin samalla tavalla. He sitoutuivat kuitenkin eri asioihin, Sartre *Mitä kirjallisuus on* –teostaan²⁸ kirjoittaessaan ääriivasemmistolaisuuteen ja Kierkegaard omalta osaltaan kristinuskoon. Kierkegaardin kohdalla lukija jää kuitenkin epäilemään sitoutumisen aitoutta.

Rationaalisesti selitetyn ja koetun välinen ristiriita on eksistentialismin ongelma. Perinteisestihän tieteessä pyritään yleistämään havainnoinnin ja esimerkiksi induktiivisen metodin avulla. Hermeneutiikka ja eksistentialismi kieltävät oikeastaan tällaisen metodin, ja näin päädytään lopulta dekonstruktionismiin tai radikaaliin hermeneutiikkaan.²⁹ Kun alkuperäinen kokemus ei ole enää läsnä, jääme kielen ja todellisuutta koskevia väitteitä edustavien tyhjien kuorten vangeiksi. Jokapäiväinen kommunikaatio muuttuu leikiksi näillä tyhjillä kuorilla: kuoret edustavat aitoja olioita, ja toisaalta me teemme näillä kuorilla erilaisia operaatioita.³⁰ Silloin on helppo nähdä kieli alkuperäisten kokemusten aitona edustajana ja kuvaajana ja unohtaa sen rajoitukset. Kierkegaard aloittaa itse asiassa koko dekonstruktivisen projektin yrittäessään tuoda esille ja selittää yksilön asemaa keskellä olemassaolon vaihtelevaa virtaa.³¹ Toiston avulla yksilö säilyttää jatkuvasti muuttuvan positionsa eri ilmiöiden rajavyöhykkeellä, aktuaalisen ja potentiaalisen,

²⁶ Ibid.

²⁷ Matei Calinescu (1986), 83.

²⁸ Jean-Paul Sartre (1976), 76.

²⁹ Radikaali hermeneutiikka voidaan nähdä eräänlaisena hermeneuttisen fenomenologian kritiikkinä ja jälkifenomenologisena ja –hermeneuttisena ilmiönä. (John D. Caputo (1987) *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Bloomington, 1987, 36.

³⁰ John D. Caputo (1987), 75.

³¹ Ibid, 32-35.

ajallisen ja ikuisen, muuttuvan ja muuttumattoman keskellä kuitenkin niin, että hän pystyy säilyttämään edes jonkinlaisen identiteetin.

Kierkegaard aloittaa teoksensa *Toisto (Gjentagelsen, 1843)* kuvaamalla eksistentiaalisten ratkaisua spekulatiivisen³² kannattajien haasteeseen: ”Kun elealaiset³³ kielsivät liikkeen olemassaolon, esiintyi Diogenes,³⁴ kuten kaikki tietävät, vastaväittäjänä. Hän todellakin esiintyi – sillä sanaakaan sanomatta Diogenes vain käveli joitakin kertoja edestakaisin, ja tämän hän katsoi riittävän kumoamaan heidän väitteensä.”³⁵ Diogenes ei ryhtynyt siis selittämään tai väittelemään, vaan hän oli päättänyt näyttää. Kyseessä on peruseksistentiaalinen teko varsinkin, kun liike ja liikkeen avulla ympäristön tulkitseminen on eksistentiaalista yritystä ymmärtää elämismääntä.³⁶ Diogeneen toiminta on samankaltaista kuin mitä Antonin Artaudin absurdissa ja julmuuden teatterissa, jossa teot ovat korvanneet sanat.³⁷ Artaud nojautuu teoriassaan suoraan Kierkegaardin ajatuksiin: rajatilanteet, teoretisoivan tieteen ja järjen pinnallisuus, joko-tai –asettelu, näyttäminen, vaudevillen ja kansanteatterin arvostaminen ja intohimoinen subjektiivisuus ovat sekä Kierkegaardin että Artaudin teatterin käsitteitä.³⁸ Kierkegaard vain ymmärtää koko elämän suureksi teatterinäyttämöksi. Diogeneen teko, tai vastaus, muistuttaa halvan komiikan ilmaisukeinoja, ja mykän elokuvan aikakausi, jolloin ”puheeseen” vastattiin liikkeellä, esimerkiksi tanssilla,³⁹ oli täynnä vastaavanlaisia kohtauksia. Diogenes esittää sekä metafyyssisen vastauksen että pilkkaa itse metafyyssikkä, joka haluaisi kieltää niin itsestään selvän asian kuin liikkeen olemassaolon. Liikkeen merkitys sekä ”merkityksen antajana” että sen kantajana onkin yleisempää kuin ensiksi tulisi ajatelleksi. Tanssi on estetisoitua liikettä, ja samaa voitaisiin sanoa urheilusta. Liike voi pitää sisällään samoja ristiriitaisuuksia kuin runous, jossa muodon ja kaavan rikkomisen tehdään aina tarkoituksella. Kömpelyys, tilannekomiikka, farssi, Kierkegaardin aikainen Posse (burleski) ja commedia dell'arte hyödyntävät liikkeen sisältämiä tai sillä muodostettuja ristiriitaisuuksia.

3.1 Speaktaakkeleiden aika

Nyky aika suosii suuria speaktaakkeleita, joissa toisto, ristiriita ja liike ovat tärkeässä asemassa. Kokonaiset sodat voivat olla reaaliaikaisesti silmiemme edessä – siitä pitävät

³² Poliittisesta kielenkäytöstä poiketen spekulatio (lat.) tarkoittaa teoreettista, kokemuksista piittaamatonta tai hypoteesien varaan rakentuvaa ajattelua. Poliitikot tuskin tarkoittavat tätä ”kieltäytyessään spekulatiivista”. Olisi mielenkiintoista nähdä poliitikot ”elealaisina” uppoutuneina vaalispekulaatioon. Jotain spekulatiivista politiikan kapulakielessä kuitenkin on, muutenhan populistien ei olisi niin helppo lyödä siihen kiilaa.

³³ Elealaiset olivat yksi antiikin filosofian koulukunta. He yrittivät todistaa esimerkiksi aistihavainnon illuusioksi. Kuuluisimpia elealaisia olivat Parmenides ja Zenon.

³⁴ Diogenes (n. 400 – 325 eKr.) oli ilmeisesti särmikäs antiikin filosofi, kyynikkojen koulukunnan perustaja. Diogeneen persoonaan liittyy lukuisia joukko kaskuja ja kertomuksia.

³⁵ Søren Kierkegaard (2001), 11.

³⁶ Per-Johan Ödman (1988), 121.

³⁷ Dan Steinbock (1983), 243.

³⁸ Ibid, 240-250.

³⁹ Gilles Deleuze (1994), 10.

televisio ja satelliitit huolta. Kaikkea voidaan estetisoida. Yhdysvaltain aavikkosodat Irakia vastaan ja World Trade Centerin tuhoaminen olivat molemmat esimerkkejä tästä suurten tapahtumien ”esittämisestä”. Tekojen aktöörit saattavat näytellä vain pientä sivuosaa, ja varsinainen shown esittäjä ja sitä hallitseva taho on kaupallinen media.

Median hallitseva asema ihmisten todellisuuden tai ideologisen tietoisuuden muodostajana on monella tavalla ongelmallinen. Yksilön oma identiteetti ja subjektin autonomia heikkenee, ja ihmiset ovat kuin tarjottimella valmiita johdettaviksi ja manipuloitaviksi⁴⁰ – tähän oli yksi Adornon ja Horkheimerin *Valituksen dialektiikan* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947) pääteemoista, ja se on osoittautunut monen kulttuuritutkijan, esimerkiksi Herbert Schillerin, mukaan oikeaksi johtopäätökseksi.⁴¹ Samalla media alkaa yhä enemmän luoda lumetodellisuutta ja kirjoittaa historiaa uudelleen. Diogeneksen liikkeeseen voidaan liittää erilaisia ääripäitä, niitä on ehkä useampia, ja ne kuvaavat erilaisia median tuottamia ja myymiä identiteettejä.⁴² merirosvo, arkeologi-seikkailija, Barbie-boy, David Beckham, älykköfilosofi, globalisaation vastustaja, maailmanympäripurjehtija. Niille on useimmiten yhteistä loistokkuus ja epärealistisuus.

Kierkegaard eli kuohuvaa aikakautta. *Kommunistinen manifesti* julkaistiin vuonna 1848; toisaalta H. C. Andersen (1805-1875) kuvaa omaelämäkerrassaan *Elämäni tositarina* (*Mit eget Eventyr uden Digting*, 1847)⁴³ saapumistaan Kööpenhaminaan 5. syyskuuta 1819. Kaupungissa vallitsi ”Juutalaisota” – Kööpenhamina kuohui ja kaikki ihmiset olivat kaduilla osallistumassa pogromeihin tai katselemassa niitä.⁴⁴

Kierkegaard ammensi ehkä eniten vaikutteita ja mytologista ainesta tuotantoonsa Raamatusta,⁴⁵ joka on puolestaan täynnä apokalyptisiä kertomuksia.⁴⁶ Kierkegaard kirjoitti vuonna 1846 teoksen *Nutiden*, joka on osa hänen omakustanteena julkaisemaansa vihkosta. Siinä hän ylistää rouva Thomasine Gyllembourgin varsin keskinkertaista rakkausromaanin *To Tidsaldere*. Hämmästyttävää arvostelussa on sen laajuus: se ikään kuin nielaisee Gyllembourgin teoksen sisäänsä. Toinen merkittävä seikka on se, että Kierkegaard esiintyy kerrankin omalla nimellään – siis se, mitä hän kirjoittaa tässä teoksessa omasta aikakaudestaan, täytyy koostua hänen mielipiteistään.⁴⁷

⁴⁰ André Jansson (2002), 116.

⁴¹ Herbert I. Schiller (1984), 77-78.

⁴² André Jansson (2002), 37, 147-150.

⁴³ H. C. Andersen (1986), 1986.

⁴⁴ Kierkegaardkaan ei ollut täysin puhdas antisemitismin suhteen. Monet 1800-luvun kulttuurivaikuttajista olivat avoimen juutalaisvastaisia, näin esimerkiksi Strindberg ja Topelius. Vaeltava Juutalainen, jota Kierkegaard käytti yhtenä paradigmaattisena esimerkkitapauksena, ilmensi nykyajan epätoivoa, mihin hän luki myös liberalismiin ja demokratian (Bruce H. Kirmmse (1994) *Kierkegaard, Jews and Judaism*, Kierkegadiana 17, Copenhagen, 1994, 83-97, 84.) Kierkegaard piti juutalaisia abstraktiin ajatteluun taipuvaisina ja lukuihin ja etenkin rahaan uskovina. Hän kirjoitti, että juutalaiset vieraat murhaavat eurooppalaisia isäntiään – näkökanta, jolla olisi kaikinpuolista nykyajan siirtolaisvastaisessa liikkeessäkin (Ibid, 93). Kierkegaardin näkemyksiä on vaikea puolustaa, vaikka ne kumpuavatkin pitkästä juutalaisvastaisesta perinteestä (Ibid). Olihan Tanska kuitenkin juutalaiskysymyksessä ehkä Euroopan liberaalein maa.

⁴⁵ Hugh S. Pyper (2002), 78-79.

⁴⁶ Bruce H. Kirmmse (1999), 183.

⁴⁷ Joakim Garff (1999), 130-131.

Tästä tekstistä on yritetty jälkeinpäin muodostaa käsitystä Kierkegaardin yhteiskunnallisista näkökannoista.⁴⁸ Kierkegaard oli suhteellisen välinpitämätön yhteiskunnallisten asioiden suhteen.⁴⁹ Herbert Marcuse on sanonut, että Kierkegaardin työt ovat viimeinen vakava yritys vapauttaa uskonnon avulla ihmiskunta sitä riistävän sosiaalisen järjestelmän sorto-otteesta.⁵⁰ Vaikuttaa siltä, että tämä hänen oman aikansa kritiikkikin on kaikkea muuta kuin sosiaalista paatosta. Eniten hän hyökkää ”julkista” vastaan. Kööpenhaminasta oli 1840-luvussa tulossa urbaani metropoli, ei kuitenkaan vielä Lontoon ja Pariisin kaltainen. Tivoli oli avattu 1843. Kierkegaardin julkisen pelolle saattoi olla kaksi syytä. Toisaalta hän vastusti individualistina joukkoja – yleensäkin urbaani kaupunkiyhteiskunta joutui romantiikan kaudella intellektuellien arvostelun kohteeksi, he kuin arvostivat tervettä elämää maalla.⁵¹ Kierkegaardin mukaan joukko ei ollut kuitenkaan mikään oikea joukko: Sen yhtenäisyys oli illusorinen, ja siksi ”julkinen” oli itse asiassa sosiaalisen hajonnan ilmentymä.⁵² Se kuvasikin nykyajalle tyypillistä elämän yksityistymistä ja individualisoitumista. Joukkoon samaistuvat ihmiset olivat kuitenkin menettäneet kykynsä tehdä omia päätöksiä. Mutta toisaalta julkinen edusti Kierkegaardille myös sanomalehdistöä, sen ajan mediaa⁵³ – ja eniten hän halveksi juorulehtiä. Kierkegaard näki siis selvästi jo 1840-luvulla kaksi tyypillistä modernin yhteiskunnan kehitystrendiä, yksilön identiteetin hajoamisen ja mediavallan kasvun, joita hän kumpaakin vierasti.

Kierkegaardin kriteeri hyvälle yhteiskunnalle oli se, että julkisen täytyi antaa yksilölle mahdollisuus omistautua sisäiselle elämälle ja autenttiselle eksistenssille.⁵⁴ Kierkegaardin vastaus ja ratkaisuehdotus kurjuudelle oli Marxista poiketen eräänlainen kristitty yhteiskunta. Mutta mitä tämä merkitsi, sitä Kierkegaard ei paljastanut. Siihen löytyisi ratkaisu tarkastelemalla kristittyjen marttyyrien elämää.⁵⁵ Ottaessaan esille julkisen ja sen vaikutuksen yksilön sisäiseen elämään Kierkegaard poikkesi selvästi omasta vakaumuksestaan, jonka mukaan yksilö on absoluuttisen vapaa.⁵⁶ Samalla hän avasi mahdollisuuden reflektiolle, joka ei tapahtuisikaan enää yksilön oman tajunnan sisällä, vaan toisena vastapoolina olisi esimerkiksi yhteiskunta, ylärakenne, kollektiivitajunta, arkkityyppi, tiedostamaton tai joku muu vapautta rajoittava tekijä. Kierkegaard haluaisikin, että yhteiskunta muodostuisi sellaiseksi, että yksilö voisi muodostaa itselleen vapaasti abstraktin minän.⁵⁷ Kierkegaardin käsitys yhteiskunnasta, sen kehityksestä ja yksilön muovautumisesta sen sisällä oli kuitenkin moderni – liikkuvaa nyky-yhteiskuntaa ja yhteiskunnallista liikettä voidaankin tarkastella hyvin yleisellä tasolla. En tarkoita tässä kuitenkaan perinteistä dialektiikkaa.

Nykyajan vaihtoehtoliikkeiden kohdalla voidaan kysyä, kumpi on tärkeämpää, itse toiminta vai sitä ohjaavat ideologiset periaatteet. Median rooli on muuttanut niiden

⁴⁸ Bruce H. Kirmmse (1999), 182.

⁴⁹ Daniel W. Conway (1999), 22.

⁵⁰ Herbert Marcuse (1960), 264.

⁵¹ George Pattison (1999), 2.

⁵² Ibid, 13.

⁵³ Ibid, 16.

⁵⁴ Daniel W. Conway (1999), 23.

⁵⁵ Ibid, 18.

⁵⁶ Roger Poole (2002), 213.

⁵⁷ Daniel W. Conway (1999), 30-31.

osuutta ratkaisevasti. Kun Rote-Armee-Fraktionin johtajilla Andreas Baaderilla ja Ulrike Meinhofilla oli näyttävät toimintatavat ja hurja julkisuudennälkä, olivat terroritekojen takana kuitenkin selvät poliittiset päämäärät. He halusivat luoda vallankumouksellisen tilanteen paljastamalla yhteiskunnan fasistiset kasvot. Punaisen Armeijakunnan toiminta oli voimakkainta 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa, ja se sai inspiraationsa vuoden 1968 vallankumouksellisesta opiskelijaliikkeestä ollen eräänlainen pettynyt reagointi vallankumouksellisen tilanteen epäonnistumiselle. Kun Yes Men –liike sitä vastoin onnistui saavuttamaan valtavan määrän julkisuutta järjestämällä Tampereella vuonna 2002 valeluennon – tämän ”keisarin uudet vaatteet” –tilaisuuden tärkein anti järjestölle itselleen oli todennäköisesti speaktaakkelin onnistuminen ja itse julkisuus.⁵⁸ Koko tempu olikin ehkä vain tekemistä tekemisen vuoksi. On ilmeistä, että sekä 1960-lukulaisten että Yes Men – luennoilla istuneiden on yhtä vaikeaa tarkastella kyseistä aikakautta tai tapahtumaa speaktaakkelina: itse osallistuminen tai osallisena oleminen heikentää mahdollisuutta tapahtumien objektiiviseen analysointiin.⁵⁹ Chiapatissa Meksikossa zapatistien ja ”subcomandante” Marcosin organisoima terrorisota sijoittunee jonkin vallankumouksen ja mediaspektaakkelin välille: zapatistit panostivat alusta lähtien voimakkaasti PR-toimintaan ja uuden median, internetin, positiiviseen arvolutaukseen.⁶⁰ Yksilön täytyy olla ehkä Kierkegaardin tavoin ”välinpitämätön yhteiskunnallisten asioiden suhteen” pystyäkseen speaktaakkeleiden objektiiviseen arviointiin ja luomiseen. Tietoinen speaktaakkelin, performanssin tai mielenosoituksen järjestäminen ja siinä mukana oleminen on taidetta, jossa aktöörit luovat viileän asenteensa avulla etäisyyttä itse tapahtumaan ja siten tekevät taidetta. Kaikilla riitasoinnuilla, kuuluivat ne sitten pukeutumiseen tai itse taiteelliseen ilmaisuun, on oma merkityksensä. Itse performanssit ovat monesti kaikessa karneudessaankin symbolistisia.⁶¹ Traagisuudessa on oma hohtonsa, vaikka ”kuolema ja murha ovat joissain paikoissa traagisia, poikkeuksellisia ja paheksuttavia, mutta toisissa paikoissa banaaleja, tavallisia, väistämättömiä ja jopa odotettavissa olevia.”⁶²

Eksistentialistiset ja anarkistiset liikkeet ovat aina lyöneet pänsä käsitteellistämisen portinpieleen. Kun ne ovat taistelleet yhteiskunnan ja taiteen instituutioita vastaan, ovat ne joutuneet myös selittämään omaa toimintaansa – ja muuttuneet nopeasti ismeiksi ja instituutioiksi. Samalla nämä liikkeet ovat julistuksillaan ja tempauksillaan pyrkineet estetisoimaan omaa tekemistään.

Nyt kun ihmiset ovat mediakuluttajina entistä enemmän vieraantuneita alkuperäisestä kokemuksesta, he ovat myös muuttuneet koko maailman kattavaksi kollektiiviseksi jättiyleiseksi – he istuvat globaalissa teatterissa ja kokevat intohimoja olohuonekatsomostaan käsin. Anarkistiset vaihtoehtoliikkeet ovat tajunneet omat mahdollisuutensa; mielenosoitusten järjestäjät ovat muuttuneet maailmanluokan teatteriesitysten tuottajiksi. Ideologia on vain yksi sivujuonne, tärkeämpää on kokonaisuus, johon kuuluu sopiva määrä verta, pidätyksiä, palaneita autoja ja ryöstettyjä kauppoja. Television välittämät kuvat kyynelkaasukranaateista ja lasinsiruista ovat

⁵⁸ <http://www.theyesmen.org/finland/>, 25.02.2003.

⁵⁹ Dick Hebdige (1979), 111-112.

⁶⁰ Naomi Klein (2003), 245-250.

⁶¹ Ibid, 271-281.

⁶² Ibid, 198-199.

melkein aistittavissa todellisina. Yksilöt muodostavat oman identiteettinsä paljolti median välittämien valmiiden kuvien kautta,⁶³ ja yhtäkkiä saattaa olla muodikasta osallistua globalisaation vastaisiin mielenosoituksiin tai marssia marraskuun 30. päivänä Kaarle XII patsaalle.⁶⁴ Yleisökin voi tuntea yhteenkuuluvuutta median kautta.⁶⁵ Kääntäen voidaan sanoa, että media tuottaa identiteettejä. Median vaikutus ihmisten käytökseen on riidanalainen aihe, mutta sitä on vaikea kiistää.⁶⁶

Jos menisimme liian pitkälle, yli sovinnaisuuden rajojen, voisimme kutsua New Yorkin World Trade Centerin tuhoamista vuosituhannen karmeimmaksi spehtaakkeliksi, Aavikkosotaan ja Estonian uppoamiseen verrattavaksi näytelmäksi.⁶⁷ Koko tapahtuman spehtaakkelimaisuus on tietenkin tiedotusvälineiden luoma, varsinaiset aktöörit ovat uhreja myös siinä suhteessa, että he joutuvat julkisuuden paljastavan katseen alle ja menettävät intimitteettisuojaansa – eikä kukaan kysy heiltä lupaa.

Taide on itsessään anarkistista, se pyrkii kyseenalaistamaan vallitsevia totuuksia. 1900-luku pursui taiteen ismejä, jotka olivat toinen toistaan anarkistisempia. Ensimmäisen maailmansodan jälkeiset avantgardeliikkeet olisivat halunneet vallankumouksen jatkuvan ja pyyhkivän tieltään koko porvarillisen tekopyhyden. Kieli, uskonto, logiikka, taide, yhteiskunta, tavat ja instituutiot – kaiken olisi tuhouduttava, jotta ihmiskunta voisi aloittaa uuden elämän puhtaalta pöydältä. Koko taidemaailma oli liikkeessä. Kierkegaard olisi arvostanut avantgardeliikkeiden intohimoa ja kiihkoa, sillä hän vaati toimintaa, vain sen avulla voidaan saavuttaa muutosta. Muutos taas mahdollistaisi ehkä olotilan, joka olisi otollinen yksilön sisäisyyden kehittymiselle. Vain liike voi pelastaa yksilön tasapäästymisen uhalta ja mahdollistaa autenttisuuden. Situationistit vaativat, että taide on lopetettava – taiteen korvaa toiminta.⁶⁸ On mielenkiintoista, että entiset sosialistiset maat ovat tänä päivänä samanlaisessa ”neitseellisessä” tilassa kuin 80 vuotta sitten vallankumouksen juuri toteuduttua niissä. Kuten Fredrik Lång kirjoittaa romaanissaan *Venäjän serkku*:

“Venäjällä kestää vielä ainakin puoli vuosisataa ennen kuin asianajajat ja psykoterapeutit ottavat hoitaakseen arkielämän käytännön murheet. Täällä ovat vaistot, vietit ja luonteenpiirteet edelleen pintaa ja ilmiselviä kaikille. Voima on lihaksia, valta on raakuutta, seksi on seksiä, rikkaus on rahaa, köyhyys on hätää ja kukaan ei voi pettää itseään eikä ketään muuta sen enempää täällä kuin tuollakaan.”⁶⁹

Dadaistien ohjelma tuntuu jälkeenpäin ymmärrettävältä kun ajatellaan, miten täydellistä tuhoa sota oli aikaansaanut tietyn ikäluokan keskieuropalaisten nuorten riveissä. Dada ei hyväksynyt minkäänlaista poliittista ideologiaa, vaikka sen ja anarkismin välillä oli

⁶³ Lawrence Grossberg (1998), 218-219.

⁶⁴ Kent Lindahl (2002), 157-161. Marraskuun 30. päivä on Ruotsissa Kaarle XII kuolinpäivä, ja varsinkin äärioikeisto on tavannut juhlia sankarikuningastaan väkivaltaisesti.

⁶⁵ Lawrence Grossberg (1998), 267.

⁶⁶ Ibid, 288-291.

⁶⁷ Mikko Lehtonen reagoi WTC:n tapahtumiin nopeasti kirjallaan *Syyskuun yhdennentoista merkitys*. Lehtonen uskaltaa tarkastella tabuna pidettyä tapahtumaa kriittisesti ja korostaa terrori-iskun mediaspehtaakkeliuonnetta (Mikko Lehtonen (2001) *Syyskuun yhdennentoista merkitys*, Tampere, 2001, Vastapaino, 65-67)

⁶⁸ Helena Sederholm (1994), 145.

⁶⁹ Fredrik Lång (2003) 256-257.

selvä yhteys. Anarkismin perusteisiin kuuluva täydellinen individualismi viehätti taiteilijoita.

Dada välitti sitoutumista vasemmistolaisuuteen: kurinalainen ideologinen työ ei kiinnostanut taiteilijoita. Speaktaakkeleiden luoja dada oli edelläkävijä - liikkeen peruspilareina olivat julkiset ”julistukset” ja poikkitaiteelliset tilaisuudet. Dada oli kahviloiden ja varieteeteattereiden ilmiö – siinä suhteessa se muistutti suuresti Kierkegaardin niin kovasti ihannoimaa burleskia, 1800-luvun alkupuolella suosittua kabareeta. Helena Sederholmin mukaan dadaismi sortui kuitenkin pian omaan mahdottomuuteensa, sillä kun keskiluokkainen yleisö alkoi kiinnostua siitä, oli sen loppu edessä. Siitä oli tullut instituutio.⁷⁰

Avantgarden tuho oli siinä, että sen tuotteet muuttuivat hyödykkeiksi ja kauppatavaroiksi.⁷¹ Itse mieleton performanssiesitys uinui aikansa; vasta moderni informaatioyhteiskunta ja mediakulttuuri näyttää tehneen siitä hyödykkeen, jossa sen esiintyjät ovat kansainvälisten mediajättien mitättömiä pelinappuloita. Toimija ei ehkä olekaan voittaja, vaan potin korjaa vasta sen kaupallistaja. Kuvien ja tekstin lisäksi tuottajat alkavat hyödyntää aktivisti-lookkia, vaatteita, kampauksia, musiikkia, tuoksua ja fiktiivisiä kertomuksia elokuvina ja muistelmina.⁷²

Surrealismi oli dadan jatke. Surrealistit kannattivat myös täydellistä individualismia ja vastustivat älyllistämistä – he ikään kuin näkivät modernismin kohtalon edessään. Surrealismi suuri nimi Andre Breton vaati, että kaikki keinot tuli valjastaa perheen, uskonnon ja isänmaan tuhoamiseksi.⁷³ Surrealismi muuttui nopeasti eräänlaiseksi näkökulmaksi todellisuuteen, ja sen keulahahmoiksi kohosi myöhemmin menestyneitä taiteilijoita. Surrealistinen uniekuvasto ja symboliikka ei kuitenkaan tarjonnut pohjaa suurten speaktaakkeleiden järjestämiseen. Liike kaatui loppujen lopuksi johtajansa (Breton) despoottisiin otteisiin – aatteena surrealismi jäi elämään ja se näkyy yhä yksittäisten taiteilijoiden tuotannossa.

Situationismi on tässä suhteessa paljon mielenkiintoisempi ilmiö. Se oli alusta lähtien täysin esteettis-poliittinen liike, joka hämmästytti myös muita vasemmistolaisia.⁷⁴ Pääte – ismi liikkeen nimen lopussa on harhaanjohtava – itse he kutsuivat veljeskuntaansa situationisteiksi.⁷⁵ Liike syntyi vuonna 1952 kun Situationistinen Internationaali perustettiin, ja hautajaissanat lausuttiin saman organisaation lopettajaisissa kaksikymmentä vuotta myöhemmin.

Situationistit viettivät kulta-aikaansa Pariisin opiskelijamellakoissa 1968, sen jälkeen liike alkoi rappeutua.⁷⁶ Sen yksi tunnuslauseista mellakoiden keskellä oli, että

⁷⁰ Dadan muistoa voidaan kunnioittaa yrityksellä määritellä sitä. Ranskan kielellä sana merkitsee puuevosta, venäjäksi se on kyllä-kyllä. Pariisilainen performanssiesitys muuttui tosi-dadaksi silloin, kun yleisö lopetti tomaattien ja kananmunien heittäminen näyttämölle ja alkoi viskoa taiteilijoita kyljyksillä. 70-luvulla olisimme voineet kuvata yleisön reaktiota ja esitystä sanoilla ”tämä on tosi-punkkia”.

⁷¹ Helena Sederholm (1994), 146.

⁷² Naomi Klein (2001), 71-75.

⁷³ Helena Sederholm (1994b), 17.

⁷⁴ Ibid, 40.

⁷⁵ Situationisteista koskevassa osassa on käytetty lähteenä Helena Sederholmin teosta *Intellektuaalista terrorismia: kansainväliset situationistit 1957-72*, Jyväskylä, 1994.

⁷⁶ Ibid, 52-54.

”Ihmiskunta ei ole onnellinen ennen kuin viimeinen byrokraatti on hirtetty viimeisen kapitalistin suoliin.”⁷⁷

Situationistien speaktaakkelit muodostuivat ennen kaikkea jatkuvasta vallankumouksesta, sen dynamiikasta. Situationistit pitivät esikuvinaan työläisten neuvostoja, spontaaneja kollektiiveja, joita oli muodostunut ikään kuin ”automaattisesti” eri vallankumousten vilksessä.⁷⁸

Situationistit halusivat katkaista automatisoituneen toiminnan ja arjen rutiinit ja palauttaa alkuperäisen ja todellisen luovuuden.⁷⁹ Luovuus kuului massoille, joista he halusivat vapauttaa yksittäiset yksilöt ja muuttaa heidät toimijoiksi. He uskoivat tekniikkaan ja sen vapauttavaan voimaan – sen avulla voitaisiin vapautua palkkaorjuudesta. Tottumusten hierarkiat tulisi murskata, ja tämä koski yhtä hyvin politiikkaa, taidetta, työ- ja perhe-elämää kuin sukupuoliaktiakin.

Situationistien hienoin speaktaakkele oli kuitenkin urbaani liike. Kävely kaupungin kadulla on itseilmaisua. Kaupungin suunnittelu ja sen fyysinen toteutus antaa toimijalle tietyt mahdollisuudet, joiden puitteissa hän voi tehdä valintoja. On siis olemassa liikkumisen mahdollistamia paikkoja ja kieltoja, mutta liikkuja myös muokkaa ja järjestää niitä uudelleen. Tällaisten ajatusten takana täytyy olla eksistentialistinen filosofia, mutta jos siitä tehdään leikkiä ja varustetaan toimija kovalla tahdolla, olemme yhtäkkiä tietokonepelien maailmassa.⁸⁰

Punk oli dadaismin ja situationismin joutsenlaulu. 70-luvun puolivälissä Englanti vaikeroi rakennemuutosten, työttömyyden, lakkojen ja vuodesta 1979 Margaret Thatcherin kourissa. Jätteet mätänivät kaduille, kokonaisia teollisuuskaupunkialueita suljettiin. Punk-musiikin täytyi olla eräänlainen hätähuuto, nuorten kyllästymisen ilmaus: ”[Sex] pistolsit olivat neljä lontoolaista kidiä, jotka perustivat bändin ’täydellisen ja absoluuttisen’ kyllästyneisyyden takia.”⁸¹ Punksitys oli kuin Diogeneksen loikkiminen elealaikatsomon edessä: nopea, särmikäs ja äärimmäistä liikettä ja ristiriitaa ilmentävä. Punkkappaleissa mentiin nopeasti asiaan ja loppu oli yhtä väkivaltaisen äkillinen.

Olisi mielenkiintoista tietää, miksi nuoret lähtevät tänä päivänä liikkeelle, mikä oli Göteborgin vuoden 2002 mellakoiden syy, mihin ideologiseen perustaan protestit pohjautuivat. Onko niillä jonkinlainen yhteys punk-ideologiaan? Punk oli suuri speaktaakkele, se oli monessa suhteessa anti-musiikkia, anti-pukeutumista, anti-esiintymistä ja jopa poliittista anti-politiikkaa. Ja ennen kaikkea punk oli anarkistista dadaa – sitä onkin kutsuttu neodadaksi.⁸²

Punk-aktöörit pukeutuivat kuin sotaan, he halusivat provosoida ja sekoittaa taiteen ja jokapäiväisen elämän rajat, he halusivat shokeerata, eivätkä he pitäneet taiteellista osaamistaan ensisijaisen tärkeänä. Punk yhdisteli taitavasti ja epäsovinnaisesti yhteen sopimattomia asioita – se loi taidetta ristiriidan avulla.⁸³ Samalla vaikutteista alkoi olla jo nykykulttuurille tyypillisellä tavalla runsaudenpula: epäsovinnaisen ja monen myös ajallisesti erilaisen vaikutteen yhdistäminen on tyypillinen postmoderni ilmiö, ja punk

⁷⁷ Ibid, 53.

⁷⁸ Ibid, 82.

⁷⁹ Ibid, 124-125.

⁸⁰ Ibid, 102-104.

⁸¹ Olli Mäkinen (2003b), 45-47.

⁸² Ibid, 228.

⁸³ Ibid, 227.

ilmensi hyvin juuri tätä.⁸⁴ Sederholm katsoo, että punkissa toistui kuitenkin kaikkien oppositioliikkeiden pelkäämä tilanne: ne joko vaietaan kuoliaiksi, tai sitten ne nousevat laajaan tietoisuuteen.⁸⁵ Ja tällöin niistä tulee hyväksytyä käytäntöä ja kulttuuria – täytyy perustaa uusi punk. Tässä on siemen nuorisokulttuurin jatkuvalla uusiutumiselle. Dada, punk ja situationistit olivat kaikki liikettä johonkin, samalla kun ne esittivät liikkeen avulla viittaamalla negatiivisesti johonkin uuteen ja ennennäkemättömään, jonka sisältö jäi kuitenkin katsojan tulkittavaksi. Samalla toisto on tulkintaa, se tulkitsee olevaa. Kukin taidemuoto (tai vaihtoehtoliike) käyttää sitä omiin tarkoituksiinsa.

Diogenes toimii myös teatraalisesti – ja hänellä on yleisöä. Teatraalisuus on käsitteenä erotettava siitä instituutiosta, johon se viittaa. Teatraalisuus on yleisempi termi kuin teatteri. Se merkitsee samalla jonkun kohteena olemista, sillä teatraalisuus olettaa aina katsojan ja tämän katseen olemassaolon, siis jonkun joka ei ole itse muodostamassa katseen kohdetta tai kuvaa. *Toiston* tulkinnassa ajaututaan helposti harhateille, jos ei ymmärretä ’gjentagelsen’ –sanan skandinaavista merkitystä. Ruotsin kautta merkitys aukenee helposti – ’ta igen’ tarkoittaa takaisinsaamista; kun Kierkegaard toteaa, että ”toisto ja muistelo ovat samanlaatuista liikettä, ainoastaan vastakkaisiin suuntiin; sillä se mitä muistellaan on ollut, ja siis toistetaan taaksepäin, kun taas varsinainen toisto muistellaan eteenpäin. Tästä johtuen toisto tekee, jos toisto on mahdollinen, ihmisestä onnellisen, kun taas muistelo tekee ihmisestä onnettoman”,⁸⁶ hän tarkoittaa, että muistelo lyö lukkoon ja vahvistaa sen puuttumisen ja poissaolon, mikä voidaan saada takaisin vain eräänlaisena muistikuvana tai representaationa. Toisto tekee ihmisen onnelliseksi, koska se viittaa mahdollisuuteen löytää se, mikä on ollut hukassa, ja ylittää ajan ja ikuisuuden välinen raja – toisto on (mahdollista) liikettä kohti ikuisuutta. Kierkegaard asettaa toistolle ja onnellisuudelle yhden ehdon: ”tämä edellyttää kuitenkin, että hän antaa itselleen aikaa elää eikä heti syntymähetkellään keksi tekosyytä päästä elämästä eroon, esimerkiksi koska hän on unohtanut jotain.”⁸⁷ Kierkegaard esittää siis varauksen toiston avulla saavutettavalle onnellisuudelle: ihmisen täytyy olla avoin eksistenssille, todelliselle elämälle, ja hänen täytyy välttää liiallista filosofista spekulatiota, joka johdattaisi hänet pois todellisesta elämästä. Kierkegaard heittää tämän irrallisen kehotuksen samalla tavalla kuin mihin me olemme tottuneet ennen television mainospätkiä, kun meitä pyydetään pysymään kanavalla.⁸⁸

Kierkegaard korostaa *Gjentagelsenissa* liikkeen ja teatterin yhteenkuuluvuutta kuvatessaan Constantin Constantiuksen kautta Berliinissä Königstädter-teatterissa esitettyä burleskia (Posse) nimeltään ”Der Talisman”. Katsomo ulvoo naurusta, kun farssin toinen päähenkilö Beckmann *tulee kävellen* näyttämölle; kävely ja liike edustavat Beckmannin tulkitsemana milloin mitäänkin, ne ovat muuntuva kuva tai metafora. Yleisö kuvittelee näkevänsä milloin hymyilevän kylän, pölyisen maantien ja sillä vaeltavan kisällin – Beckmann onkin todellinen säästö jokaiselle teatterille: kun hän on näyttämöllä, ei kulisveja tarvita.⁸⁹ Hänessä yhdistyvät liike ja sen avulla luotu metaforinen kuva tulevaisuudesta. Charlie Chaplin kykeni mykän elokuvan aikana samaan. Jos ilmaisun

⁸⁴ Dick Hebdige (1979), 25-26.

⁸⁵ Helena Sederholm (1994b), 230.

⁸⁶ Søren Kierkegaard (2001), 11.

⁸⁷ Ibid, 11-12.

⁸⁸ Samuel Weber (1996).

⁸⁹ Søren Kierkegaard (2001), 50.

niukkuuteen perustuva taidemuoto liittyy itseensä liikaa tekstiä tai verbaalista viestintää, alkaa jälkimmäinen syödä edellistä.⁹⁰ Kierkegaardin koko tuotantoa voitaisiin tarkastella eräänlaisena teatteriohjaajan työnä, jossa hän asettaa henkilöhahmojaan (paradigmaattiset esimerkkitaupaukset) ”elämän näyttämölle” antaen heille samalla varsin vapaat kädet toteuttaa itseään.⁹¹ Samalla teatterinomaiset henkilöhahmot, kuvat, metaforat tai niiden avulla piirretyt pienet usein opettavaiset kertomukset, exemplumit,⁹² viittaavat johonkin yleispätevään ominaisuuteen. Teatteri antaa näille hahmoille liikkumatilaa; ”Der Talisman” on burleski eli Posse, kuten sitä kutsuttiin Saksassa ja Tanskassa. Kierkegaard on halunnut säilyttää alkuperäisen saksalaisen nimen, sillä se tulee latinan vastaavasta verbistä, joka tarkoittaa ”olla mahdollista”. Teatteri on siis mahdollisuuksien näyttämö, jossa liikkeellä on tärkeä merkitys. Siellä voivat kaikki persoonallisuuden muunnelmat toteutua.⁹³

Toistossa kertoja Constantin ottaa ensiksi itselleen elealaisten epäilijöiden roolin: hän haluaa kieltää toiston olevan mahdollista. Siksi hän matkustaa Berliiniin tehtävänänsä mahdottoman todistus, että kaikki voisi tapahtua uudestaan samalla tavalla – vaihtoehto, jonka julmuudesta sekä Nietzsche että Milan Kundera ovat aikalaisiaan varoittaneet.⁹⁴ Kierkegaardille, jonka mukaan filosofia tai metafysiikka kaivaa maata aidon liikkeen (kinesin) jalkojen alta, toisto edustaa liikkeen eksistentiaalistista muotoa.⁹⁵ Berliini-parodian taakse kätkeytyy siis todellinen kysymys: onko yksilölle mahdollista irrottautua inertiasta ja saavuttaa elämässään edistystä? Kierkegaard kehottaa yksilöä antautumaan elämän virran viemäksi – eikä vangitsemaan sitä, sillä se ei onnistu. Platonin näkemys liikkeestä on lankeamista tai putoamista pois ideoiden maailmasta – ja jos perspektiivi siirretään ”langenneisiin”, heille liike on ideoiden muistelemista tai pyrkimistä takaisin ideoiden maailmaan. Filosofi on kuin Paul Møllerin runon unelmoija, joka näkee itsensä valmiiksi vanhuksena, joka istuu nautiskellen nojatuolissaan muistelemassa nuoruutensa romanssia.⁹⁶ Täytyy pitää kokoa ajan mielessä, että toistolla on myös retorinen funktionsa, jota mediateollisuus hyödyntää ahkerasti.⁹⁷

3.2 Toisto ja liike

Perinteisessä filosofiassa liike on nähty alisteisena suhteessa olemassaoloon tai reaaliin olioihin. Kierkegaardille toisto merkitsee liikettä eteenpäin, ja siinä hän asettaa vastakkain antiikin kreikkalaisen ja kristillisen näkemyksen: kun edellisessä halutaan palata takaisin alkutilaan, menetettyyn aktualisuuteen (muistelo), näkee kristinusko tämän samankaltaisen tilan (ikuisuuden) jossain tulevaisuudessa, eikä se ole kadotettua

⁹⁰ Olli Mäkinen (2003), 18.

⁹¹ Samuel Weber (1996).

⁹² Liisa Saariluoma (2001), 9.

⁹³ Søren Kierkegaard (2001), 39.

⁹⁴ Milan Kundera (1985), 13.

⁹⁵ John D. Caputo (1987), 11.

⁹⁶ Søren Kierkegaard (2001), 17.

⁹⁷ André Jansson (2002), 117.

aktuaalisuutta vaan mahdollisuus.⁹⁸ Toisto alkaa alusta eikä lopusta niin kuin platonisessa käsityksessä: sen tarkoitus on tuottaa jotain uutta eikä uudelleen-tuottaa.⁹⁹ Kristinuskossa ajan momentti, tai silmänräpäys (Øieblikket), kuten Kierkegaard käsitettä kutsuu, on nähtävä suhteessa tulevaisuuteen, mutta se pitää sisällään ikuisuuden ja tulevaisuuden kannalta ensiarvoisen tärkeän nykyhetken. Siksi Kierkegaard korostaa elämää eksistenssin keskellä, elämää tässä ja nyt, elämää silmänräpäyksessä.¹⁰⁰ Ikuisuus sisältyy silmänräpäykseen. Kierkegaardia kiehtoi Aristoteleen potentiaalisuuden ja aktuaalisuuden välinen ei-kenenkään maa, liikkeen ja vapauden valtakunta, johon hän halusi sijoittaa eksistenssin.¹⁰¹

Gilles Deleuze korostaa liikkeen asemaa ja ensisijaisuutta sekä Kierkegaardin että Nietzschen toistokäsityksissä. ”Kierkegaard ja Nietzsche ovat niitä, jotka ovat tuoneet filosofiaan uuden ilmaisukeinon. Heidän kohdallaan voidaan puhua filosofian voittamisesta. Kaikissa heidän töissään liikkeellä on tärkeä asema.”¹⁰² Lisäksi he molemmat tuovat toiston käsitteen esille teaterin sankareiden kaltaisten fiktiivisten hahmojen avulla ja kautta – traagiset henkilöahmot Zarathustra ja Job/Aabraham toimivat dramaattisissa olosuhteissa kohtalon paineen alla¹⁰³ – aivan kuin antiikin kreikkalaisessa teatterissa tai Racinen näytelmissä.

Deleuze hahmottelee Kierkegaardin ja Nietzschen toiston käsitteiden tyypillisiä piirteitä. Kierkegaard ei katsonut, että toistamisella sinänsä saavutettaisiin mitään uutta – toiston ”tuloksena” voidaan pitää sisäisyydelle ja mietiskelylle otollista asennetta. Toisto on Kierkegaardille eräänlaista toimintaa.¹⁰⁴ Kierkegaard sulkee toistosta pois luonnossa tapahtuvan toistumisen, vuodenaikoihin, kuunkiertoon ja vuorokauden rytmiin liittyvät syklit. Kierkegaardilla toisto liittyy sisäisyyteen ja tahtoon, jotka ovat muuttumattomia kun taas luonto toistossaan muuttuu suhteessa yksilön tajuntaan ja sen rakenteisiin. Kierkegaardilla (ja myös Nietzscheillä) toisto on oppositiossa yleiseen moraalilakiin: toisto liittyy yksinäisyyteen ja yksityisyyteen, ja sen sankareita ovat sellaiset ”Uskon ritarit” kuin Job ja Aabraham.¹⁰⁵ Sekä Kierkegaard että Nietzsche vastustavat sitä yleisyyttä, mihin käsitteillä operoiminen johtaa – siksi toiston sankareidenkin täytyy olla dramaattisesti toimivia yksilöitä.¹⁰⁶

Näistä toimijoista Job ja Aabraham eroavat toisistaan: kun ensiksi mainittu edustaa ääretöntä kilvoittelua ja taistelua, Aabraham on pikemminkin esimerkki loppuun asti viedystä alistumisesta.¹⁰⁷ Mutta nämä vastakkaiset asenteet tarkoittavat samaa asiaa. Job haastaa yleisen ja sitä edustavan moraalilain yleisellä tavalla, kieltää kaikki välittävät, toisen käden neuvot ja hylkää yleisen saavuttaakseen selityksen, joka peilaa yksilöllistä, erityistä periaatetta. Aabraham tekee päinvastoin. Hän alistuu Jumalan määräyksiin

⁹⁸ John D. Caputo (1987), 14.

⁹⁹ Ibid, 15.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid, 16.

¹⁰² Gilles Deleuze (1994), 8.

¹⁰³ Ibid, 5.

¹⁰⁴ Ibid, 6.

¹⁰⁵ Ibid, 6-7.

¹⁰⁶ Ibid, 7.

¹⁰⁷ Ibid, 7.

Kierkegaardin esittämällä ’humoristisella asenteella’¹⁰⁸ ja sopeutuu yleiseen lakiin, mutta huomaa löytäneensä yksityisen ja erityisen ainoan poikansa hahmossa – hänethän oli määrätty uhrattavaksi. Kierkegaardille toisto tarkoittaa näiden kahden psyykkisen toisilleen vastakkaisten aikeiden, siis alistumisen ja peräänantamattomuuden, transsendenttia vastaavuutta.¹⁰⁹ Yksilön on alistuttava ja taisteltava, hänen on uskallettava ja toimittava, mutta hän ei saa koskaan jäädä heilurin ääripäähän alistumisen tai taistelun tilaan.

Kierkegaard katsoo, että toisto aidossa mielessä on muuta kuin tapa tai riitti, joka toistuu tai saa meidät toistamaan. Toisto suuntautuu tulevaisuuteen, siksi se on jotain muuta kuin muistelo (anamnesis) tai tapa (habitus). Toistosta ja toiston avulla unohtamisesta tulee positiivinen tekijä ja tiedostamaton astuu voimissaan etusijalle. Kierkegaard liittyy toistoon ikuisuuden, äärettömyyden ja tiedostamattoman elementit.¹¹⁰

Deleuze muokkaa Kierkegaardin käsitystä ja määrittelee toiston muuttumattomaksi ja yksittäiseksi (singular) ideaksi. Hän asettaa tätä vastaan erityisen (particular) käsitteen, joka on suhteessa muuttuvaan lainalaiseen yleisyyteen. Toisto esiintyy yksittäisenä (singular) ja vastustaa yleisyyden ideaa ja lakia, jotka mahdollistaisivat vertaamisen ja analogian. Toisto ei sisällä tietoisuutta eikä muistia, vaan se esiintyy intensiteettinä. Toisin sanoen: toistossa ei ole mahdollista olla omasta tilastaan tietoinen eikä siitä voi kertoa. Se on mahdollista vain tulevaisuuden perspektiivissä ja silloinkin muistelona.¹¹¹ Deleuze käyttää toistuvasti teatteria mallintaessaan toistoa: ”Yleisesti sanottuna käytännön ongelma on seuraavanlainen. Tämä tiedostamaton tieto täytyy esittää niin kuin koko näyttämö kylpisi siinä, aivan kuin näytelmän kaikki elementit olisivat sen kyllästämiä, aivan kuin se käsittäisi kaikki sielun ja luonnon voimat, mutta samalla näytelmän sankari on kykenemätön esittämään sitä itselleen – päinvastoin, hänen täytyy näyttellä se, toistaa sitä niin kauan että on sen määrätyn hetken aika, jota Aristoteles kutsui muisteloksi.”¹¹² Deleuze katsoo Kierkegaardin uneksivan eräänlaisesta uskon teatterista: hän haluaisi sulattaa yhteen Jumalan ja uudelleenlöydetyn minuuden. Kierkegaardin näkökannasta voi Deleuzen mukaan johtaa valtavan määrän kysymyksiä, joista suuri osa jää vastaamatta.¹¹³

Kierkegaard itse katsoi, että metafysiikka päättyi aina lopulta ajan ja liikkeen kieltämiseen, ja juuri häneltä ovat lähtöisin käsitteet ”metafysiikan voittamisesta” tai ”jähmettyneen metafysiikan kieltämisestä”,¹¹⁴ jotka on myöhemmin liitetty esimerkiksi Martin Heideggeriin ja Jacques Derridaan.¹¹⁵ Siksi hän hyökkää hegeliläisyyttä vastaan

¹⁰⁸ Huumori liittyy Kierkegaardilla eettisen ja uskonnollisen väliseen konfliktiin (Heidi Liehu (1989) *Sören Kierkegaardin teoria ihmisen eksistenssitasoista*, Helsinki, 1989, 138), ja siitähän Aabrahamin tapauksessakin on kyse. Humoristi haluaa liioitella omaa kärsimystään riittämättömän eettisen eksistenssitason ja Jumalan äärettömien vaatimusten ristitulella. Huumori syntyy sisäisen jumalsuhteen mahdollisuudesta. Mutta huumorin tasolla yksilö yrittää väistää tämän hyväksymisen. Voidaan pitää koomisena, että yksilö peräänantyy koko ajan siitä ratkaisevasta kohtaamisesta, johon hän syllisydentuntansa ja katumuksensa voimalla itseään koko ajan ajaa. (Ibid.).

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid, 7-8.

¹¹¹ Ibid, 25.

¹¹² Ibid, 15.

¹¹³ Ibid, 11.

¹¹⁴ John D. Caputo (1987), 17.

¹¹⁵ Ibid, 18.

sellaisena kuin sitä tulkittiin Tanskassa J. L. Heibergin toimesta – toisto ja liike ymmärrettiin hänen mielestään väärin, kun niitä tulkittiin välttämättömyyden ja determinismin valossa ja logiikan termein.¹¹⁶ Toiston avulla yksilö saa mahdollisuuden säilyttää ja kehittää omaa identiteettiään ajan virrassa (eksistenssissä); vapaus on identiteetin luomisen välttämätön edellytys.¹¹⁷ Kierkegaard viittaa *Toistossa* lukuisiin erilaisiin spatiaalisiin ja ajallisiin positiioihin ja relaatioihin – useimmat niistä ovat kuitenkin vaikeasti tulkittavia pseudonyymi Constantin Constantiuksen epämääräisen aseman vuoksi. Constantinin nimi viittaa pysyvyyteen (Keisari Konstantin Suuri),¹¹⁸ kun taas kirjan prologikohtaus ilmentää edestakaisista liikettä (”frem og tilbage”, ”samma-memotsatt”, ”baktænds-forlænds”).¹¹⁹ Viittaus edessä päin hämöttävään vapauteen (forlænds) tapahtuu siis eräänlaisen negatiivisen dialektiikan kautta – ironian tavoin liikkumattomuus ja menneisyyden kuvat viittaavat utooppiseen tulevaisuuteen, jolla on tietenkin perustansa esimerkiksi keskiaikaisessa inhorealismissa ja juutalaisessa historiankäsityksessä, jonka mukaan maallisen ja historiallisen aikakauden vastakohtana oleva messiaaninen aikakausi on kuvattavissa vain negatioiden avulla. Negaatiot, paradoksit, ironia ja absurdi toiminta on Kierkegaardilla yksi osa sitä laajempaa kielteisen dialektiikkaa, jota esimerkiksi Walter Benjamin kehittää eri teksteissään. Benjamin kytkee menneisyyden kuvat ja tulevaisuuden utopiat yhteen: juutalaissyntyinen Benjamin korostaa äärimmäiseen viedyllä esimerkeillä kaiken maallisen raadollisuutta ja katoavaisuutta ja tuo samalla epäsuorasti ja negatiivisesti esille messiaanisen ajan harmonian ja onnen.¹²⁰

Perinteisessä retorisisessa mielessä toisto liitetään yleensä vakuuttamiseen, ja sillä saavutetaan ja tehostetaan ajallisen ja paikallisen läsnäolon vaikutusta.¹²¹ Toisto voi toimia ja vaikuttaa suoraan mutta se voi myös korostaa monimutkaisen tapahtuman särkymistä erillisiksi episodeiksi, jolloin se vahvistaa juuri läsnäolon vaikutelmaa.¹²² Menneisyydestä ja nykyisyydestä voidaan siis toiston avulla aikaansaada nykyisyyden ja tulevaisuuden rajahetki – tai ainakin tehostaa vaikutelmaa siitä. Kyseessä on eksistentiaalisen kokemuksen vahvistaminen ja esilletuonti retoriikan keinoin. Kierkegaard ilmaisee saman asian nasevasti: ”Todistelua voidaan siis käsitellä vain retorisesti.” (”Argumentet lader sig derfor kun behandle rhetorisk.”)¹²³ Siitä, mistä ei voida tietää, täytyy puhua käänteisessä muodossa: ”---totuudella on paradoksinen muotonsa.”¹²⁴

Walter Benjamin tuo esille sen, miten mestarillisesti Marcel Proust hallitsi tämän ikuisuuden kokemuksen nykyhetkessä muistelun avulla: ”Mennyt aika kasteenraikkaassa nyt-hetkessä---”.¹²⁵ Liike edestakaisin on siis ensisijainen elementti toiston dialektiikassa, joka pyrkii hahmottamaan sekä nykyhetkeä että mahdollisesti myös tulevaisuutta.

¹¹⁶ Ibid, 20-21.

¹¹⁷ Ibid, 21.

¹¹⁸ Arne Melberg (1992), 151.

¹¹⁹ Ibid, 150-151.

¹²⁰ Richard Wolin (1982), 60.

¹²¹ Ch. Perelman (1971), 174-175.

¹²² Ibid.

¹²³ AuE, SV VII, 39.

¹²⁴ Ibid, 38.

¹²⁵ Walter Benjamin (1989), 77-78.

Myöhemmin tulkittavana olevassa sotaromaanissa, Joseph Hellerin teoksessa *Catch-22*, käytetään vastaavia toiston strategioita. Heller pyrkii ilmeisesti korostamaan olemassaolon hetkellisyyttä ja koettavissa olevan hetken merkitystä eksistenssissä juuri toiston avulla; toistolla hän tuhoaa perinteisen käsityksen ajasta ja pakottaa lukijan hyväksymään nykyhetken ja sen merkittävyyden.¹²⁶

Missä toisto sijaitsee – onko sillä jokin ontologinen status? Pystytäänkö sitä määrittelemään avaruudellisesti tai ajallisesti? Ilmeisesti useimmat toiston dialektiikkaa tutkineet ovat jättäneet tämän kysymyksen (sen absurdiuden vuoksi) sivuun, mutta ovat yhtä mieltä siitä, että toisto on metodi – ei siis mikään retorinen figura – ja se toimii erilaisten ”todellisuuksien” tai olevan eri vyöhykkeiden rajaseuduilla, on sitten kysymys ajasta tai metafysiikasta. Toisto voidaan sijoittaa uniin tai tiedostamattomaan, mutta triviaalina ilmiönäkin se voi viitata myös muihin todellisuuksiin. Kierkegaard kuvaa tätä vähemmän ylevää toistoa kolmella humoristisella esimerkillä. Yhdessä niissä kerrotaan papista, joka piti saman saaman kahtena peräkkäisenä sunnuntaina – eikä hänen olisi ollut helpompi vain lyödä nyrkki pöytään ja huudahtaa, että toistan viime sunnuntaina sanomani. Toinen kasku sijoittuu hoviin ja kertoo siitä, miten kuningatar kertoi vitsin. Kaikki nauroivat, myös kuuro ministeri. Hetken kuluttua hän pyysi puheenvuoron ja kertoi saman kaskun uudestaan.¹²⁷ Kierkegaard (tai Constantin) haluaa lukijan kiinnittävän huomiota siihen, että toistamisella on eri merkitys, kun sitä tarkastellaan eri näkökulmista: toistaja, lukija, katsoja ja kuuntelija ymmärtävät kaikki sen eri näkökulmista. *Gjentagelsenissa* Kierkegaard painottaa ennen kaikkea toiston dialektiikkaa.¹²⁸

Yksi näkökulmista liittyy transsendentti- ja transsendentaalisen käsitteisiin ja niiden merkityksiin. Constantin Constantius mainitsee aidon toiston olevan transsendentaalista.¹²⁹ Toiston avulla saavutetaan nykyisyyden hetki (*Øieblikket*), joka ylittää normaalin aikakäsityksen ollen transsendentaalinen.¹³⁰ Näin syntyy uusi epistemologinen maailma, jonka on kuitenkin joko jäätävä piiloon tai oltava paradoksaalisesti olemassa samanaikaisesti normaalin inhimillisen ajan ja olemassaolon rinnalla.¹³¹ Kyseessä on siis eräänlainen maailma sinänsä tai korkeampi todellisuus, vaihtoehtoinen maailma, jossa ajankin suhteen pätevät toiset säännöt kuin meidän maailmassamme – näkökantana tämä oli varsin tavanomainen romantiikan ajan kirjallisuudelle, estetiikalle ja filosofialle.¹³² Mutta yhtä tavanomainen tälle aikakaudelle on ironia, joka, kun kyseessä oli tuonpuoleinen, korkeampi, transsendentaalinen todellisuus, sekä myönsi että kielsi tämän todellisuuden olemassaolon ja kirjailijan kyvyn päästä siihen käsiksi.¹³³ Toistoa voitaisiin näin ollen pitää ei ainoastaan dialektiikkana, liikkeenä tai retorisena figurana vaan yksinkertaisesti viittaustekniikkana, joka erilaisista variaatioistaan huolimatta pystyy viittaamaan siihen, mikä ei ole läsnä avaruus-ajallisesti,

¹²⁶ Robert Merrill (1987), 40.

¹²⁷ Søren Kierkegaard (1843) *Gjentagelsen: Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius* = Gj. Samlede Værker III, s. 191-193. (kirj. Constantin Constantius; julk. S. Kierkegaard), 213.

¹²⁸ Olli Mäkinen (1998), 149.

¹²⁹ Gj, SV III, 248.

¹³⁰ Arne Melberg (1995), 140.

¹³¹ Ibid.

¹³² Olli Mäkinen (1998), 163.

¹³³ Ibid.

tai jonka olomuoto on toinen kuin objektimaailmassa tai joka kuuluu laadullisesti erilaiseen todellisuuteen.

Koska Kierkegaard halusi tehdä selvän pesäeron saksalaiseen idealismiin, hän halusi myös erottaa ajattelun ja olemassaolon toisistaan – ja samalla korostaa transsendentin ja kokemusmaailman eroa. Hän katsoi romantikkojen tavoin, ettei immanentti kokemusmaailma riitä koko olemassaolon määrittelyyn, olemassaolo oli myös jotain muuta. Transsendentaalinen, joka oli immanentin lisäksi, oli Kierkegaardille lähinnä uskonnollinen kategoria ja välttämätön edellytys hypylle (Springet), ikuisuuden kaksoisliikkeelle, paradoksille ja toistolle.¹³⁴ Kun *Gjentagelsen*-teoksessa sanotaan, että koettelemus on transsendentaalinen, tarkoitetaan sillä sitä, että koettelemus on tapahtuma, jonka avulla yksilö riuhtaistaan irti hänen normaalista eksistensistään, jolloin hänestä tulee henkilö, jolla on mahdollista luoda aito suhde Jumalaan.¹³⁵ Tietoteoreettisista kysymyksistä Kierkegaard ei ollut erityisen kiinnostunut.

Kuten edellä tuli mainittua, toisto toimii aidoimmassa mielessä rajatilanteissa ja -alueilla. Silloin se saa ikään kuin syvempää merkitystä. Rajan ylittäminen tai sen taakse kurkistaminen vaatii tietenkin ”näkiäjältä” metodin, joka on tavanomaisesta poikkeava – itse tekemisenä se viittaa paradoksiin, metaforiin, kielen rajojen murtamiseen, ironiaan, ”epäsuoraan kommunikointiin” tai kuten psykoterapiassa, yritykseen selittää kätkeytä tavallisen kielen lauseilla. Rajavyöhykkeiden tutkijoita ovat olleet esimerkiksi Walter Benjamin ja Sigmund Freud. Benjamin kuvaa esseessään *Zum Bilde Prousts*¹³⁶ (1929, suom. *Proustin kuvasta*, 1989) Marcel Proustin tapaa kirjoittaa. Jos Penelope purki öisin sitä, mitä hän oli kutonut päivällä, teki Proust päinvastoin. Benjamin haluaa tehdä eron intentionaalisen ja tiedostamattoman muistamisen välillä. Edellinen, jota hän kutsuu päivämuistiksi, luo hengettömiä rakennelmia, esimerkiksi historiallista faktaa, josta elämä on paennut. Jälkimmäinen vääristää totuuden, täyttää sen valheilla, muuntelee sitä, osaa unohtamisen taidon – itse asiassa yömuistia voikin kutsua unohtamiseksi. Proust oli unohtamisen mestari.¹³⁷ Päivämuisti toimii loogisesti ja jäsentelee asiat kategorioiden mukaisesti – samanlaisuudet ja toistot asettuvat oikeille paikoilleen. Mutta ihminen antaa eri merkityksen tapahtumille kuin mitä ne kategoriat, mihin hän ne pakottaa, antaisivat ymmärtää. Eletty elämä on eri asia kuin logiikka. Yömuisti, tai tiedostamaton muisti, koostuu myös toistoista tai samankaltaisuuksista, mutta näitä Benjamin kutsuu läpikuultamattomiksi samankaltaisuuksiksi (*undurchschaubar ähnlich*). Nämä hän kytkee unissa esiintyviin samankaltaisuuksiin ja toistoihin; unissa asioiden koetaan muistuttavan jotain, vaikka ne selvästi eroavatkin toisistaan ja muistuttavat toista asiaa vain jollain oudolla, vihjaavalla tavalla.¹³⁸

Tällainen toisto ei ole suoraa vaan useimmiten assosiaatiot ovat vihjaavia. Benjamin kiinnittää huomiota Proustin kykyyn löytää samankaltaisuutta ulkomuodon, toiminnan tai puhutavan välillä – samankaltaisuus ei ole identtistä vaan unenomaista ja verhoitua.¹³⁹ Ja juuri tämä logiikan puute ja epämääräisyys aikaansaa sen, ettei asiasisältöjä voi selittää järjestelmällisesti vaan ainoastaan tuoda esimerkinomaisesti esille. Benjamin toteaa, että

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Stefan Borg (1995), 112-113.

¹³⁶ Walter Benjamin (1989), 68.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Hillis J. Miller (1982), 7-8.

¹³⁹ Walter Benjamin (1989), 81.

jos loogiset, päivämuistin samankaltaisuudet ovat suhteessa kolmanteen seikkaan tai samankaltaisuuteen, joka niitä edeltää, unenkaltaiset, epämääräiset samankaltaisuudet eivät perustu mihinkään – tai niiden merkitys syntyy siitä erosta, mikä kahden samankaltaisuutta huokuvan seikan välillä vallitsee. Tämän eron avulla ne luovat kolmannen merkityksen, jota Benjamin kutsuu kuvaksi (*das Bild*). Kuva syntyy siis siitä, että kaksi toisistaan poikkeavaa mutta kuitenkin epämääräisesti toisiaan muistuttavaa seikkaa kytketään yhteen.¹⁴⁰ ¹⁴¹ Vihjeiden, eroavaisuuksien ja toiston yhteistyö, ”Penelopen työ”, on suuntautunut menneisyyden sijasta kohti tulevaisuutta. Kyseessä on hämärä yhteys menneisyyden ja nykyisyyden, alitajunnan ja tietoisuuden välillä – siis assosiaatiosuhde, joka saattaa perustua yhtä hyvin eroavaisuuden kuin samankaltaisuuden tai yhteneväisyyden tajuamiselle, ja joka ”tapahtuu” rajatilassa.¹⁴²

Proustin mukaan kirja on ”toisen” subjektin aikaansaannosta – se eroaa siitä minästä, joka tulee esille koko meidän sosiaalisessa elämässämme, tavoissamme, paheissamme ja muissa julkisen minän ilmentymissä.¹⁴³ Syvä minuus ja sen aikaansaannokset ovat todempia kuin pinnallisen minuuden tuotokset. Tästä voitaisiin vetää se johtopäätös, että kompetentin lukijan kirjailijasta laatima kuva olisi parempi kuin kirjailijan omaa minäkuva (kirjailijan näkemys itsestään kirjailijana).¹⁴⁴ Silloin elämäkertakin saa lopullisen merkityksen vasta luennassa. Kirjailijan ja yleisön välillä ei ole olemassa mitään sopimusta tekstin totuusarvoista silloin kun kyseessä on fiktio¹⁴⁵ – ja tämä sopimukseton tila suo tietenkin kirjailijalle täyden vapauden mutta sama koskee myös lukijaa. Tiedostamattoman todellisuudesta etäännyksen lisäksi muuntamisprosessissa on mukana myös kirjailijan tietoinen, pinnallinen minä, ja siksi meidän on syytä suhtautua varauksella kaikkiin päiväkirjoihin, omaelämäkertoihin ja niiden yhdistelmiin.¹⁴⁶

Toistosta puhuttaessa on vaikea sivuuttaa Sigmund Freudia – Kierkegaardin on katsottu olevan hänen edeltäjiään Dostojevskin ohella.¹⁴⁷ Kierkegaardin ja Freudin yhteys on jotenkin kiistaton¹⁴⁸ – Freud ikäänkuin tieteellisti niitä ajatuksia,¹⁴⁹ joita Kierkegaard ei osannut vielä jäsentää ja sijoittaa psykologian diskurssiin¹⁵⁰ (vaikka monet hänen teoksistaan ovat ”psykologisia tutkimuksia”, esimerkiksi *Toisto* ja *Ahdistus*).¹⁵¹ Sekä Kierkegaard että Freud käsittelevät ahdistuksen tematiikkaa: Kierkegaardilla ahdistus on psyykkinen tila, jossa yksilö on juuttunut realiteetin ja mahdollisuuden väliin. Ihmisellä on vapaus tunnustaa synty, paha tai syyllisyys, mutta vapaus työskentelee koko ajan tätä vastaan, se pelkää tunnustamista, ja ahdistus on seurausta tuosta torjumisesta.¹⁵² Mielenkiintoinen yhtymäkohta molemmilla on se, että yksilö ei ole välttämättä tietoinen

¹⁴⁰ Ibid, 70-71.

¹⁴¹ Hillis J. Miller (1982), 6-9.

¹⁴² Olli Mäkinen (1998), 143.

¹⁴³ Gerard Genette (1988), 142.

¹⁴⁴ Ibid, 143.

¹⁴⁵ Gerard Genette (2001), 206-207).

¹⁴⁶ Ibid, 387-391.

¹⁴⁷ Alastair Hannay (1991), 175.

¹⁴⁸ Judy Gammelgaard (2001), 184.

¹⁴⁹ Juha T. Hakala (2002), 92-93.

¹⁵⁰ Judy Gammelgaard (2001), 191.

¹⁵¹ Ibid, 185.

¹⁵² Ibid, 189-190.

ahdistuksensa syistä.¹⁵³ Yleisellä tasolla voidaan sanoa, että sekä Freudin että Kierkegaardin hermeneuttinen tutkimusmatka koostui tämän tiedostamattoman pahan vapauttamisesta – joksi voidaan käsittää sekä psykoanalyysi tutkimuksena, menetelmänä ja diskurssina, että myös Kierkegaardin majeuttinen projekti.

Freud kirjoittaa toistosta useissa teksteissään: teoksessaan *Unien tulkinta* (1999, *Die Traumdeutung*, 1911) hän kytkee mielihyvän ja pakonomaisen toiston yhteen kohdassa, jossa hän käsittelee sotaneurooseja; tämänlaatuisille unille on Freudin mukaan tyypillistä se, ne ajavat potilaan yhä uudelleen onnettomuustilanteeseen osoittaen samalla tämän ja sairauden yhteyden. Mutta Freudille ei riitä traumaattisten unien ja toiston yhteyden osoittaminen, vaan hän haluaa selvittää pakonomaisen toiston käsitettä myös huomioillaan, jotka koskevat lasten leikkejä.¹⁵⁴

Mielihyväperiaatteen tuolla puolella –esseessään (1993, *Jenseits des Lustprinzips*, 1920) Freud tutustuttaa meidät puolitoistavuotiaan pojan tapaukseen. Tämä on kiltti ja totteleva lapsi, joka antaa vanhempiensa nukkua yöt rauhassa, ei koske kiellettyihin esineisiin eikä itke, kun äiti poistuu ja jättää hänet yksin. Lapsi leikkii puisella hyrrällä, jonka hän antaa kadota ja ilmestyä uudelleen samalla, kun hän hokee jatkuvasti *fort...da*.¹⁵⁵ Mitä lapsen leikki merkitsee? Sillä on oletettavasti yhteys lapsen itsekieltäytymiseen, joka oikeutti meitä kutsumaan häntä kiltiksi pojaksi.¹⁵⁶ Mutta lapsi on oppinut ohjaamaan itsekieltäytymistään: symbolisen leikkinsä avulla hän hallitsee äitinsä poistumisen ja uudelleenilmestymisen aiheuttamaa tuskaa ja iloa.¹⁵⁷ Freud kysyy nyt, liittyykö lapsen toistoleikki vaistonvaraiseen kykyyn hallita tilanteita ilman, että sillä on mitään tekemistä mielihyvää tuottavien muistojen kanssa, vai costaako hän äidilleen käskemällä tämän pois? Jos kyseessä olisi mielihyvän tuottaminen, miksi lapsi samalla aiheuttaisi aina itselleen mielipahaa lähettäessään symbolistisesti pois hänelle rakkaan henkilön?¹⁵⁸

Freud haluaa osoittaa tällä esimerkillä sen, että kuten traumaattisten unien toistuminenkin, leikki on eräs osoitus siitä, että mielihyväperiaatteen takana on olemassa primitiivisempi pyrkimys, joka ilmenee pakonomaisena toistona; toisaalta symboliikka ja toisto kertaavat myös epämiellyttävää, ei kuitenkaan pakonomaisesti vaan luomalla vertauskuvia poissaolevasta, siitä mikä puuttuu tai mitä ei ole.¹⁵⁹ ¹⁶⁰ Freud liittää tämän leikinomaisen toistamisen kuolemanviettiin – hän ei kuitenkaan kehittele asiaa eteenpäin, jolloin leikki, poissaolon, negatiivisen ja menetyksen hallinta, voitaisiin liittää yksilön kykyyn käsitellä näitä asioita leikin ja symbolien avulla.¹⁶¹

Freudille tuottaa vaikeuksia selittää traumaattisia unia ja muistoja mielihyväperiaatteen avulla: jo analyytikon kannalta ne ovat eräänlainen kaksiteräinen miekka.¹⁶² Analyytikko pääsee niiden avulla käsiksi tunteensiirtoon, siis neuroosin syihin.

¹⁵³ Ibid, 193.

¹⁵⁴ Paul Ricoeur (1970), 1970, 283.

¹⁵⁵ Sigmund Freud (1993), 70-71.

¹⁵⁶ Paul Ricoeur (1970), 285.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Sigmund Freud (1993), 71-72.

¹⁵⁹ Ibid, 73-75.

¹⁶⁰ Paul Ricoeur (1970), 286.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Sigmund Freud (1993), 76.

Toisaalta pakonomaisuus estää potilasta tunnistamasta sitä, että toisto on heijastumaa unohdetusta menneisyydestä.¹⁶³ Potilaan kannaltahan traumaattisilla kokemuksilla ja mielihyvällä ei näyttäisi olevan mitään yhteyttä. Vaikuttaa siltä, että jotkut yksilöt ovat kohtalonomaisesti pakotettuja kokemaan menneisyyden epäonnistumiset ja onnettomuudet yhä uudelleen ja että pakonomainen toisto on primitiivisempi, alkuperäisempi ja viettiperäisempi ilmiö kuin mielihyväperiaate.^{164 165 166}

Freud väittää, että pakonomaisesti toistuvat unet ovat keino hallita takautuvasti niitä kiihokkeita, joita varten mielihyväperiaatteelle on psyydessä rakennettu mekanismi: kun puolustusmekanismi on epäonnistunut, luo psyyke automaattisesti Angst-tilan, jonka puuttuminen johtaa juuri traumaattisiin neurooseihin.¹⁶⁷ Freud määrittelee hieman Kierkegaardista poiketen käsitteen Angst-tilaksi, jossa psyyke odottaa vaaraa tai valmistautuu sen varalle, vaikka se voikin olla luonteeltaan tuntematonta.¹⁶⁸ Näin hän pystyy liittämään pakonomaisen toiston ja mielihyväperiaatteen toisiinsa: jälkimmäinen on poikkeama edellisestä.¹⁶⁹

Kierkegaard omisti ahdistuksen (Angest) käsitteelle kokonaisen teoksen (*Begrebet Angest*, 1844). Ahdistus on aina yksilön sisäisyyteen liittyvä tila. Jokainen voi joutua sen pauloihin. Epätoivon voisi Kierkegaardillakin olettaa liittyvän tuntemattoman ja selittämättömän kaipuuseen; epätoivohan saattaa avata tien korkeammalle eksistenssisitasolle. Epätoivo voi kammata yksilön kadotukseen – toisaalta se voi olla kimmoke pelastukseen, sillä tietoisuuden kasvaessa lisääntyy epätoivokin, ja se ajaa yksilöä ratkaisuun. Mutta epätoivo on kuitenkin yksi eksistenssin rajatilanteista.¹⁷⁰

Freud oli tietoinen siitä, että hänen teoriansa eivät pystyneet selittämään pakonomaisen toiston demonista (*demonisch*) luonnetta.^{171 172} Hänen mukaansa vietti on orgaaniselle elämälle tyypillinen pyrkimys palauttaa se aikaisempi tila, josta elävä olio on joutunut luopumaan ulkoisten häiritsevien voimien vuoksi.^{173 174} Näin pakonomainen toisto, vaikka se onkin kytketty psyyken puolustusmekanismiin, on jotain muuta, jonka selittäminen palautuu yleisemmälle tasolle. Freudin mukaan oliot eivät kuole tai joudu liikkumattomuuden tilaan ulkoisten tekijöiden vaikutuksesta, vaan sisäisten syiden johdosta: kaiken elämän päämäärä on kuolema.^{175 176} Elämä sinänsä ei ole muutoksen tai kehityksen, vaan itsensä säilyttämisen halua – yksilö siis vastustaa muutosta ja kieltäytyy hyväksymästä kuoleman perspektiiviä, tämä ajatushan on tuttu eksistentialismista. Freud katsoi, että jos kuolema on elämän päämäärä, ja jos kaikki elämän orgaaninen kehitys on pelkästään nähtävissä etenemisenä kuoleman perspektiivistä käsin, silloin kaikki

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Ibid, 78.

¹⁶⁵ Paul Ricoeur (1970), 287.

¹⁶⁶ Sigmund Freud (1964), 499.

¹⁶⁷ Sigmund Freud (1993), 87-88.

¹⁶⁸ Ibid, 88-89.

¹⁶⁹ Ibid, 92.

¹⁷⁰ Olli Mäkinen (1998), 176.

¹⁷¹ Sigmund Freud (1964), 499.

¹⁷² Paul Ricoeur (1970), 289.

¹⁷³ Ibid, 289.

¹⁷⁴ Sigmund Freud (1993), 92.

¹⁷⁵ Sigmund Freud (1993), 94-95.

¹⁷⁶ Sigmund Freud (1964), 499.

organismien säilyttävät vaistotoiminnot ovat puolustautumisyriksiä sen omaa kuolemantaipumusta vastaan. Kun toisto asetetaan tälle tasolle, tarkoittaa se luonnollisesti lajien ja organismien pakonomaista taipumusta puolustaa itseään ulkoisia vaaroja ja ärsyksiä vastaan, ja sen luonne olisi ennen kaikkea säilyttävä.¹⁷⁷ Toisto ei toisi mukanaan tai loisi mitään uutta – ja sehän tuntuisi vaarantavan koko Freudin päämielenkiinnon kohteen ja hänen työnsä tarkoituksen. Ajattelen lähinnä hänen teostaan *Unien tulkinta*, sitä, mitä traumaattiset ja neuroottiset tapaukset hänelle merkitsivät, ja hänen ajatustensa merkitystä jälkimaailmalle.¹⁷⁸ Se, mistä toisto johtuu, on organismien säilyttävä ja konservatiivinen luonne.¹⁷⁹ Se, mitä toisto tuo esille, on kuitenkin jotain vallankumouksellista ja dynaamista, nimittäin uutta tietoa, jonka avulla potilaan tasolla tämä pystytään parantamaan, ja jolla tieteen tasolla voidaan saavuttaa parempaa tuntemusta ihmisestä ja kulttuurista.¹⁸⁰

Aivan kuten Freudilla ja Benjaminilla, myös Kierkegaardilla toiston keskeinen idea on siinä, että samalla kun se tapahtuu ajassa, toistossa mennään taaksepäin siihen, mikä on ollut (har varet), ja silti pystytään luomaan jotain uutta – ja vasta tämä mahdollistaa liikkeen eteenpäin. Kun toisto ei voi koskaan tavoittaa uudestaan tätä hetkeä, joka on aina jo mennyt, se hajottaa normaalin ennen-jälkeen aikasekvenssin ja luo jotain uutta, tämän hetken, silmänräpäyksen (Øieblikket), pysähtyneen ajan, jossa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus kohtaavat.¹⁸¹ Tässä sijaitsee aukko – mahdollisuus autenttiseen, totuuteen, mihin sitten halutaankin pyrkiä. Itse silmänräpäyksen käsite (Øieblikket) on jotain muuta kuin tavanomainen nyt-hetki, nykyisyys: Kierkegaardille se merkitsi eräänlaista ylimenohetkeä, rajapintaa, ei-kenenkään maata, missä muutos, ylimeno ja liike tapahtuu. Kierkegaard on saanut silmänräpäyksen käsitteeseensä inspiraation Platonin *Parmenides*-dialogista.^{182 183} Merkittävää on se, että Kierkegaard katsoo, että ilman toistoa ei ole mitään muuta kuin tyhjä häly (Larmen), jos toisto puuttuisi, ei olemassaolossa olisi sisältöä ja merkitystä vaan se olisi strukturoimatonta ääntä, hälyä.¹⁸⁴ Minkälaisia ääniä sotaneuroosista kärsivän päässä liikkuu, mikä on hänen sisäinen todellisuutensa?

Walter Benjamin ja Sigmund Freud ovat vain yksi tämän tutkimuksen sivujuonteista – heidän roolinsa muuttuu tärkeäksi kun on aika tulkita Joseph Hellerin teosta *Catch-22*. Kun tulkintani perustuu kyseisen teoksen lukemiseen Kierkegaardin filosofian valossa, haluan korostaa, että Kierkegaard-tulkinta on vain yksi mahdollinen: se on mielestäni validi, todennäköinen ja sopiva, mutta se ei sulje pois toisia yhtä todennäköisiä tulkintoja.

Toistossa Kierkegaard haluaa myös osoittaa, että toistoa ilmiönä ei voi löytää tai kuvata, ei kyseisessä kirjassa, ei edes sen marginaaleissa tai tosi filosofiasa. Koko teos on sarja parodioita, vaikkakin ne toimivat analogioina aidolle uskonnolliselle toistolle.¹⁸⁵

¹⁷⁷ Ibid, 498-499.

¹⁷⁸ Olli Mäkinen (1998), 178.

¹⁷⁹ Sigmund Freud (1993), 94.

¹⁸⁰ Olli Mäkinen (1998), 178.

¹⁸¹ Arne Melberg (1992), 157-158.

¹⁸² Ibid, 158-159.

¹⁸³ Platon (1979b)

¹⁸⁴ Søren Kierkegaard (1997) *Gjentagelsen*, Søren Kierkegaards Skrifter 4, København 1997, Udgivet av Søren Kierkegaards Forskningscentret, København 1997, Gads Forlag, 25.

¹⁸⁵ John D. Caputo (1987), 26.

Job-esimerkki on tyypillinen retorinen *exemplum* tai myytti.¹⁸⁶ Berliinin matkalla ja Nuorukaisen kohtalolla on vahvasti omaelämäkerrallisia ulottuvuuksia.¹⁸⁷ Ne toimivat eräänlaisina negatiivisina johdatuksina ja vihjeinä aitoon uskonnolliseen toistoon.¹⁸⁸ Samaa kielteisyyttä ja siihen sisältyvää negatiivista viittausta huokuu Constantinin kaikkea muutosta kammoava porvarillisuus ja pinttynyt vanhanpojan elämä.¹⁸⁹

Kierkegaard kuvaa toistoa eri eksistenssitasoilla, ja jokaisella niistä toistolla on eri merkitys. Toisto on kuitenkin hänelle kuten Derridallekin luova prosessi: toistossa yksilö valitsee itsensä.¹⁹⁰ Itse toistaminen on oman itsensä luomista. Se ei ole kuitenkaan absoluuttista: yksilö ei aloita toistoa koskaan tyhjästä vaan määrätystä situaatiosta, jossa hän jo on. Näin yksilö on aina tiettyjen välttämättömyyksien alainen.¹⁹¹ Tämä pätee etenkin eettisellä tasolla eksistoiivaan yksilöön, joka rakentaa valinnoillaan ja toistolla hitaasti ja uupumatta itseään – uskonnollisella tasolla hän pystyy ylittämään nämä välttämättömyyden luomat esteet.

3.3 Toisto ja fenomenologia/hermeneutiikka

Kierkegaardin käsitys eksistentiaalisesta toistosta on vain yksi elementti 1900-luvun hermeneutiikan yrityksissä ymmärtää ja saada otetta ajan virrasta ja eksistenssistä.¹⁹² Toisto merkitsee tulkintaa, oli kyse sitten olemassaolosta tai tutkimusobjektista tai tarkastelun kohteena olevasta ilmiöstä. Se on yksi niistä tärkeistä käsitteistä, joista eksistentiaalistit, fenomenologit ja hermeneutikot ovat Kierkegaardille velkaa. Toistoa täytyy kuitenkin tarkastella siinä näkökulmassa ja sen tehtävän mukaan, jonka kukin sille antaa: onko se eettinen (Kierkegaard), epistemologinen (Husserl) vai ontologinen (Heidegger) näkökanta, vai joidenkin näiden sekoitus (Derrida). John Caputon mukaan aluksi niinkin erilaiselta tuntuva oppi kuin Edmund Husserlin olemuksellinen tietoteoria eideettisine reduktioineen on saanut vaikutteita Kierkegaardin toiston käsityksestä.¹⁹³ Projektit, joiden valossa tutkittavia ilmiöitä tarkastellaan, ovat jatkuvassa muutoksessa: kun edelliset horisontit sulkeutuvat, avautuu niiden tilalle koko ajan uusia.¹⁹⁴ Projektoiden korjautuminen ja revisioituminen on toiston aikaansaannosta.¹⁹⁵ Husserlin mukaan egon immanentit rakenteet ovat myös jatkuvan muutoksen alla – Kierkegaardin ajattelussahan tämä on eksistenssitason edellytys – ja olemassaolon virran armoilla.¹⁹⁶ Kierkegaardin Constantinus Constantius toteaaakin *Toistossa*, että ”elämä on virtaa”¹⁹⁷ ja

¹⁸⁶ Toivo Viljamaa (2001), 26.

¹⁸⁷ Olli Mäkinen (2001), 142-143.

¹⁸⁸ John D. Caputo (1987), 27.

¹⁸⁹ Søren Kierkegaard (2001), 65.

¹⁹⁰ John D. Caputo (1987), 29.

¹⁹¹ Ibid, 30.

¹⁹² Ibid, 36.

¹⁹³ John D. Caputo (1987), 1987.

¹⁹⁴ Olavi Routila (1986), 38-40.

¹⁹⁵ John D. Caputo (1987), 45.

¹⁹⁶ Ibid, 47.

¹⁹⁷ Søren Kierkegaard (2001), 62.

että postitorvi, josta ei voi koskaan saada ulos samaa ääntä kahteen kertaan peräkkäin, on hänen instrumenttinsa.¹⁹⁸ Sekä Kierkegaard että Husserl ovat siis sitä mieltä, että subjektiviteetti on jatkuvan uudistuksen alainen – ilman toistoa sitä uhkaa tuho (*Vernichtung*).¹⁹⁹

Husserlin mukaan yksilö saattaa yrittää postuloida maailmoja, jotka eroavat kaikessa mielessä täydellisesti omastamme. Silloin epäonnistumme sekä esiymmärryksen suhteen ja samoin käy mahdollisuudellemme muodostaa projektioita – kohtaamme Kantin termillä ilmaistuna ”transsendentaalisen objektin = X”. Sitä emme voi etukäteen millään tavoin kuvata tai muodostaa siitä käsitystä.²⁰⁰ Kierkegaard kuvaa samaa tilannetta käsitteellä Øieblikket.

Husserlin eideettinen reduktio on kuitenkin eräänlaista arkeologista paluuta taaksepäin menneisyyteen – siinä hän on samoilla linjoilla kuin esimerkiksi Freud. Constantin Constantius varoitti juuri tämänkaltaisesta toiminnasta, se oli hänen mukaansa samaa kuin uneksiminen. Husserlilla toisto palvelee tietoteoreettisia päämääriä kun taas Kierkegaardin toisto on eksistentiaalista.²⁰¹ Husserl olettaa olevaksi kaksi erilaista subjektia, joista toinen sijaitsee kaiken eksistenssin ulkopuolella ja toinen on ajan virran keskellä ja alttiina kaikelle sen vaikutukselle.²⁰² Tätä Kierkegaard ei olisi hyväksynyt.

Martin Heidegger maallistaa Kierkegaardin eksistenssifilosofian. Hänen suhtautumisensa Kierkegaardiin on ambivalentti. Toisaalta hän tunnustaa tälle velkansa²⁰³ ja toisaalta vähättelee Kierkegaardin merkitystä.²⁰⁴ Teoksessaan *Sein Und Zeit* (1927) Heidegger käsittelee olemisen hermeneutiikkaa, elämismaailmoja ja ymmärtämistä. Tällöin ymmärtämisellä tarkoitetaan sitä, miten eksistoiva yksilö tekee olemassaoloaan ja ympäröivää maailmaa itselleen käsitettäväksi, siis tulkitsee omaa todellisuuttaan. Ymmärtäminen on toisaalta suuntautunut tulevaisuuteen (yksilöllisiin projekteihin), toisaalta se on sitoutunut yksilön faktuaalitodellisuuteen. Lisäksi jo tulkittu yksilöllinen todellisuus, yksilön maailma, suhteutuu jatkuvasti maailmassa-olemisen ymmärtäminen. Maailmalla Heidegger ei tarkoita ainoastaan ulkoista todellisuutta. Siihen kuuluu se kokonaisuus, jossa yksilö on, ja lisäksi myös se ymmärrys, jonka avulla hän paljastaa itselleen ja käsittelee tätä koko ajan päälle vyöryvää kokonaisuutta.²⁰⁵

Kun Kierkegaardin toisto on vertikaalista ja lineaarista, onhan siinä kohteena tulevaisuus,²⁰⁶ tekee Heidegger omassa hermeneutiikassaan toistosta sirkulaarista. Heidegger yhdistää sekä Kierkegaardin eettis-ontologisen näkökulman että Husserlin fenomenologian.²⁰⁷ Heideggerin ontologisessa näkemyksessä mielenkiintoinen piirre on se, että maailmassa olemisen on aina eräänlaista taantumista, lankeamista tai luisumista, ja yksilö voi vain taistelemalla irrottautua tästä liikkeestä ja kääntyä kohti

¹⁹⁸ Ibid, 63.

¹⁹⁹ John D. Caputo (1987), 47.

²⁰⁰ Ibid, 46.

²⁰¹ Ibid, 58.

²⁰² Ibid, 58-59.

²⁰³ Torsten Bohlin (1939), 288.

²⁰⁴ John D. Caputo (1987), 12.

²⁰⁵ Per-Johan Ödman (1988), 17.

²⁰⁶ Arne Melberg (1992), 150.

²⁰⁷ Per-Johan Ödman (1988), 61.

tulevaisuutta.²⁰⁸ Myöhemmin Heidegger luopuu hermeneuttisesta ympyräliikkeestä ja palaa takaisin pelkkään hermeneuttiseen suhteeseen.²⁰⁹ Kierkegaardin näkemys oli monessa suhteessa sama – yksilö voi vain omalla tahdollaan irtautua ajelehtimisesta, joka tulee selvimmin esille esteettisellä tasolla. Se oli selvästi voluntaristinen, tahtoa korostava näkökanta.²¹⁰ Toisaalta Kierkegaardin ”ontologia”, se olematon ontologia, jota vastaan Heidegger hyökkää, on lainattu Kierkegaardin pseudonyymeiltä, ja siksi meidän on melkein mahdotonta tietää, mikä Kierkegaardin oma kanta maailmassa olemisen tapaan on. Jos Heideggerin esitystyyli on vaikeaa ymmärtää monimutkaisuutensa vuoksi, Kierkegaardin vastaava on sitä ironian vuoksi.²¹¹

Kieli, joka on sidoksissa metafysiikan perinteeseen, vastustaa maailman tulkintaa. Siksi Heidegger vaatii kriittistä dekonstruktioita, käsitteiden merkitysten purkamista ja paljastamista, niiden merkityslähteille palaamista (*Abbau*).²¹² Myös Kierkegaard tajusi olevansa saksalaisen filosofisen tradition käsitejärjestelmän vanki: ”Välitys²¹³ on ulkomaalainen sana, toisto – hyvä tanskalainen sana, ja minä onnittelen tanskan kieltä tästä filosofisesta termistä.”²¹⁴ Kierkegaard oli kuitenkin siinä onnellisessa asemassa, että hän oli yksi tanskan kirjakielen vakiinnuttajista ja luojuista, eikä hänen siksi tarvinnut ’turvautua’ samanlaiseen keinotekoiseen kielipelien luomiseen kuin mihin esimerkiksi Günter Grass teoksessaan *Hundejahre* (1963, suom. *Koiranvuosia*, 1964) – toisaalta taas saksan kieli tarjoaa tähän erinomaiset mahdollisuudet. Mutta kielellä voidaan leikkiä vasta kun se on kehittynyt ja sillä on kiinteät säännöt, joita voidaan rikkoa. Heideggerin *Abbau* on kuitenkin arkeologista, taaksepäin suuntautuvaa toimintaa, siis eräänlaista muisteloja. Myöhemmässä vaiheessa Heideggerille tuli entistä tärkeämmäksi yrittää löytää keino, jolla voi paljastaa maailman aito lähellä oleva merkitys ennen objektivisoitumista ja etääntymistä.²¹⁵

Kierkegaardille toisto merkitsi siis lineaarista liikettä; se saa alkunsa päätöksestä ja suuntautuu kohti tulevaisuutta ja lopullista ratkaisua, jossa häämöttää ehjä minuus, eräänlainen autenttinen olemassaolo. Heideggerilla liike on sirkulaarista: se tapahtuu samalla eteenpäin (koko ajan kuoleman perspektiivissä) samalla kun siinä palataan jatkuvasti takaisin yksilön perittyihin mahdollisuuksiin.²¹⁶ Koska maailmassa oleminen (*Dasein*) on itsessään mahdollisuus (*Seinskönnen*), on toisto aina sidoksissa mahdolliseen. *Dasein* on *Dasein* ja itsessään autenttista, koska se aavistaa jokaisessa projektissa mahdollisen tai liikkuu sitä kohti. Yksinkertainen toisto, sellainen joka tuottaa uudestaan jotain, joka on jo ennestään aktualisoitunut, on vain liikettä taaksepäin, erkaantumista alkuperäisestä, varsinaista de-generaatiota, joka on lankeamisen, epäsuoran ja epäautenttisen syy. Toisto on aina alkuperäistä toimintaa, jossa *Dasein* avaa uusia perinteessä piileviä mahdollisuuksia ja tuo esille jotain uutta. Minä tuottaa oman itsensä

²⁰⁸ Ibid, 62-63.

²⁰⁹ John D. Caputo (1987), 106-109.

²¹⁰ Per-Johan Ödman (1988), 18.

²¹¹ John D. Caputo (1987), 83.

²¹² Ibid, 64.

²¹³ Tässä Kierkegaard viittaa Hegelin termiin ’Vermittlung’. (Olli Mäkinen (2001), 131).

²¹⁴ Søren Kierkegaard (2001), 33.

²¹⁵ John D. Caputo (1987), 96.

²¹⁶ Ibid, 91.

toiston kautta.²¹⁷ Dasein saattaa ”palautua itseensä autenttisesti” tai epäonnistua siinä. Tämä ”hetki” on joko näkemyksellinen momentti – ja silloin Dasein onnistuu toimimaan päämäärätietoisesti – tai lankeamisen momentti, ja silloin Dasein on nykyhetken läpitunkema eikä anna niiden olosuhteiden ja asioiden, jotka mahdollistaisivat oman itsensä löytämisen eli autenttisuuden, vaikuttaa itseensä.²¹⁸

Autenttisuus on yksi eksistentialismin keskeisistä käsitteistä. Sinänsä oikean ja hyvän elämän määrittelemisen on yhteistä kaikelle elämänfilosofialle ja jokaiselle uskonnolle. Filosofiksi ”autenttisuus” muuttuu kuitenkin vasta kun sitä tarkastellaan yleisellä tasolla ilman arvoarvostelmia. Jean-Paul Sartren mukaan ihmisen olemassaolo edeltää olemusta – ihminen luo oman olemuksensa.²¹⁹ Hänen käsityksensä on ainakin yleisellä tasolla hyvin samanlainen kuin Heideggerin. Autenttisuus on sitä vapautta, jonka tiedostava yksilö realisoi omassa itsessään; samalla se on myös vaatimus, sillä suoraselkäisen ihmisen kaikkien tekojen perimmäisenä tarkoituksena on vapauden etsiminen sellaisena kun se on olemassa.²²⁰ Sartren käsitys vapaudesta muuttuu hänen saatuaan vaikutteita marxilaisesta ajattelusta: hän katsoo vapauden olevan rajoittunutta: ”Tämä ei suinkaan tarkoita, etteikö predestinaatio antaisi mahdollisuutta valintaan, mutta mehän tiedämme, että valitsemalla ei saavuteta sitä mikä on valittu – tätä kutsutaan vapauteen liittyväksi välttämättömyydeksi.”²²¹ ²²² Epäautenttisuus tarkoittaa vieraantumista omasta minästään ja sen vaatimuksista – siis kieltäytymistä vapauden realisoimisesta. Kierkegaardin mukaan ihminen on tällöin puolinen (*Halvmand, Halvhed*): hän suuntautuu hetkelliseen ja kieltää jumalallisen itsessään.²²³ Epäautenttisuudelle on tunnusomaista myös eräänlainen ajelehtiminen, pakeneminen tärkeistä eettisistä valinnoista. Huomattavaa on, että *Gjentagelsen*-teoksessa Nuorukainen, jonka edesottamuksia Constantin tarkastelee, pakenee velvollisuuksiaan – välillä hän kuvaa ajelehtivansa, välillä hän tekee reaalisen paon avioliiton velvollisuuksista matkustamalla laivalla Kööpenhaminasta Tukholmaan. Lopussa Nuorukainen kuitenkin huomaa, että hän ei enää ajelehdi vaan on saanut jollalleen ja elämälleen suunnan.²²⁴ Constantin, pysyvän porvarillisen olemassaolon itselleen hankkinut mies, ilmoittaa sen sijaan ajelehtivansa.²²⁵ Ajelehtiminen on siis sisäinen tila. Constantin on juuttunut porvarilliseen nykyisyyteen, eikä kukaan ole opastamassa häntä tästä tilasta ulos. Nuorukaisen elämykset – ukkosmyrsky, meri, pohjattomien kuilujen yläpuolella kelluminen – ovat vihjauksia subliimin (*das Erhabene*) kokemisesta, johon liittyy Immanuel Kantin mukaan myös liike (*die Erschütterung*).²²⁶ Vaikka tekstissä on viittauksia ja vihjeitä siitä, mitä subliimi voisi tarkoittaa, jättävät ne lukijan kuitenkin epävarmuuden tilaan – subliimia ei voi kuvata, sen voi mahdollisesti kokea persoonallisessa eksistenssissä valinnan kautta. Kaikki jää

²¹⁷ Ibid, 90.

²¹⁸ Ibid, 86.

²¹⁹ Thure Stenström (1966), 115.

²²⁰ Jean-Paul Sartre (1965), 36-37.

²²¹ Jean-Paul Sartre (1980), 137.

²²² ”Detta innebär inte att predestinationen inte skulle medge något val, men vi vet att man genom att välja inte förverkligar det man har valt; detta kallar man frihetens nödvändighet.” (Suomennos: Olli Mäkinen)

²²³ Søren Kierkegaard (1844) *Begrebet Angest: En simpel psykologisk-paagaende Overveelse* = BA. Samlede Værker IV, 303-473 (Kirj. Vigilius Haufniensis; julk. S. Kierkegaard 1844), 204-205.

²²⁴ Gj, SV III, 283.

²²⁵ Arne Melberg (1995), 143.

²²⁶ Ibid, 166.

lopussa auki. Mitä toisto tarkoittaa, siitä lukija saa itse ottaa selvää. Jos Constantin kertoisi sen, olisi kaikki liian helppoa. Autenttisuuden määrittely jää tässä tekstissä auki.

Arne Melbergin mukaan Heidegger tyrmää Kierkegaardin katsoen tämän edustavan vulgaaria aikakäsitystä.²²⁷ Kuitenkin Heideggerin termit *Augenblick* ja *Wiederholung* liittävät hänet epäilyttävällä tavalla Kierkegaardiin, vaikka termeinä ne ovatkin peräisin antiikin filosofiasta. Eteenpäin suuntautuvaan liikkeeseen sisältyy liike kohti ”ei-mitään”, kuolemaa ja kohtaloo, *das Schicksal*.²²⁸ *Wiederholung* on eteenpäin suuntautuvaa liikettä, ja siihen liittyvät päättäväisyyden (*Entschlossenheit*) ja silmänräpäyksen (*Augenblick*) käsitteet. Päättäväisyyden avulla arkinen ajeltava aika hajoaa silmänräpäykseen, joka ottaa vaarin menneisyyden mahdollisuuksista ja soveltaa niitä uudelleen tulevaisuuteen.²²⁹ Heidegger haluaisi päästä kertomaan suoraan olemisesta. Hän ei ilmeisesti kuitenkaan onnistu siinä – *Sein und Zeit* (suom. *Oleminen ja aika*, 2000) jää kesken, ja *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935, suom. *Taideteoksen alkuperä*, 1995) tarjoaa sitten eräänlaisen epäsuoran kommunikoinnin mallin – tilalle on tullut runous. Kierkegaardin *Toiston* Constantinkin antaa ymmärtää, että toiston dialektiikka tapahtuu tekstissä,²³⁰ mikä on sinällään yllättävää. Constantin on kuitenkin olemassa ainoastaan tekstissä, hän on oman itsensä (Kierkegaardin) luomus, fiktiivinen henkilö. Kierkegaardin katse on kuitenkin tekstin lisäksi suuntautunut teatteriin ja pelkkään liikkeeseen. Heidegger sen sijaan haluaisi palata alkuun, symbolistisen synestesian maailmaan, alkumaailmaan, jossa ei ole olemassa saastuneita käsitteitä ja sanoja. Ehkä tämä todellisuus avaisi aidon toiston, sillä musiikki, liike, runo ja tuoksut ovat mahdottomia ilman toistoja.

John Caputo katsoo Heideggerin kehittälevän loppukauden ajattelussaan teoriaa avoimesta alueesta (*Gegnet*), jossa oliot (*Dinge*) viivähtävät ja lepäivät ilman, että subjektit pystyisivät ajattelemaan niitä intentionaalisesti;²³¹ kyseessä on siis eräänlainen vapaaterritorio, vaikka aikaan ja avaruuteen viittaavan metaforan käyttö ei olekaan oikea tapa hahmottaa kyseistä aluetta. Ajattelemalla voimme päästä takaisin tähän valtakuntaan, josta ajattelumme on myös peräisin. Emme voi ottaa aluetta haltuun väkivalloin vaan odottamalla ja piirittämällä sitä. Voimme saavuttaa sen vain eräänlaisissa rajatilanteissa, läpimurroissa,²³² joita Kierkegaard kutsui ukkosmyrskyiksi: ”Odotan ukkosmyrskyä – ja toistoa”, *Toiston* Nuorukainen julistaa,²³³ ja jatkaa seuraavassa kirjeessään: ”Eikö tämä olekin toisto? --- Olen jälleen oma itseni --- vapauteni on varmistettu --- Kuulun Idealle. Kun se kutsuu minua, silloin tulen.”²³⁴ Idean tähän ajatukseen Heidegger on selvästi saanut Kierkegaardilta,²³⁵ jolle rajatilanteisiin liittyi myös kuten Heideggerillakin aina yrittäminen, kärsivällinen odotus ja koettelemus.²³⁶

²²⁷ Arne Melberg (1992), 176.

²²⁸ *Ibid*, 179.

²²⁹ *Ibid*, 179-180.

²³⁰ *Ibid*, 182-183.

²³¹ John D. Caputo (1987), 100-101.

²³² *Ibid*, 102.

²³³ Søren Kierkegaard (2001), 104.

²³⁴ *Ibid*, 112-113.

²³⁵ John D. Caputo (1987), 102.

²³⁶ Arne Melberg (1992), 163.

Vasta Jacques Derrida antaa Kierkegaardin radikaalille toiston ajatukselle sen vaatiman kunnian. Hän huomaa sen, että Kierkegaard kumoaa filosofian (ja metafysiikan) historiassa itsestään selvän ajatuksen, jonka mukaan on olemassa aikakauteen sidottu jakamaton totuus, joka on sidottu johonkin hetkeen ja on riippumaton filosofian historiasta. Kierkegaardin mukaan tämä ei ole mahdollista, koska mitään ajallis-avaruudellista pysähdyspaikkaa, kiinteää pistettä ei ole olemassa, koska kaikki on pelkkää toistoa eteenpäin.²³⁷

Arne Melberg katsoo Derridan johtopäätöksen olevan, että nykyisyyden läsnäolo on peräisin toistosta. Derrida kääntää siis koko ontologisen perinteen pääläelleen: toistosta tulee ensisijaista ja nykyisyydestä sille alisteista.²³⁸ Myöhemmässä tuotannossaan Derrida siirtyy käyttämään termiä 'iteroitavuus', joka voitaisiin kääntää 'toistettavuudeksi' erona termille *répétition*, jolla hän tarkoittaa "uudelleenmonistamista", saman tuottamista uudestaan.²³⁹ 'Iteroitavuus' tarkoittaa sitä logiikkaa, joka liittyy toiston muutokseen. Se ei tarkoita saman toistettavuutta vaan pikemminkin saman muuttumiskykyä, joka idealisoituu yksittäisessä tapahtumassa.²⁴⁰ Tässä suhteessa tämä käsite muistuttaa läheisesti Constantinin sanoja: "Det, der gjentages, har været, ellers kunde det ikke gjentages, men netop det, at det har været, gjør Gjentakelsen til det Nye."²⁴¹

Derrida eroaa kuitenkin Kierkegaard-Constantinista siinä, että hänen 'iteroitavuutensa' on kytköksissä kieleen, sen merkkeihin ja kirjoitukseen. Hän puhuu merkin toistettavuudesta kaikkien inhimillisten puheaktien takana. Derridalla toisto liittyy fiktion, joka puolestaan on riippuvainen kielen järjestelmästä ja sen ja merkin toistettavasta rakenteesta. Kun Derridalle tulkinta on lähtökohdiltaan semioottinen, on Kierkegaardin vastaava "matka" enemmänkin semanttinen ja kommunikatiivinen.²⁴² Hermeneuttisessa metodissa Derrida ja Kierkegaard kohtaavat reflektion käsitteessä. Kaksoisreflektio merkitsi Kierkegaardille hetkeä, jossa "ajatus ajattelee omaa itseään". Aikasekvenssi on silmänräpäys, jossa aika ikään kuin revitään nopeasti ja paradoksaalisesti rikki. Samanaikaisesti kaksoisreflektio saa kiinni ajatuksesta ja järjestyttää sen perusteita. Reflektio toimii omaa parastaan, järkevyyseriaatetta, vastaan. Se saa ajatuksen liikkeeseen, paljastaa itselleen/ajatukselle sen alla olevat kuilut – edellytyksenä on, että reflektion kohteena oleva ajatus otetaan haltuun (reflektoidaan) uudella tavalla. Kaksoisreflektio toimii samalla tavalla kuin 'iteroitavuus': ne molemmat seuraavat kierkegaardimaisen toiston logiikkaa, "sama mutta toisenlainen, vanha mutta kuitenkin uusi".²⁴³

Mutta jos Derridan dekonstruktioita pidetään "mahdottoman kokemisena", mahdottoman tekemisenä, uskaltamisena – kuten sitä voidaan tulkita – on siinä ja Kierkegaardin toistossa selvä yhteys.²⁴⁴ Modernissa ymmärrys tuo jatkuvasti julki ehtoja mahdolliselle kokemukselle ja tutkii tieteen, etiikan, taiteen ja uskonnon rajoja. Me siis

²³⁷ Ibid, 123.

²³⁸ Ibid, 191.

²³⁹ Ibid, 194.

²⁴⁰ Ibid, 195.

²⁴¹ "[sillä] se mitä muistellaan, on ollut, ja siis toistetaan taaksepäin, kun taas varsinainen toisto muistellaan eteenpäin." (Søren Kierkegaard (2001), *Toisto* (Gjentagelsen, 1843), suom. Olli Mäkinen, Jyväskylä 2001, 11)

²⁴² Arne Melberg (1992), 195-196.

²⁴³ Ibid, 198.

²⁴⁴ John Caputo (2002) 2-3.

tiedämme tarkkaan minne emme pysty menemään. Sitten kuitenkin menemme. Dekonstruktio kuvaa siis eräänlaista rikkovaa liikettä, askelta minne ei voi mennä.²⁴⁵ Sillä on selvät yhteneväisyydet Kierkegaardin toiston transsendentaalisuuden (Constantin Constantius), mahdottoman ja määrittelemättömän kokemisen, kanssa.²⁴⁶

Derrida ja Heidegger jäisivät epätäydellisiksi ilman Paul de Manin tulkintaa toistosta. De Manin mukaan ”allegorisen merkin konstituoina merkitys voi muodostua ainoastaan aikaisemman merkin toistamisesta (*repetition*) – Kierkegaardin termille antamassa merkityksessä – ilman että tämä merkitys on kuitenkaan sama, koska aikaisemman merkin olemus on pelkkää menneisyyttä” (*anteriority*).²⁴⁷ Arne Melberg katsoo De Manin yhdistävän allegorian ja ironian ja toteavan, että ne molemmat ovat todellisessa ajallisessa ahdingossa.²⁴⁸ De Man tarkoittaa tällä ilmeisesti silmänräpäyksen hetken (nykyisyyden) sisältämää paradoksia – voidakseen olla olemassa silmänräpäyksessä, täytyy hetkellä olla edeltäjä – niin, voidakseen olla läsnä, sillä täytyy olla (negatiivinen) momentti, jossa se ei ole.²⁴⁹ Tämän negatiivisuuden (ja läsnäolon silmänräpäyksessä) käsittämiseen ja kuvaamiseen tarvitaan epäsuoraa kommunikointia, ja tästä on esimerkkinä Kierkegaardin julkaisustrategia, ironia, paradoksit ja koko kryptinen esitystapa. Sitä, mikä täytyy sanoa, ei voi sanoa suoraan.

De Manin ja Kierkegaardin yhteyttä on vaikea todistaa – de Man ei mainitse Kierkegaardia useinkaan toiston käsitteen yhteydessä.²⁵⁰ Se, että käsitteet, jotka toistuvat läpi hänen koko tuotantonsa (esim. lankeaminen, peiliin, peilautumiseen ja peilikuvaan liittyvät metaforat, toisto, autenttisuus, hetkellisyys, mystinen ’pointe’ jne.) ovat samat, joita kaikki edellä mainitut tutkijat ovat ainakin eri nimillä käsitelleet, ei ole varmaan sattuma. Negatiivisuus, negatiivinen liike, toisto, negatiivinen viittaus, ironia – on varmaa, että Kierkegaardilla on ainakin osansa tämän tematiikan vahvalle läsnäololle heidän ajattelussaan. Mielenkiintoista on, että de Man päätyy lopussa ajatukseen, että toisto on kakofoniaa, änkytystä, monotonista ääntä ilman mitään subliimia, käännettä ja yhtäkkisyyttä.²⁵¹ Toisto on kuin punk-musiikkia, ja sen metaforana on särkynyt äänilevy. Tätä jotenkin pessimististä ja resignoitunutta näkemystä voidaan verrata Heideggerin käännöksen (*die Kehre*) jälkeiseen melankoliaan ja tyyneyteen, jolla hän suhtautuu olemisen ymmärtämiseen. Kielen merkitykset on puristettu loppuun ja oivallettu ja annettu periksi siinä, ettei saastunut kieli pysty tunkeutumaan olemisen ytimeen. Heideggerin käänne ilmentää sitä, mitä jokainen taiteilija joutuu oman ilmaisumuotonsa tai taidelajinsa suhteen pohtimaan: riittääkö se? Ja jos vastaus on ei, miten jatkaa?²⁵² Mikä oli Kierkegaardin ’die Kerne’? Se ei ollut resignaatio eikä melankolia, vaan raivokas hyökkäys kirkkoa ja sen toimintaa vastaan. Kierkegaard ei ehtinyt kokea

²⁴⁵ Ibid, 2-3.

²⁴⁶ Ibid, 3.

²⁴⁷ Paul de Man (1983), 207.

²⁴⁸ Arne Melberg (1992), 173.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid, 201.

²⁵¹ Arne Melberg (1992), 210.

²⁵² Tästä samasta ongelmasta on olemassa lukuisia esimerkkejä myös nykykirjallisuudessa. Esimerkiksi Bo Carpelanin *Axelin* (1986) nimihenkilö tuntuu jatkuvasti mieltävän, onko taiteella oikeus olla x ja että pystyykö taide kertomaan y:n?

taantumaa – olisi ollut mielenkiintoista saada tietää, mitä se olisi merkinnyt? Vai oliko taantuma sama kuin fyysinen rappio?

Jean-Paul Sartren mukaan yksilön elämälle on tunnusomaista kahden eksistentiaalisen kategorian, nimittäin projektin ja realiteetin (faktuaalitodellisuuden) välinen edestakainen liike.²⁵³ Realiteetit, elämisen jokapäiväiset olosuhteet ja käsitykset itsestään ja asemastaan, rajoittavat yksilön projekteja, jotka ovat aina suuntautuneet tulevaisuutta kohti. Yksilö voi valita projekteikseen elämän realiteetit, jättää siis aidossa mielessä valitsematta, mikä sekkin on valinta, ja siirtää tietoisesti avartavat projektit, paremman tai vapaamman elämän vaihtoehdot, taka-alalle.²⁵⁴ Vapaus, valinta, olla enemmän ihminen ja valitsematta jättäminen – ne kaikki ovat myös Kierkegaardin filosofialle tunnusomaisia teemoja. Yksilön velvollisuus on sekä Kierkegaardin että Sartren mukaan valita, se kuuluu ihmisenä olemisen tragiikkaan. Ihminen tulkitsee myös itse olemassaoloaan – ilman omaa tulkintaa hän ei olisi vapaa. Kaikki tämä edellyttää liikettä, ainakin metaforisessa mielessä. Liikehän voi tapahtua yksilön tajunnassa. Mutta liike ja elämismaailman tulkitseminen ovat yhteydessä toisiinsa. Sartrella fiktiivinen eksistentiaalinen romaanihenkilö, joka tulkitsee elämismaailmaansa ja yrittää samalla löytää oman identiteettinsä, on *Inhon* (1964, *La Nausée*, 1938)²⁵⁵ Antoine Roquentin. Hän on tyypillinen eksistentiaalinen antisankari, jossa tiivistyvät kokemuksen subjektiivisuus, paradoksit, ahdistus, nihilismi, omasta itsestään vieraantuminen ja yritys luoda omaa minäänsä, omaa itseään.²⁵⁶ Kierkegaardilla tällaisia ”romaanihenkilöitä” ovat esimerkiksi Raamatun Job, *Toiston* Nuorukainen ja *Viettelijän päiväkirjan*²⁵⁷ Johannes.²⁵⁸

3.4 Amerikkalainen eksistentiaalinen romaani

Kierkegaardin vaikutus modernismiin ei rajoitu vain eksistentiaalisten piiriin. Lisensiaattitutkimukseni *Yössarianin hyppy esteettisestä uskonnollisuuteen: Kierkegaard, Joseph Heller ja Catch-22*²⁵⁹ lähti oikeastaan liikkeelle yhdestä lauseesta Tony Tannerin

²⁵³ Søren Kierkegaard (2001), 11.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Jean-Paul Sartre (1964), 1964.

²⁵⁶ Ihab Hassan (1966), 18-33.

²⁵⁷ Søren Kierkegaard (1989), 89.

²⁵⁸ Inhossa on kysymys inhimillisen peruskokemuksen aiheuttamasta tunnetilasta. Meitä ympäröivä todellisuus, luonto, on olemassa meistä riippumatta. Luonto ei anna meille mitään vaan on emistä täysin välinpitämätön. Me puolestamme annamme sille merkityksen intentionaalisen tietoisuutemme avulla, alkeellisimmalla tavalla personifioimme luonnon. Luonto hymyilee meille, me nautimme auringonlaskusta ja näemme luonnon milloin uhkaavana, milloin ystävänä, aina kulloisenkin tunnetilamme mukaan. Projisoimme siis tunteemme luontoon. Kielemme on täynnä luontoperäisiä metaforia ja kuvailmaisuja. Tietoisuutemme on sitä vastoin täysin irrallisesti olemassa: se ikään kuin leijuu sen reaalisen maailman yläpuolella, jonka todellisesta laadusta emme pääse selville – me emme pysty tunkeutumaan siihen. Tietoisuutemme ei saa minkäänlaista kiinnekohtaa. Sitä ja samalla koko yksilön olemassaolo leimaa satunnaisuus, määrittelemättömyys ja absurdiuteetti. Olemme sivullisia maailmassa, joka on meille käsittämätön ja mieleton. Tätä vierauden ja mielettömyyden kokemista Sartre kuvaa käsitteellä ”inho”. (Olli Mäkinen (1998), 26.)

²⁵⁹ Olli Mäkinen (1998) *Yössarianin hyppy esteettisestä uskonnollisuuteen: Kierkegaard, Joseph Heller ja Catch-22*, Oulu, 1998.

Yhdysvaltain toisen maailmansodan jälkeistä kirjallisuutta analysoivassa teoksessa *City of Words: American Fiction 1950-1970*.²⁶⁰ Analysoidessaan Joseph Hellerin sotaromaania *Catch-22 (Me sotasankarit)*²⁶¹ Tanner huomauttaa, että teos olisi tulkittavissa Kierkegaardin filosofian valossa: hänen mukaansa nimi Orr, joka kuuluu eräälle teoksen päähenkilöistä, voisi viitata vaihtoehtoon kierkegaardimaisessa joko-tai – mielessä (mutta myös valintaan, liikkeeseen, jolloin nimi enteilisi Orrin soutumatkaa Ruotsiin romaanin lopussa: *oar* = airo).²⁶² Omassa tutkimuksessani päädyin siihen, että kun Hellerin teosta lukee tarkkaan Kierkegaardin filosofian valossa, ovat yhtymäkohdat näiden kahden eri aikakauden kirjailijan välillä selvästi nähtävissä.

Catch-22:n päähenkilö Yossarian on lempinimeltään Yo-Yo, suora viittaus liikkeeseen ja jojoon. Hänen toistuvassa etsinnässään ja yrityksessään päästä hallitsemaan faktuaalista maailmaa on piirteitä myös eksistentialismista ja dekonstruktioista; kun Derrida kuvaa ”kylvämistään” ja sen vapaata leikkiä, onaniaa, siemensyöksyä, purkautumista,²⁶³ kuvaa hän samalla oikeastaan Yossarianin liikettä, jossa eletään paradoksien keskellä ja jossa jokainen tulkinta päättyy aina paradoksiin. Yossarian on mukana jatkuvassa toiston leikissä, jossa hän etsinnässään ja tulkinnessaan liikkuu joustavasti eksistenssisitasolta toiselle. Rakkauden ja toistuvan rakastumisen teema on taitavaa parodiaa naisellisesta totuudesta – jota Derridan mukaan ei lopulta ole olemassa ainakaan totuusarvoilla mitaten.²⁶⁴ Myös Kierkegaardin liike päättyy paradoksiin. Ilman rajatilaa toisensa poissulkevia entiteettejä ja ”tilasta” toiseen siirtymistä olisi mahdotonta ajatella: ajallinen ja ikuinen, äärellinen ja ääretön, ruumis ja sielu ja niiden yhdistäminen tuntuu tieteellisessä normaalikatsannossa mahdottomalta. Yossarianin liikettä voitaisiin tietenkin tulkita mihinkään johtamattomana jojomaisena toistona – mutta tällöinkin tullaan lähelle Kierkegaardin ajattelua, jossa tästä kaavamaisesta liikkeestä (elämästä) pääseminen vaatii laadullisen hypyn, oivalluksen.

Catch-22:n vastapooli Kierkegaardin tuotannossa on epäilemättä *Toisto*: molemmissa teoksissa on läsnä se levottomuus ja jännitys, joka kuuluu olennaisena osana toiston dialektiikkaan. Molemmat romaanit koostuvat sisäkertomuksista, rytmin vaihdoksista, takautumista ja tyyllirikoista: lukijan tehtäväksi jää yhtenäisen merkityksen (merkitysten) löytäminen. Teksti myötäilee toiston dialektiikkaa, tulkintaa ja etsimistä.

Tässä tutkimuksessa tulen keskittymään Joseph Hellerin ja Søren Kierkegaardin osalta ennen kaikkea paradigmaattisiin esimerkitapauksiin, henkilöhahmoihin jotka edustavat jotain, esimerkiksi ahdistusta. Lisensiaattityössäni löysin kuitenkin näiden kahden kirjailijan välillä yleisemmänlaatuisia yhtenäisyyksiä, joista esille nousivat ironia, jopa nihilistinen suhtautuminen määrättyihin olemassaolon ilmiöihin, tietty hyvin yleisellä tasolla tapahtuva määrättyjen yhteiskunnallisten ilmiöiden arvostelu, vallitsevien tiedeparadigmojen kritiikki ja vapauden kaipuu. Jommallakummalla kirjailijoista määrättyä piirrettä korostetaan voimakkaammin, ja se siirtyy silloin myös kuvauksessa yleiseltä tasolta erityiselle. Toisaalta täytyy korostaa sitä, että Hellerin ja Kierkegaardin fiktiivisestä maailmasta löytyy paljon erojakin. Kierkegaard ja Heller kuvaavat

²⁶⁰ Tony Tanner (1971) *City of Words: American Fiction 1950-1970*, London, 1971.

²⁶¹ Joseph Heller (1963) *Catch-22*, London, 1963.

²⁶² Tony Tanner (1971), 79; Olli Mäkinen (1998), 1.

²⁶³ John D. Caputo (1987), 151.

²⁶⁴ Ibid.

yksilöllistä kokemusta ja ahdistusta eri yhteiskunnallisissa miljöissä – *Catch-22*:ssa miljöönä on sota kun taas Kierkegaard pysyttelee tiiviisti 1840-luvun varsin rauhallisessa Kööpenhaminassa. Hellerin romaanihahmoilla yhteiskunnallisen olemisen muodot saattavat olla esteenä itsereflektiolle, joka on eksistentiaalisessa mielessä autenttisuuden edellytys. Kierkegaard tiedostaa nämä tekijät, mutta ei kiinnitä niihin samaa huomiota kuin Heller (ja esimerkiksi Sartre). Mutta Joseph Heller onkin kuullut marxilaisen selityksen ideologisesta tietoisuudesta kun taas Kierkegaard on vielä sitä mieltä, että yksilö ylittää tahdollaan kaikki erilaiset determinoivat tekijät. Mielenkiintoista on, että uusliberalismi ja tämän päivän ääri-individualismi voisi nostaa jälleen Kierkegaardin näkemyksen kunniaan.²⁶⁵ Kierkegaard on uskonnollinen, mutta toisaalta eksistentiaalisuus riisii yleensä hänen ajattelustaan kaiken uskonnollisuuden.

Joseph Heller on juutalainen kirjailija; hän on toisen polven amerikanjuutalainen. Hänen isänsä Isaac Heller muutti Yhdysvaltoihin Venäjältä 1913. Isaac Heller kuoli Josephin ollessa vain 5-vuotias,²⁶⁶ joten isän vaikutus on saattanut jäädä Josephille vähäiseksi – juutalaisuushan on suhteellisen patriarkaalinen kulttuuri ja uskonto. Vaikuttaa siltä, että Heller yrittää peitellä ja kieltää juutalaisuutensa jopa liiankin innokkaasti. Kyseessä on varmaan osittain tiedostamaton reaktio, joka kuitenkin aikaansaa sen, että kieltäminen kääntyy omaksi negatiiviseksi. Hellerillä on joitakin juutalaisia henkilöitä, Romaani *Good as Gold* (1979) kuvaa karikatyyrimaisesti New Yorkin juutalaisia.²⁶⁷ Sovinnollisessa viimeisessä romaanissaan *Closing Time* (1994) Heller palaa sitten hetkittäin omaelämäkerrallisesti New Yorkin juutalaisyhteisön elämään, joka on lukijoille tuttua esimerkiksi Isaac Bashevis Singerin, Edgar Laurence Doctorowin, Chaim Potokin ja Philip Rothin vastaavista teksteistä.

Vaikka Hellerin teosten sankarit eivät yleensä pohdikaan uskonnollisia kysymyksiä, on heillä usein juutalaisuuteen viittaavat nimet (Milo Minderbinder, Bob Slocum, ”Skip” Lieberman, Harris Rosenblatt, Jerry Finkelman). Heller ikään kuin kieltää etnisen ja uskonnollisen alkuperänsä – se tulee esille vain välähdyksenomaisesti. Heller on haastattelussa sanonut, ettei hän tiedä onko hän juutalainen.²⁶⁸ Amerikanjuutalaisuutta onkin leimannut toisen maailmansodan jälkeen melkoinen maallistuminen.²⁶⁹ Todennäköisesti Heller harkitsi Yossarianin tilalle ensimmäiseen romaaniinsa juutalaista sankaria, mutta päätyi kuitenkin ahistorialliseen ja kulttuuripiiriin ulkopuoliseen vaihtoehtoon – assyrialaisuus kuuluu kaukaisuuteen ja tuntemattomuuteen.

Romaanin nimi *Catch-22* symboloi samalla loukkuun jäämistä ja ansassa olemista. Ei ole varmaan sattuma, että juutalaisille luku 22 on erittäin merkityksellinen: Vanhan Testamentin 1. Mooseksen kirjan 22 luvussa kuvataan sitä, miten Aabraham valmistautui Jumalan käskystä uhraamaan poikansa Iisakin. Sama aihe oli yksi keskeisempiä motiiveja Kierkegaardin tuotannossa – *Pelko ja vavistus* –teos käsitteleekin lähes yksinomaan tuota episodua, jota juutalaisessa eksegetiikassa kutsutaan termillä *Akedah*. Tämä termi merkitsee sitovuutta viitaten niihin siteisiin, jotka loppujen lopuksi estivät Iisakin uhraamisen.²⁷⁰ Juutalaisuus tulkitsee tapausta usealla eri tavalla; yksi tulkinnoista liittyy

²⁶⁵ Mikael Nyberg (2001), 32, 381.

²⁶⁶ Robert Merrill (1987), 1.

²⁶⁷ Ibid, 100-101.

²⁶⁸ Ibid, 98.

²⁶⁹ Jukka Petäjä (1999).

²⁷⁰ Ronald M. Green (2002), 139.

juuri Aabrahamin saaman käskyn ankaruuteen ja siihen, miten juutalaisuus on sen kuitenkin hyväksynyt: juutalaisuudessa otetaan koettelemukset sellaisena kuin ne Jumalalta tulevat.²⁷¹ Yksilö on siis kohtalonomaisessa loukossa, aivan kuten *Catch-22*:n sankaritkin.

Joseph Hellerin teosten tulkinnassa juutalaisuus on kuitenkin selvä ongelma. Kun hän kirjoittaa holokaustin jälkeen sotaromaanin, jossa vallitseva tyyli on musta huumori, ei voi olla kysymättä, mitä vaikutteita juutalaisuudesta kirjassa on ja ei ole, ja mitä niiden mahdollinen puuttuminen voisi tarkoittaa. Theodor Adornon kuuluisan lauseen mukaan ”runouden kirjoittaminen Auschwitzin jälkeen on barbaarista.”²⁷² Auschwitz merkitsi Adornolle samaa kuin ukkosmyrsky *Toiston* Constantin Constantiukselle: tuon tapahtuman jälkeen kaikki oli muuttunut. Adorno ei kuitenkaan hyljeksinyt taiteen mahdollisuutta esittää traagista ja kärsimystä. Kärsimyksestä oli hänen mukaansa puhuttava epäsuorasti ja hiljaa.²⁷³ Adornolle eräänlaisia esimerkillisiä suruilmauksia ovat *l’art pour l’art* –suuntaukseen luettavan Paul Celanin hermeettiset runot, jotka toteuttavat Adornon mielestä ensisijaista epäsuoraa kommunikointia.²⁷⁴ Sentimentaaliset selviytymistarinat kääntyivät Adornon mielestä vastakohtakseen; ne edistivät kärsimyksen unohtamista. Adorno arvosti myös Kafkan proosaa ja Beckettin draamoja, jotka hänen mukaansa ilmaisivat allegorisuuden lisäksi epäsuorasti negatiivisuuden tunnetta, sitä miten asiat ovat.²⁷⁵

Joseph Heller verhoaa kärsimyksen kuvauksensa mustan huumorin varjoon. Hänen lähestymistylinsä on myös groteski ja satiirinen; juuri tällä voidaan kuvata naurun avulla modernin yhteiskunnan epäinhimillisyyttä, sitä miten elämme sotateknologian ja fasististen liikkeiden uhan alla.²⁷⁶ Hellerin harjoittama negatiivinen estetiikka parodioi ja murtaa taideostosten avulla kuolemaan ja kärsimykseen liitettyjä traagisia ja lunastavia merkityksiä.²⁷⁷ Kuten Adorno sanoo: ”Traaginen taide tarkoittaa nykyään synkkää taidetta, joka on perusväriltään mustaa.”²⁷⁸

Oliko Hellerin systemaattinen sodan todellisten uhrien kuvaamisen vältteleminen sitä hienotunteisuutta, joka on Adornon mukaan eettinen vaatimus jokaiselle holokaustista kertovalle tarinalle? Adorno katsoi, että eettisellä ja esteettisellä on yhteisiä leikkauspisteitä.²⁷⁹ Hellerin motiiveja on vaikea mennä arviomaan: juutalaisuuden tuho ei ole kuitenkaan voinut olla vaikuttamatta häneen. Hellerin kieltäytymiseen juutalaisten motiivien mukaanotosta on saattanut vaikuttaa kuvakielto: varsinkin joukkotuhon representaatiosta kieltäytyminen liittyy usein siihen. Jos jokin asia ylittää inhimillisen kuvittelukyvyn ja ymmärryksen, ei se ole enää kuvattavissa.²⁸⁰ Hellerin kohdalla myös juutalaisuuden kuvaamisesta kieltäytyminen yleensäkin saattaa johtua tästä, vaikka voitaisiin tietenkin myös sanoa, että juutalaisten elämä ei Hellerin nuoruudessa 1950-

²⁷¹ Ibid, 140.

²⁷² Theodor Adorno (1947), 30.

²⁷³ Ilona Reiners (2001), 254.

²⁷⁴ Ibid, 176-177.

²⁷⁵ Ibid, 177.

²⁷⁶ Ibid, 139.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Theodor Adorno (1973), 49.

²⁷⁹ Ilona Reiners (2001), 254-255.

²⁸⁰ Ibid, 196.

luvun Yhdysvalloissa ollut antisemitismin vuoksi helppoa – tämän takia oman identiteetin unohtaminen saattoi olla pelkästään edullista. Hellerin raadollinen romaani on eräänlaista rumuuden estetiisointia, ja se liittyi Theodor Adornon mukaan elimellisesti kärsimyksen kuvaamiseen²⁸¹ – jos Heller nyt halusi viitata oman kulttuurinsa kärsimykseen.

Hellerin *Catch-22* ja aivan yhtä lailla Søren Kierkegaardin *Toisto* viittaavat taiteen keinoin toisenlaiseen todellisuuteen, näin jo pelkän ironiansa vuoksi. Näin tarkasteltuna heidän teoksillaan on ”tehtävä”. Adorno katsoi, että äärimmilleen viety negatiivisuus kieltää utopioiden negatiivisen konkretisoinnin.²⁸² Jos jollakin oli harhakuvia utopiasta, johon Joseph Hellerin *Catch-22* viittasi, ne varmaan karisivat hänen kieltäessään kirjalliseksi testamentiksi jääneessä romaanissaan (*Closing Time*, 1994) kaiken *Catch-22*:een sisältyvän syvemmän merkityksen. Hellerin romaanin Kierkegaard-luenta ei ole ainoa mahdollinen tulkinta – vaihtoehtoina ovat esimerkiksi *Catch-22*:n tarkasteleminen Friedrich Nietzschen ja Frankfurtin koulukunnan, etenkin Adornon ja Horkheimerin kriittisen filosofian valossa. Tämä jälkimmäinen mahdollisuus tulee jossain määrin tulkinnassa esille.

Vaikka ensimmäiset Kierkegaard-käännökset Amerikassa ajoittuvatkin heti toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan, oli Kierkegaard tunnettu Yhdysvalloissa jo heti ensimmäisen maailmansodan jälkeen etenkin protestanttisissa piireissä.²⁸³ Walter Lowrien *The Concept of Dread* ilmestyi Yhdysvalloissa sopivasti sodan lopussa 1944, ja sillä on varmaan ollut vaikutusta sekulaarisen eksistentiaalismin leviämiseen esim. Heideggerin ja Sartren kautta.²⁸⁴ Kierkegaardin ajattelussa ja amerikkalaisessa filosofiassakin keskeisenä tutkimuskohteena olevalla periamerikkalaisella yksilön vapauden ajatuksella on selviä yhteyksiä.²⁸⁵

Juutalaisuudelle on tyypillistä filosofisten ja uskonnollisten aiheiden pohdiskelu ja esilletuonti. Kun kävin läpi Chaim Potokin ja Saul Bellowin tuotantoa valiten molemmilta neljä teosta,²⁸⁶ huomasin Bellowin mainitsevan Kierkegaardin jokaisessa neljässä tekstissään. Potok teki saman vain yhdessä neljästä, mutta kuitenkin uskonnollinen aihe ja sen välittäminen, siis sama jonka mestarillisena kuvaajana Kierkegaardia on aina pidetty, oli jokaisessa valitsemistani Potokin teoksista hallitseva teema. Hänen teoksiaan lukiessa odottaa koko ajan Kierkegaardin nimen putkahtavan esille, niin epätodellisen kierkegaardimaisia ne ovat. Philip Roth ottaa esille

²⁸¹ Ibid, 138-139.

²⁸² Ibid, 173.

²⁸³ K. Brian Söderkvist (2001), 313-314.

²⁸⁴ Ibid, 314-315.

²⁸⁵ Ibid, 313.

²⁸⁶ Saul Bellow (1965) *Herzog* (*Herzog*, 1963), suom. Pentti Saarikoski, Helsinki, 1965.

Saul Bellow (1975a) *Augie Marchin kiemurat* (*The Adventures of Augie March*, 1953), suom. Kai Kaila, Helsinki, 1975.

Saul Bellow (1975b) *Humboldt'n lahja* (*Humboldt's Gift*, 1975), suom. Kai Kaila, Helsinki, 1975.

Saul Bellow (1982) *Dekaanin joulukuukausi* (*The Dean's December*, 1982), suom. Marja Alopaeus, Helsinki, 1982.

Chaim Potok (1975a) *The Chosen* (1967), Harmonds, 1975

Chaim Potok (1975b) *My Name is Asher Lew* (1972), Harmonds, 1975.

Chaim Potok (1977) *In the Beginning* (1975), Harmonds, 1977.

Chaim Potok (1985) *Davita's Harp*, New York, 1985.

Kierkegaardin esimerkiksi tuoreessa teoksessaan *I Married a Communist*²⁸⁷ (*Mieheni oli kommunisti*, 2002).²⁸⁸ Siinä Kierkegaard edustaa esteettistä ja individualistista elämänsäasettämistä.²⁸⁹

Toinen mielenkiintoinen juonne Kierkegaardin ja eksistentialismin vaikutuksesta amerikkalaiseen kirjallisuuteen ovat ”Etelän koulukunnan” kirjailijat ja heidän tapansa kuvata yksilöllistä kokemusta. William Styronin, Flannery O’Connorin ja Walker Percyn romaaneja voidaan kutsua eksistentialistisiksi, ja ennen kaikkea viimeksi mainittu on saanut vaikutteita Kierkegaardilta.²⁹⁰ Percyn, mutta mielestäni myös muiden kolmen suhteen voidaan puhua Etelän filosofisesta ja katolisesta eksistentialismista.²⁹¹ Percyn *The Moviegoer* (1961),²⁹² jonka mottona on ote Kierkegaardin *Kuolemansairas*-teoksesta (*Sygdommen til Døden*, 1848),²⁹³ kuvaa päähenkilö Binx Bollingin oman minänsä etsintää, hänen heräämistään jokapäiväisyyden ja kierkegaardimaisen esteettisyyden keskeltä ja liikettä kohti korkeampia eksistenssisitasoja. Thomas Daniel Young on analysoinut tämän romaaninhenkilön kehitystä Kierkegaardin filosofian valossa teoksessaan *The Past in Present* (1981).²⁹⁴ Tony Tanner katsoo puolestaan myös Percyn seuraavan romaanin, *The Last Gentlemanin* (1966), olevan tulkittavissa Kierkegaard-näkökulmasta. Tanner korostaa ennen kaikkea Kierkegaardin näkemystä siitä, että joskus yksilö pakenee tiedostamattomasti mahdollisuuksiaan oman ”todellisen” minänsä löytämiseksi, ja katsoo *The Last Gentleman* –teoksen päähenkilön Will Barretin ilmentävän juuri tällaista passiivisuutta.²⁹⁵ ”Etelän koulukunnan” ja Kierkegaardin filosofian välinen yhteys on ilmeinen ja jossain määrin hämmästyttävä – se on kuitenkin mahdollisesti selitettävissä sen ristiriidan valossa, jonka uusi aikakausi ja sen nykyaikaiset arvot ja elämän- ja maailmankatsomukset aikaansaivat, kun ne törmäsivät yhteen etelävaltioiden vanhoillisten arvokäsitysten ja esimerkiksi uskonnollisuuden

²⁸⁷ Philip Roth (1998) *I Married a Communist*, New York, 1998.

²⁸⁸ Valitsemani teokset olivat Saul Bellowin *The Adventures of Augie March*, 1953 (*Augie Marchin kiemurat*, 1975), *Humboldt’s Gift*, 1975 (Humboldtin lahja, 1975), *Herzog*, 1963 (*Herzog*, 1965) ja *The Dean’s December*, 1982 (*Dekaanin jouluku*, 1982). Kolmessa ensimmäisessä mainittiin Kierkegaard nimeltä: pohdittavat ongelmat olivat esimerkiksi ikävystyminen, kuolemanpelko ja kuolemansairaus. Neljännessä (*The Dean’s December*) käsiteltiin esimerkiksi Kierkegaardille tuttua seksuaalisen nautinnon ja kuoleman samankaltaisuutta. Chaim Potok mainitsi Kierkegaardin ainoastaan teoksessaan *In the Beginning* (1975). Tämä, kuten muut kolme teosta, *The Chosen* (1967), *Davita’s Harp*, 1985 (*Davitan harppu*, 1986) ja *My name is Arher Lev*, 1972 (*Minun nimeni on Asher Lev*, 1977) käsittelevät uskonnollista kokemusta, jonka kuvaajana Kierkegaardia pidetään mestarillisena. Kun Bellow keskittyi metafysiisiin pohdintoihin romaaninhenkilöidensä kautta, oli uskonto ja juutalaisuus tyypillinen ongelma Potokin teosten päähenkilöille.

²⁸⁹ Philip Roth (2002) *Mieheni on kommunisti*, Helsinki, 2002.

²⁹⁰ Åke Nylinder (1982), 84-98.

Tony Tanner (1971), 259-261.

Thomas Daniel Young (1981), 139-164.

Joan Bischoff (1978), 390.

²⁹¹ Olli Mäkinen (1998), 27.

Joan Bischoff (1978), 395.

²⁹² Walker Percy (1987) *The Moviegoer* (1961), London, 1987.

²⁹³ Søren Kierkegaard (1849) *Sygdommen til Døden: En christelig psykologisk Udvikling til Opbyggelse og Opvækelse = SD, Samlede Værker XI, 129-172* Kirj. Anti-Climacum; julk. S. Kierkegaard, Kjøbenhavn 1920-36: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.

²⁹⁴ Thomas Daniel Young (1981) *The*, 137-166.

²⁹⁵ Tony Tanner (1971), 259-261.

kanssa.²⁹⁶ Myös William Faulknerin tuotantoa voidaan tulkita Kierkegaard-näkökulmasta, kuten George Bedell on osoittanut tutkimuksessaan *Kierkegaard and Faulkner: Modalities of Existence*.²⁹⁷ Faulkner on puolestaan ollut ”Etelän koulukunnan” tärkeimpiä inspiraatiolähteitä.

Kierkegaardin ja modernin proosan välillä on siis selvä yhteys ainakin jos tarkastellaan tematiikkaa ja motiiveja. On kuitenkin vaikea todistaa, milloin Kierkegaardin vaikutukset ovat olleet suoria ja milloin ne ovat kulkeutuneet välikäsien, lähinnä eksistentialismin kautta. Eksistentialismi oli toisen maailmansodan välinen muotifilosofia, ja se vetosi ennen kaikkea taiteilijoihin. Sekä Albert Camus’lle että Jean-Paul Sartrelle myönnettiin Nobelin kirjallisuuspalkinto – jälkimmäinen tosin kieltäytyi kunnian. Elämän traagisuus ja sen kokeminen, jotka liittyvät elimellisesti eksistentialistiseen elämäntähtäykseen,²⁹⁸ perustuivat paljolti molempien maailmansotien kärsimyksiin, jotka sekä amerikkalaiset että eurooppalaiset nuoret miehet joutuivat läpikäymään.²⁹⁹ Sota onkin keskeinen motiivi ja miljöö myös Joseph Hellerin romaanissa *Catch-22*, jossa myös eksistentiaalinen kärsimys ja absurdius nousevat vahvasti esille. Eksistentialismista vaikutteita saaneita kirjailijoita yhdisti se, että he eivät uskoneet ihmisen kykyyn ratkaista suuret kysymyksensä rationaalisin keinoin.³⁰⁰ Eksistentialismi selitti omalla tavallaan inhimillistä ahdistusta ja epätoivoa, sodan mielettömyyttä ja yksilön oman valinnan tärkeyttä järjettömässä ja pahassa maailmassa.³⁰¹ Eksistentialismissa fyysinen todellisuus nähtiin uhkaavana ja välinpitämättömänä. Eksistentialismin (Sartren?) vaikutusta Helleriin on mahdollista jäljittää joistakin *Catch-22*:n tekstikatkelmista. Yosarianille elämä Pianosalla oli kuin meri, yhtä epäystävällinen ja julma:

There was nothing funny about living like a bum in a tent in Pianosa between fat mountains behind him and a placid blue sea in front that could gulp down a person with a cramp in the twinkling of an eye and ship him back to shore three days later, all charges paid, bloated, blue and putrescent, water draining out through both cold nostrils.³⁰²

²⁹⁶ Olli Mäkinen (1998), 27-28.

²⁹⁷ George C. Bedell (1972), 3-12.

²⁹⁸ Torsti Lehtinen (2002), 22.

²⁹⁹ Toinen maailmansota tuotti Amerikassa runsaasti teemaltaan ja aiheeltaan vaihtelevaa kirjallisuutta. Romaanin muoto vaihteli perinteisestä realistisesta kerronnasta aina surrealistiseen ja absurdiin. Realistinen perusteos oli James Jonesin *From Here to Eternity* (1950), mutta tähän luokkaan voidaan lukea myös sellaiset teokset kuin John Hersey’n *A Bell for Adano* (1944), John Horne Burns’in *The Gallery* (1947), Irwin Shaw’n *The Young Lions* (1948), Herman Woukin *The Caine Mutiny* (1951), ja jossain määrin myös Norman Mailerin *The Naked and the Dead* (1948), vaikkakin se jo sisältää surrealistisia ja absurdeja piirteitä. Realistinen muoto rikkoutuu ja sillä heijastetaan maailman mielettömyyttä sellaisissa romaaneissa kuin kuten John Hawksin *The Cannibal* (1949), Thomas Bergerin *Crazy in Berlin* (1958), Kurt Vonnegutin *Slaughterhouse-Five* (1969) ja luonnollisesti myös Joseph Hellerin *Catch-22*. (Ihab Hassan (1973) *Contemporary American Literature: 1945-1972*, New York, 1973, 66) Vietnamin sota ei vain synnyttänyt uutta sotakirjallisuutta (ja elokuvia), vaan se suosi myös ajallisesti lähellä olevaa sodanvastaista romaania, josta niin Vonnegutin kuin Hellerinkin teokset olivat edustavia esimerkkejä.

³⁰⁰ *Ibid*, 23.

³⁰¹ Henrik von Wright (1977), 1977.

³⁰² Joseph Heller (1963), 17.

Vertauksena voidaan ottaa katkelma Sartren teoksesta *Inho*:

Todellinen meri on kylmä ja musta ja täynnä petoja. Tuolla se ryömii vihreän pettävän pintakalvonsa alla. Ympäriilläni häärivät säänpalvojat ovat kokonaan sen lumoissa. He näkevät vain ohuen kalvon, joka heidän mielestään riittää todistamaan Jumalan olemassaolon. Mutta minä näen kalvon alle. Siloiset pinnat liukenevat katseeni alla, sametinpehmeät posket, hyvän Jumalan luomat pienet persikkapokset rakoilevat, halkeilevat, pamahtavat auki.³⁰³

Hellerin ja eksistentialismin väliset mahdolliset yhteydet tulevat siis esille pelkällä tekstin lähiluvulla. Lyhyessä katkelmassa *Inhosta* vihjataan myös (aivan kuin *Catch-22*:ssa), ettei Jumala ole, ja puhutaan persikkapokista, joista myös *Catch-22* parodioidaan pitkässä ”apple cheeks” –dialogissa.³⁰⁴

Teoksen *Catch-22* maailmassa ei ole myöskään pysyviä arvoja tai moraalisäännöksiä vaan järjestelmä tuottaa ja muokkaa niitä oman mielensä mukaan. Sellainen maailma on yksilön kannalta mieletön. Heller korostaa tätä myös romaaninsa muodolla. Kirjasta puuttuu kronologisesti etenevä juonirakenne. Tapahtumat ovat sen sijaan ikään kuin samanaikaisesti läsnä olevia. Toisaalta Heller korvaa kronologisen järjestyksen puutteen jatkuvalla toistolla, joka tulee itse romaanissakin eksplisiittisesti tekstin pintatasolla esille termin *déjà vu* muodossa: *Catch-22*:n henkilöahmoilla on vaikutelma siitä, että heille tapahtuva on tapahtunut ennenkin.³⁰⁵ Sama vaikutelma toistuu romaanin vastaanotossa, sen lukukokemuksessa.³⁰⁶ Toistolla on tietenkin myös metafyyminen ulottuvuutensa. Romaanihenkilöt kiertävät eräänlaista ympyrää ja tuntevat olevansa ansassa, josta poispääsy näyttää olevan mahdotonta. Samalla he tulkitsevat toiston avulla olemistaan. Vaikka sota onkin yksi tyypillinen eksistentialistinen teema,³⁰⁷ ei se ole kuitenkaan mikään keskeinen romaaniaihe. Sota mahdollistaa epätoivon, mielettömyyden ja sivullisuuden korostetun esilletuonnin. Parhaiten se ilmenee mustassa huumorissa ja sen aikaansaamissa näkökulmissa ja kerrontastrategioissa. Musta huumori, parodia ja ironia ovatkin eksistentialismin eri aikakausia ja modernismia yhdistäviä juonteita.

³⁰³ Jean-Paul Sartre (1964), 180.

³⁰⁴ Joseph Heller (1963), 22-24.

³⁰⁵ Inge Kutt (1978), 232.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Myös Sartre (1905-80) ja Camus (1913-60) tilittävät sotaa kaunokirjallisessa tuotannossaan, kuitenkin niin, että heidän tekstinsä ovat enemmänkin symbolistisia tai allegorisia. Camus’n romaani *Rutto* (*La Peste*, 1947) kuvaa Ranskan saksalaismiehitystä, sen kauhun olemusta tavalla, jossa vihollista ei ole personifioitu (Connor Cruise O’Brien (1970), *Camus*, Tammi, 1970). Sartre puolestaan otti kantaa näytelmillään; näistä esimerkiksi *Kärpäset* (*Les Mouches*, 1943), *Suljetut ovet* (*Huis clos*, 1944) ja *Altonan vangit* (*Les Séquestrés d’Altona*, 1959) ovat aiheiltaan tai motiiveiltaan sotaan liittyviä (Annie Cohen-Solal (1992) *Sartre*, Porvoo, 1992, 220-222, 250-253, 443-444). Mutta vaikka monissa näiden kahden kirjailijan teoksissa kuvataan rappiota ja sairautta, aivan kuten amerikkalaisen mustan huumorin koulukunnan teksteissä, eroavat he jälkimmäisistä siinä, että he ovat, ja ennen kaikkea Sartre, poliittisesti sitoutuneita kirjailijoita. Camus’n poliittinen kausi jäi lyhyeksi – se rajoittui lähinnä sota-aikaan (Connor Cruise O’Brien (1970), *Camus*, Tammi, 1970, 67-71). Sartren poliittinen herääminen tapahtui hänen omien sanojensa mukaan 1936, ja sen voi katsoa jatkuneen hänen kuolemaansa asti käsittäen erilaisia vasemmistosuuntausten kausia (Jean-Paul Sartre (1980) *Självpporträtt* (*Situation X*, 1976), svensk övers. Peter Ölund, Göteborg, 1980, 54-73).

3.5 Musta huumori, epäsuora julkaisustrategia ja parodia

Joseph Helleriä on kutsuttu mustan huumorin taitajaksi.³⁰⁸ Max F. Schultz ottaa Hellerin yhdeksi esimerkeistään teoksessaan *Black Humor Fiction of the Sixties*; muita referoituja ja käsiteltyjä kirjailijoita ovat John Barth, Thomas Berger, Heinrich Böll, Jorge Luis Borges, Louis-Ferdinand Céline, Leonard Cohen, Robert Coover, Bruce Jay Friedman, Günter Grass, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Charles Wright ja ennen kaikkea Kurt Vonnegut.³⁰⁹ Schultzin mukaan mustan huumorin määrittäminen on vaikeaa: käsitteen ala on sekä laaja että epämääräinen.³¹⁰ Jos ajatellaan sekä ilmaisun tyyliä että metafyyssisellä tasolla perimmäistä elämäkatsomuksellista näkemystä, musta huumori sivuaa sekä absurdia teatteria että eksistentialismia.³¹¹ Kun eksistentialismi näkee maailman mielettömäksi paikaksi ilman pysyviä arvoja, katsoo se kuitenkin yksilön pystyvän jossain määrin positiivisessa mielessä luomaan oman identiteettinsä. Näin eksistentialismi pitää sisällään kunnioituksen yksilöön, yksilön minään.³¹² Musta huumori sen sijaan siirtää perspektiivin niihin ulkoisiin tekijöihin, joiden puristuksessa yksilö turhaan yrittää luoda järjestystä elämäänsä – sankari tai romaanihenkilö jää ikään kuin kellumaan ilman vaikutusmahdollisuuksia lukuisien häneen vaikuttavien voimien ja mahdollisten valintojen kaokseen.³¹³

Musta huumori edellyttää näkökulman, joka on kuin jumalan katse. Asenteena tämä on sama kuin ironian yhdistetty riippumattomuus ja objektiivisuus (*detachment*), tapa jolla ironian luoja huomioi ja tarkkailee hienostuneen kiihkottomasti inhimillisiä heikkouksia, intohimoja ja niiden lähteitä.³¹⁴ Kirjailija tarkastelee yhteiskuntaa, arvopluralismia, maailmankatsomuksia, aatteita ja yksilöä, joka pyrkii löytämään tässä paljoudessa elämälleen merkitystä, kuin karpästä hämähäkinseitissä ymmärtäen sekä romaanihenkilönsä turhat yritykset että kaiken suhteellisuuden. Mitään lopullista ja ehdotonta totuutta ei ole olemassa. Se on elämän sekä traaginen että koominen puoli, ja kirjailija valitsee omalla asenteellaan, minkä vivahteen hän tuo esille. Totuutta etsivä yksilö edustaa samaa tragikoomisuutta, ja kun kirjailija suhtautuu häneen ymmärtävän humoristisesti, pystyy hän ilmaisemaan elämän lainalaisuuksia mustan huumorin valossa. Jos kirjailija on sen sijaan sitoutunut johonkin maailmankatsomukseen, näyttäytyy samanlainen ponnisteleva yksilö romaanihenkilönä suhteessa tähän aatteeseen traagisena epäonnistujana.³¹⁵

Mustalle huumorille on tyypillistä, että yksilölle ei anneta pakomahdollisuutta. Romaanihenkilö on ansassa, ja tätähän *Catch-22* -teoksen nimikin antaa olettaa. Yksilöllä ei ole mitään varsinaista suuntaa elämälleen. Yhteiskunta on jakautunut

³⁰⁸ Mustaa huumoria pidetään usein (väärin perustein) tyypillisenä amerikkalaisena ilmiönä. Joka tapauksessa Yhdysvalloissa ilmestyy osittain Library Journalin toimittama mustan huumorin kirjalista, jolla Joseph Hellerin on mukana romaaneillaan *Catch-22* ja *Closing Time* (<http://www.overbooked.org/blackhumor.html>).

³⁰⁹ Max F. Schultz (1980), 127-151.

³¹⁰ Ibid, 4.

³¹¹ Ibid, 6.

³¹² Ibid, 6-7.

³¹³ Ibid, 7.

³¹⁴ D. C. Muecke (1970), 1970.

³¹⁵ Olli Mäkinen (1998), 10.

erilaisiin irrallisiin pienryhmiin, yksilöllisiin sitoumuksiin ja intresseihin.³¹⁶ Maailma on eräänlainen labyrintti.³¹⁷ Nykyaika on luonut ihmiskunnalle kaikki mahdollisuudet ennennäkemättömälle henkiselle kukoistukselle – ja jättänyt nämä mahdollisuudet hyväksikäyttämättä. Tämä on sekä traagista että koomista. Mustan huumorin harjoittaja yrittää löytää koomisen näkökulman sekä traagisista asioista että moraalista itsestäänselvyyksistä; pisimmälle vietynä tämä asenne saattaa vihjata, että romaanin esille tuoma moraalisaännöstö on vain petosta.³¹⁸ Tällöin kirjailija ei jätä pelkästään romaanihenkilöään vaan myös lukijansa epävarmuuden tilaan.³¹⁹ Lopullista ratkaisua ei koskaan löydy, sillä kirjailija, joka harrastaa mustaa huumoria, ei voi olla sitoutunut mihinkään maailmankatsomukseen tai eettiseen, filosofiseen tai uskonnolliseen järjestelmään.³²⁰

Musta huumori käyttää eri kerrontastrategioita tuodakseen esille maailman pirstaleisuuden, jota ilmentää kaiken suhteellisuus ja yksilöllisen tajunnan subjektiivisuus.³²¹ Jamesilainen tarkka ero kertojan ja kirjailijan välillä hämärretään. Kirjailija saattaa olla läsnä teoksen maailmassa huolellisesti laadittujen vihjeiden muodossa.³²² Perinteinen ajan käsitys, joka sisältää sopimuksen menneisyyden ja nykyisyyden erottamisesta, sekaannutetaan. Myös parodian hyväksikäyttö ja totutun aristoteelisen juonirakenteen hajottaminen kuuluvat näihin tehokeinoihin.³²³ Kirjailijat kokeilevat myös kirjallisuuden eri lajeja. Näistä kaikista tehokeinoista Heller käyttää teoksessa *Catch-22* muun muassa parodiaa ja rikkoo sekä loogisesti etenevän juonen että myös totutun jaon menneisyyden ja nykyisyyden välisestä erosta. Koko tuotantonsa tasolla Heller on eri kirjallisuuslajien kokeilija.³²⁴ Hämmästyttävää on, että myös

³¹⁶ Max F. Schultz (1980), 9.

³¹⁷ Ibid, 23-25.

³¹⁸ Ibid, 13.

³¹⁹ Mustaa huumoria pidetään yleensä tyypillisenä amerikkalaisena ilmiönä; näin ei kuitenkaan ole. Mustaa huumoria viljellään myös skandinaavisissa nykykirjallisuudessa. Hyviä esimerkkejä ovat ruotsalaisen Lotta Lotassin romaani *Band II. Från Gabbro till Löväng* (Albert Bonniers Förlag, 2002) ja norjalaisen Dag Solstadin *T. Singer* (Forlaget oktober, 1999). Yleensäkin näyttää siltä, että eksistentialistinen romaani voi skandinaavisessa kirjallisuudessa hyvin. Solstadin nimihenkilö on täysin kykenemätön vaikuttamaan kohtaloonsa, hän ajelehtii. Lotta Lotass kuvaa taas kosmisesta perspektiivistä pienten ihmisten tuloksetonta pyristelyä kohtalon voimia vastaan – tarkkailijana kertoja mustuttaa erehdyttävästi Olympoksen jumalia.

³²⁰ Olli Mäkinen (1998), 11.

³²¹ Musta huumori ei liity yksinomaan kirjallisuuteen; teatteri ja elokuva pyrkivät myös käyttämään mustaa huumoria hyväkseen kuvatessaan maailman pahuutta ja mielettömyyttä. Esimerkiksi Stanley Kubrickin elokuva *Dr. Strangelove; or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963) on kauhistuttava mutta myös koominen kuvaus niistä olosuhteista, jotka liittyivät atomipommin pudottamiseen, ja Jules Feifferin *Little Murders* (1965) kuvaa modernin urbaanin elämän kauhuja ja käsittelee etupäässä umpimähkään tehtyjä salamurhia. (<http://www.bartleby.com/65/bl/blackhum.html>, 16.01.2003) Myös *Catch-22*:sta tehtiin vuonna 1970 suosittu Mike Nicholsin ohjaama elokuvaversio, ja Heller dramatisoi romaaninsa myös teatteria varten.

³²² *Catch-22*:ssa Heller ei ole vielä suoranaisesti läsnä. Sitä vastoin teoksen jatko-osassa, *Closing Time*:ssa (1994), Heller jo seikkailee kuten myös Kurt Vonnegut, toinen musta humoristi ja sotakirjailija. Heller on kuitenkin toiminut itse samassa tehtävässä kuin *Catch-22*:n päähenkilö Yossarian: hän liittyi sodan aikana ilmavoimiin palvelen pommittajana Korsikalla ja suoritti kuusikymmentä pommituslentoa. Tällaisissa tapauksissahan lukija alkaa automaattisesti tutkia, onko romaanin todellisuudella ja historiallisella tai reaalityodellisuudella yhtymäkohtia (Philippe Lejeune (1989), 12)

³²³ Max F. Schultz (1980), 21-22.

³²⁴ *Catch-22*:n teatteriversiot *We Bombed in New Haven* (1967) ja *Catch-22: A Dramatization* (1971) edelsivät seuraavaa romaania, *Something Happened 'a* (1974), joka kokeilee keskivertokielen ilmaisumahdollisuuksia.

Kierkegaard tekee näin. Hänet Helleristä erottaa vain se, että hänellä on uskonnollinen elämänsäntäminen, mikä ei kuitenkaan tule yksittäisten esteettisten ja eettisten teosten tai tekstien tasolla suoraan esille. Jos Kierkegaardia lukee koko hänen tuotantonsa valossa, avautuu meille uskonnollinen julistaja; yksittäiset teokset tuovat esille ironikon ja modernin kertojan.

Mustaa huumoria voidaan myös pitää eräänlaisena ahdistuksen, tuskan ja sairauden estetisointina.³²⁵ Esimerkiksi *Catch-22*:ssa Yossarianin vastapooli, eversti Cathcart, edustaa ahdistusta; hänen avullaan Heller piirtää kuvan pienen yksilön epätoivosta 1900-luvun massayhteiskunnan puristuksessa.³²⁶ Mustaa huumoria on juuri se, että tämä kaikki esitetään koomisessa valossa:

Colonel Cathcart was a slick, successful, slipshod, unhappy man of thirty-six who lumbered when he walked and wanted to be a general. He was dashing and dejected, poised and chagrined. He was complacent and insecure, daring in the administrative stratagems he employed to bring himself to the attention of his superiors and craven in his concern that his schemes might all backfire. He was handsome and unattractive, a swashbuckling, beefy, conceited man who was putting on fat and was tormented chronically by prolonged seizures of apprehension.³²⁷

Ahdistunut henkilö (Cathcart) ei itse koskaan tiedosta pahoinvointinsa syytä, mikä on tyypillistä mustalle huumorille. Sairaus on luontainen olotila – samalla se on kuitenkin aina jotain selittämätöntä, koska luonnossa vallitsevat kausaalisuhteet eivät pidä paikkaansa sellaisina kuin tiede on ne meille perinteisesti selittänyt.³²⁸ On mielenkiintoista, että toinen sairaan yhteiskunnan kuvaus, nimittäin Ken Kesey'n *One Flew over the Cuckoo's Nest* (*Yksi lensi yli käenpesän*, 1974) ilmestyi vuonna 1962, seuraavana vuonna *Catch-22*:n jälkeen. Molemmat teokset kuvaavat modernin maailman rakenteiden yksilöä kohtaan aikaansaamaa painetta ja hänen yrityksiään selviytyä tästä – ja myös hulluuden ja normaaliuden välistä rajaa, yhteiskunnan manipulointia ja sairaalaympäristöä. Ihminen on voimaton sekä luonnon että itse luomiensa yhteiskunnallisten rakenteiden edessä.³²⁹ Myös Kierkegaard on sairauden ”estetisöija” (*Kuolemansairas, Sygdommen til Døden: En christelig psykologisk Udvikling til Opbyggelse og Opvækkelse*, 1849)

Kierkegaardin tuotannosta löytyy siis myös paljon mustalle huumorille tyypillisiä elementtejä: hän estetisoi sairautta, hänen sankarinsa (Job ja Abraham) taistelevat kosmisten voimien puristuksessa ja hän kokeilee eri kirjallisuuden lajeilla ja sekoittaa niitä keskenään, on epäluotettava kertoja (ironia), joka itse vieraillee teoksissaan (*Toisto*),

Romaani *God Knows* (1984) on Vanhan Testamentin tarustoon perustuva, Raamatun retoriikkaa hyväksikäyttävä tulkinta Kuningas Davidin tarinasta, kun taas *No Laughing Matter* (1987) on omaelämäkerrallinen kuvaus Hellerin sairaudesta, Guillain-Barrésin taudista. *Closing Time* (1994) on nykyisyyden ja menneisyyden tarkastelua odotettavissa olevan kuoleman näkökulmasta, ja se on kirjoitettu jatko-osaksi *Catch-22*:lle. Heller on tehnyt tämän lisäksi elokuvakäsikirjoituksia: *Sex and the Single Girl* (1964), *Casino Royale* (1967) ja *Dirty Dingus Magee* (1970).

³²⁵ Ibid, 91-122.

³²⁶ Ibid, 91.

³²⁷ Joseph Heller (1963), 185.

³²⁸ Max F. Schultz (1980), 23-24.

³²⁹ Olli Mäkinen (1998), 12.

käyttää parodiaa, rikkoo juonta ja kronologista aikaa ja jättää lukijan epävarmaksi sen suhteen, kuka oikein kertoo tarinan, nimimerkki vai julkaisija S. Kierkegaard. Hän ei ole kuitenkaan mustan huumorin edustaja, koska hän on sitoutunut omaan aaterakennelmaansa ja maailmankatsomukseensa. Musta huumori ei hyväksy mitään jakamatonta käsitystä todellisuudesta vaan korostaa kaiken suhteellisuutta: näin se asettaa myös helposti mitä pyhimmätkin arvot ja itsestäänselvytykset naurunalaisiksi.³³⁰ Me voimme tietenkin ottaa Kierkegaardin traagisena historiallisena henkilönä tai hänen monesti yhtä traagiset kirjalliset hahmonsensa (esimerkiksi Aabraham tai Job) tarkastelun kohteeksi: nykypäivän arvotyhjiössä ja nihilistisessä hengessä tarkasteltuna niihin liittyy helposti tiettyä koomisuutta. Kierkegaardin kohdalla tulkintaongelma on se, tarkastellaanko hänen yksittäisiä teoksiaan vai koko tuotantoaan. Yksittäisten teosten tasolla esimerkiksi mustan huumorin kriteerit täyttyvät. Usein Kierkegaardin kuvaama ”maailma” näyttäytyy absurdin mielettömänä – Raamatun ehdottomat käskyt ovat varmaan jokaisesta keskivertolukijasta sellaisia. Vain uskon ritarit voivat hyväksyä ne ja samaistua niihin. Ja aina voidaan kysyä Paul de Manin tavoin, mistä lukija tietää, että juuri tämä teksti on ironinen?

On mielenkiintoista seurata jotain yksittäisen teeman liikettä 1800-luvulta eksistentiaalismin kautta nykypäivään. Kierkegaard ei koskaan lausu sitä ratkaisevaa lausetta ”Jumala on kuollut.”, joka oli olemassa piilevänä jo hänen aikanaan ja joka sitten esiintyy Friedrich Nietzschen (1844-1900) tuotannossa, ensimmäistä kertaa teoksessa *Iloinen tiede* vuonna 1882 (*Die fröhliche Wissenschaft*), jossa Nietzsche esittää myös hämmentävän ajatuksensa kaiken ikuisesta paluusta (kosmisesta toistosta). Nietzschen näkemys Jumalan kuolemista sopisi kuitenkin hyvin yhteen Kierkegaardin vastaavan kanssa; tällöin voitaisiin ajatella, että myös Kierkegaardilla Jumala on kuollut ihmisille – pinnallinen tapakristillisyys saa aikaan sen, että Jumala ei merkitse ihmisille mitään vaan he ovat täysin vieraantuneita hänestä.

Teoksen (*Iloinen tiede*) 108:ssa episodissa³³¹ Nietzsche naulaa teesinsä Jumalan kuolemasta:

Buddhan kuoltua näytettiin vielä vuosisatojen ajan hänen varjoaan eräässä luolassa – suunnattoman kaameaa varjoa. Jumala on kuollut: mutta koska ihmiset ovat sellaisia kuin ovat, voi olla vielä vuosituhannen aikana luolia, joissa näytetään hänen varjoansa. – Ja me, meidän täytyy voittaa vielä hänen varjonsakin!

Jumala on siis jääne, jota heikot ihmiset tarvitsevat. Maallistumisestaan huolimatta ihmiset tarrautuvat Jumalaan viimeistäänkin kriisitilanteissa. Nietzsche katsoo, että moderni ihminen ei tarvitse ylimääräistä selitystä, joka Jumala on. Kierkegaard taas katsoo, että koska Jumala ”on kuollut” tapakristillisyyden ja maallistumisen tuloksena, hänen tehtävänsä on herättää Jumala uudelleen henkiin – tätä tarkoittavat hänen Øieblirket-pamflettinsa, jotka hän naulasi kaikkien nähtäville. Samalla tavalla Kierkegaard kirjoittaa *En literair Anmeldelse* –teoksen osassa *Nutiden*: yksilöille olisi suotava sellaiset olosuhteet, joissa heillä olisi optimaaliset mahdollisuudet Jumalan löytämiseen.

³³⁰ Max F. Schultz (1980), 66-68.

³³¹ Friedrich Nietzsche (1989), 105.

Sartre julistaa ja provosoi, mutta pitää myös Jumalaa tarpeettomana; ihminen on oman itsensä Jumala. Hellerin *Catch-22*:ssa koko Jumala-keskustelulle nauretaan ja sitä parodioidaan; toisaalta voidaan aina ymmärtää, että parodia, ironia ja musta huumori viittaa negatiivisesti siihen, mikä kielletään. Sartre ja Nietzsche ovat liian tosissaan, he tarkoittavat mitä sanovat Jumalasta. Heller taas parodioi – ei hänellä ole enää mitään väliä, hänhän elää maallistuneessa arvotyhjössä – mutta parodialla kuten monella huumorin lajilla on taipumus viitata negatiivisesti, kääntyä pois siitä, mihin se osoittaa. Vai ajatteleeko Heller, että Auschwitzin jälkeen ei ole enää Jumalaa?

Erilaiset negatiivisen dialektiikan strategiat ovatkin tyypillisiä sekä Kierkegaardille että modernismille ja ennen kaikkea juutalaiselle ajattelulle, retoriikalle ja taiteelle. Kierkegaardista kulkee selvä polku negatiiviseen dialektiikkaan, ja tärkeä piste tällä polulla on Theodor Adorno. Kierkegaard käytti tuotannossaan useita kieltämisen ja toisaalle osoittamisen strategioita – ne olivat tarpeellisia jo hänen epäsuoran julkaisustrategiansa vuoksi. Mutta negatiivisuuteen liittyivät myös ironia, parodia ja huumori ja paradoksit, jotka yhdessä negatiivisuuden kanssa tekivät Kierkegaardista aikansa ”modernistin”.

Adorno ja Kierkegaard liitetään usein yhteen sen vuoksi, että edellinen teki jälkimmäisestä väitöskirjansa, ensimmäisen tieteellisen tutkimuksensa.³³² Adorno arvosteli Kierkegaardia voimakkaasti ja piti tätä keskinkertaisena runoilijana, kirjailijana ja filosofina.³³³ Adorno kehittää Kierkegaard-tutkielmassaan myöhempää esteettistä teoriaansa. Hän kiinnittää huomiota joihinkin tiettyihin kuviin, jotka hänen mielestään hyppäävät ulos kontekstistaan: Adornon mukaan Kierkegaardin teksteissä on olemassa eräänlaista salakirjoitusta, joka kieltäytyy alistumasta kirjailijan filosofisten intentioiden alaisuuteen.³³⁴ Kyseessä on ristiriitainen materiaalisfääri, joka vastustaa Kierkegaardin filosofista henkeä. Adorno pitää tätä materiaalisfääriä vastaanhangoittelevana ytimenä, kirjaimellisena osana, jonka hän pyrkii tutkielmassaan löytämään ja paljastamaan. Kierkegaardin tekstien tulkinnessa kirjaimellisuus vastustaa hengen yritystä vapautua materiaalisesta ja muodostaa merkityksellinen ja järkevä filosofinen kokonaisuus.³³⁵ Yksi tärkeimmistä kohdista, joissa Kierkegaardilla kirjaimellisuus irtoaa väkivaltaisesti ideaalisesta merkityksestä, on *Viettelijän päiväkirjan* kohta, jossa Johannes kuvaa Cordelian olohuonetta.³³⁶ Kuvaus ikään kuin elää omaa elämäänsä ja muuttuu arvoitukselliseksi samalla kun merkitys saa eräänlaista lisäarvoa. Kun vastustava materiaallinen kirjaimellisuus ryhtyy vastarintaan henkeä vastaan, avautuu kirjailijasubjektin pyrkimysten alle historiallinen kenttä. Kirjaimellisten kuvien esteettinen lisäarvo pitää sisällään todistuksen siitä historiallisesta asiayhteydestä, jonka Kierkegaard itse kieltää omassa filosofiassaan ja sen käsitteistössä.³³⁷ Adorno pitää Kierkegaardia hyvin hegeliläisenä idealistina.³³⁸ Hän luonnehtii Kierkegaardin filosofiaa – samoin kuin kuvaa Cordelian huoneen interiööristä – tunkkaiseksi ja

³³² Theodor Adorno (1996), 1996.

³³³ Isak Winkel Holm (1997), 91.

³³⁴ Ibid, 83-84.

³³⁵ Ibid, 85.

³³⁶ Ibid, 92.

³³⁷ Ibid, 94.

³³⁸ Ibid, 84.

maailmankielteiseksi,³³⁹ ja samanlainen on hänen mukaansa Kierkegaardin käsitys sisäisyydestä (*Inderlighed*). Adornon tarkoitus on rikkoa ja räjäyttää tekstin merkityskokonaisuus ja eristää tulkittavat, dekodattavat kuvat ei pelkästään lukijalle välttämättömästi avautuvaksi merkitykseksi vaan hänelle aukeaviksi paraabeleiksi.³⁴⁰ Adornon tulkinta ei ole siis saanut vaikutteita pelkästään marxilaisuudesta vaan siinä on nähtävissä myös jälkiä Walter Benjaminin ajattelusta, etenkin piirteitä tämän näkemyksistä dialektisista ja arkaaisista kuvista.

Myöhemmässä esteettisessä teoriassaan Adorno kehittää edelleen ajatuksiaan materian vastustuksesta ja taideteoksen ristiriitaisesta prosessiluonteesta. Christoph Menke määrittelee teoksessaan *Die Suveränitet der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (1995) 'negatiivista estetiikkaa' Adornon taiteen prosessiluonne –teorian ja Derridan *différance*-käsitteen avulla.³⁴¹ ”He kutsuvat taidetta negatiiviseksi siinä mielessä, jossa se siirtolohkaremaisella kirjaimellisuudellaan estää muuttumisen hengeksi, jossa se merkkien vapaalla leikillä vastustaa merkityksen reduktiota ja jossa se läpäisemättömällä pinnallaan estää siirtymän syvempään olemukseen.”³⁴²

Menken mukaan negatiiviteetti on rakenteellinen tila esteettisessä kokemusprosessissa. Kyseessä on reseptioesteettinen näkökanta, kun taas Adornon käsitys liittyy taiteen tuottamiseen. Isak Winkel Holm katsoo, että negatiiviteetti pitää ymmärtää ilmiönä ajatuksen vaivalloisesta liikkeestä tekstin materiaalin keskellä, oli kyseessä sitten esteettinen tai ei-esteettinen esitys, kirjallisuus tai filosofia.³⁴³

Kierkegaardin suhteen negatiivisuudesta pitää puhua varovaisesti. Yleensäkin negatiivisuus on vaikea käsite. Kierkegaardin tuotanto on dialektista, ja kaikkeen dialektisuuteen kuuluu liike ja negatiivinen momentti.³⁴⁴ Kierkegaard käyttää teksteissään runsaasti paradokseja ja retorisia figuroita, jotka itsessään ovat käänteisiä. Riippuvaisuus Hegelin dialektiikasta ei tee kirjailijasta automaattisesti negatiivisen dialektiikan harjoittajaa. Adorno sattui valitsemaan Kierkegaardin tutkimuskohteekseen ja kehittäi tämän tekstien perusteella omaa teoriaansa. Vaikuttaa siltä, että Kierkegaard ei ollut Adornolle läheskään paras valinta – Kafka oli myöhemmin aivan toista luokkaa. Derridan lukeminen negatiivisen estetiikan pariin voi olla myös aika harhaanjohtavaa – dekonstruktio on pikemminkin myöntämistä.³⁴⁵

Kierkegaard perusteli epäsuoraa kommunikaatiota, siis eri nimimerkeillä julkaisua, valehtelua ja harhaanjohtamista, esimerkiksi teoksessa *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* kohdissa, joissa hän pohti kommunikointia (*Meddelelsens Dialektik*) ja kaksoisreflektiota.³⁴⁶ Hän keskittyi kuvaamaan kommunikointia subjektiivisen, eksistenssissä olevan ajattelijan näkökulmasta.³⁴⁷ Tällainen ajattelija on kiinnostunut omasta ajattelustaan samalla kun hän on olemassa siinä (*er existerende i den*); toisaalta hän on olemassa myös jatkuvassa ”tulemisessa” eksistenssin keskellä (*som existerende*

³³⁹ Ibid, 95.

³⁴⁰ Ibid, 100.

³⁴¹ Ibid, 88.

³⁴² Christoph Menke (1995), 198.

³⁴³ Isak Winkel Holm (1997), 89.

³⁴⁴ Arne Melberg (1999), 153.

³⁴⁵ Ibid.

³⁴⁶ Olli Mäkinen (1998), 157.

³⁴⁷ AuE, 61.

bestandigen er i Vorden). Tällaisen ajattelijan sisäinen reflektio on Kierkegaardin mukaan kaksois-reflektiota, ja sillä on suora vaikutus kommunikoinnin muotoon.^{348 349} Kierkegaard selitti asiaa, joka olisi modernille kirjailijalle (1900-luvun kirjailijalle) itsestään selvää; tämän hän joutui tekemään, koska hän tarkasteli itseään uskonnollisena kirjailijana.

Suora kommunikointi edellyttää Kierkegaardin mukaan varmuutta, valmiita tuloksia, ideoita, jotka on rakennettu spekulatiivisen ajattelun avulla. Lisäksi se edellyttää vastaanottajalta autenttisuutta ja vapautta, siis oikeastaan samaa otolilaa, jossa subjektiivinen, eksistenssissä oleva ajattelijajo on.^{350 351} Tällainen ajattelijajo suhtautuu reflektiivisesti ja tietoisesti myös taideteoksen muotoon.³⁵² Hän ymmärtää suoran kommunikoinnin itsensä ja suuren epäautenttisesti eksistenssissä olevan (elävän) enemmistön välillä olevan turhaa: sillä hän ei saavuta mitään, ei pysty edesauttamaan toisten yksilöiden vapautumista.³⁵³ Subjektiivinen uskonnollinen ajattelijajo, johon kategoriaan Kierkegaard luki itsensä, näkee ymmärrettyään olemassaolon kaksinaisuuden, siis ikuisuuden ja äärellisyyden välisen ristiriidan, suoran kommunikoinnin olevan petos Jumalaa, itseään ja kanssaihmistään (lukijaa, vastaanottajaa) kohtaan.³⁵⁴ Valitessaan esteettisen muodon ajatusensa esittämiseen hän joutuu toimimaan itseään ja omaa luonnollista olemustaan vastaan.³⁵⁵

Kierkegaard erotti kommunikoinnissa toisistaan ajatuksen, sen muodon ja itse ilmaisun: kun ajatus on tullut ilmaistuksi sanoissa, mikä on ensimmäisen reflektion tulos, seuraa tätä toinen reflektio, joka tarkastelee ilmaisun ja subjektin välistä suhdetta. Tällöin syntyy eksistentiaalinen suhde reflektion kohteeseen: ajattelijajo (kirjailijajo) tiedostaa olevansa eksistenssipiirissä ja näkee myös itsensä refleктоimassa siinä.³⁵⁶ Kaksoisreflektiossa Kierkegaard haluaa rakentaa sillan sen ristiriidan välille, joka on seurauksena, kun subjektiivinen ajattelijajo ollessaan yhä enemmän subjektiivisesti eristäytynyt ja eläessään erakoituneena ja sisäisyydessään, haluaa kuitenkin kommunikoida. Hän kääntyy samanaikaisesti sekä ulos että omaan sisäisyyteensä. Jos vastaanottajat olisivat yhtä vapaita yksilöitä kuin hän itse, hän voisi valita suoran kommunikoinnin strategian. Mutta koska näin ei ole, on hänen valittava esteettinen ilmaisu, ja seurauksena on ironian, parodian, erilaisten kirjallisuuden lajien ja

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ Arne Melberg (1995), 150-153.

³⁵⁰ Søren Kierkegaard (1920-36) *Samlede Værker I-XV* = SV I-XV, (1901-1906), Udg. Af A. D. Drachman, J. L. Heiberg og H. O. Lange, Kjøbenhavn, 1920-36

³⁵¹ AuE, SV VII, 61.

³⁵² Ibid, 62.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Ibid, 62-63.

³⁵⁵³⁵⁵ Kierkegaard teoretisoi tätä ongelmaa jo teoksensa *Afsluttende videnskabelige Efterskriften* osassa *Henblik til en samtidig Stræven i dansk Litteratur* vuodelta 1846 (AuE, SV VII, 237-287), jossa hän toteaa, että epäsuora kommunikointi ”teosta” kirjoitettaessa muodostuu ainoaksi luonnolliseksi kommunikointimuodoksi: Skriften ”Gjentagelsen” blev paa Titelbladet kaldet ”psychologisk Experiment”. At dette var en dobbelt reflekteret Meddelelsens-Form, blev mig snart tydeligt. Thi derved, at Meddelelsen skeer i Experimentets Form, danner den sig selv en Modstand, og Experimentet befæster et svælgende Dyb mellem Læser og Forfatter, sætter Inderlighedens Skilsmisse mellem dem, saa den ligefremme Forstaaelse er gjort umulig. Experimentet er Meddelelsens bevidste, drillende Tilbagekaldelse, hvilket altid er af Vigtighed for en Existerende der skriver for Existerende, at ikke Forholdet forandres til en Ramsende der skriver for Ramsende (AuE, SV VII, 250).

³⁵⁶ AuE, SV VII, 64.

pseudonyymien käyttö. Epäsuora kommunikointi on paljolti kieltämistä, jossa viitataan negatiivisessa mielessä muuhun kuin kirjaimelliseen, suoraan merkitykseen.

Subjektiiivisen, eksistenssissä olevan ajattelijan on näin ollen tiedostettava itsensä vapaana ja autenttisena, uskonnollisella tasolla olevana yksilönä. Hänen on tiedostettava itsensä myös suhteessa ympäristöön, epäautenttisten yksilöiden kokonaisuuteen. Ja kolmanneksi hänen on vielä oltava tietoinen oman ajattelunsa sopimattomuudesta epäautenttisten yksilöiden olemassaolotason edellyttämään ei-reflektiiviseen ajatteluun ja sovitettava tietoisesti oma ajattelunsa näihin ehtoihin antamalla sille esteettinen asu. Tällä vihjailevalla epäsuoralla kommunikoinnilla hän yrittää petkuttaa tai auttaa kanssaihmiä saavuttamaan omin ehdoin vapauden.³⁵⁷ Kierkegaard teoretisoi siis Sokrateen majoittista metodia. Kierkegaard toteaa:³⁵⁸

Overalt hvor det Subjektive er af Viktighed i Erkjendelsen, altsaa Tilegnelsen er Hovedsagen, der er Meddelelsen et Kunstværk, der er dobbelt-reflekteret, og dens første Form er netop det Underfundige, at Subjektiviteterne maae holdes gudeligt ud fra hinanden, og ikke løbe skjørnende sammen i Objektivitet.³⁵⁹

Kaksoisreflektio ja siten myös suora kommunikointi ovat liikettä ikuisuuden ja äärellisen, autenttisuuden ja epäautenttisuuden, jumaluuden ja maallisen välillä, ja aivan kuten Kierkegaardin vastakohta-asettelu edellyttää, jossain kahden ääripään välillä on se kohta tai hetki, jossa välähdyksenomainen totuuden tai sovituksen momentti, paradoksin ylittävä silta, on mahdollinen.³⁶⁰

Hyvä esimerkki tästä negatiivisuudesta ja epäsuorasta julkaisustrategiasta on *Gjentagelsen*-teos. Kuten alussa mainitsin, kirjan pseudonyymina kertojana esiintyy Constantin Constantius –niminen henkilö, joka edustaa vain yhtä näkökulmaa Kierkegaardin tuotannossa – hänen nimensä viittaa Rooman keisariin Konstantinus Suureen (306-337). Itse nimikin on hämäys. Se viittaa pysyvyyteen, liikkumattomuuteen ja vakauteen.³⁶¹ Konstantinus Suuri oli innokas kristinuskon ja pyhän kolminaisuuden kannattaja.³⁶² Mutta Constantin Constantius on myös ”varauksellinen ironikko” ja jopa kyynikko – hänen psykologisten kokeittensa pääkohde ei ole ympäröivä maailma ja sen oliot vaan hän itse.³⁶³ Constantin Constantiukseen täytyy suhtautua varauksellisesti, eikä

³⁵⁷ Arne Melberg (1995), 150-153.

³⁵⁸ AuE, SV VII, 66-67.

³⁵⁹ Kaikkiällä, missä tiedon subjektiivisuus on tärkeää, siis missä itse koettu on pääasia, siellä on kommunikointi taidetta. Se on kaksoisreflektion tuote, ja sen tärkein muoto on se ovela keksintö, että subjektit on pidettävä jumalallisesti erossa toisistaan eikä niitä saa päästää haurastumaan yhdeksi ja samaksi objektiivisuudeksi. (Käännös, Olli Mäkinen)

³⁶⁰ Søren Kierkegaard (1977b), 140-141.

³⁶¹ Konstantinus Suuri oli Rooman keisareista se, joka vakiinnutti kristinuskon aseman valtakunnassaan. Tarun mukaan hän näki ennen ratkaisevaa taistelua taivaalla loistavan ristin, johon oli kirjoitettu ”In hoc signo vinces” (Tällä tunnusmerkillä olet voitava). Taistelun käännyttyä hänen voitokseen hän julkaisi vuonna 313 ediktin, jolla kaikille kristityille myönnettiin uskonnonvapaus. Konstantinus Suuri osallistui myös Nikaiassa Vähässä-Aasiassa pidettyyn suureen kirkolliskokoukseen, jossa hän edesauttoi vaikutusvallallaan tärkeän kolminaisuusopin lopullisessa omaksumisessa ja hyväksymisessä; näillä toimillaan hän esti kirkon hajaantumisen eri lahkoihin jo heti alkuvaiheessa. Lopullinen totuus Konstantinus Suuren kaltaisista tarunomaisista henkilöistä on kuitenkin kätkeytynyt ikuisesti kronikoiden, legendojen, tarujen ja myyttien viidakkoon ja historioitsijat tulevat aina olemaan hänestä persoonana eri mieltä.

³⁶² Arne Melberg (1995), 131.

³⁶³ Stefan Borg (1995), 105.

hänen sanoihinsa ole luottamista. Itse asiassa Kierkegaard (Constantin) neuvoo lukijaansa: tämän ei tulisi tarkastella kyseistä teosta komediana, tragediana jne. (”ikke er en Comedie...”) vaan sen merkitys on käänteinen (”er invers”) – tämä on suora viittaus ironiaan, sen tehtävään ja ironikkoon näkijänä, suorittajana ja tekijänä.^{364 365} Constantin lisää, että kirjasta ”joudutaan turhaan etsimään mahdollisuutta sanoa yksi kaksi kolme” – viittauksia ei löydetä eikä merkityksiä muodosteta Hegelin dialektiikan avulla.³⁶⁶

Epäsuora kommunikointi on omalla tavallaan yhteydessä metafysiikkaan, käsitykseen todellisuuden luonteesta ja totuudesta. Kierkegaard ei mennyt yhtä pitkälle kuin Nietzsche, jonka mukaan kaikki on loppujen lopuksi fiktiota.³⁶⁷ Jopa tahto on fiktiota, millään ei ole tieteen hyväksymää totuusarvoa. Tällainen asenne perusteli epäluotettavan kertojan olemassaolon ja ”epäsuoran julkaisustrategian” käyttämisen.³⁶⁸ Kierkegaard hyväksyy kuitenkin totuuden olemassaolon, se on olemassa jossakin jumalallisessa sfäärissä. Siellä ovat totuusarvot kuitenkin toiset, samoin mahdollisesti kieli, ja suhteessa tähän todellisuuteen maallinen puhe ja julistus on vain nonsenssia – valehteleminen on siis sallittua.

Hegelin dialektiikan hylkääminen ja sillä jopa parodiointi on yksi kieltämisen, negatiivisen dialektiikan ja siten myös modernismin muoto Kierkegaardin tuotannossa. Mustan huumorin suhteen on oltava epävarma – Kierkegaard ei ollut kaiken kieltäjä samalla tavalla kuin esimerkiksi Joseph Heller. Parodiaan hän kuitenkin ”syyllistyi”.

Parodiolla tarkoitetaan esitystyylin liioiteltua matkimista silloin, kun tarkoituksena on satirisoida tai tehdä naurettavaksi toisen esittäjän tyylilliset maneerit tai pinttyneet ajatustavat.³⁶⁹ Parodia on sukua retoriselle ironialle ja ironiselle alluusioiden käytölle.³⁷⁰ Silloin kun parodia liittyy esitystavan matkimiseen, on se ainoa ei-verbaalisen ironian laji, sillä sitä voi matkia niin maalaustaiteessa,³⁷¹ musiikissa, elokuvassa, näyttämötaiteessa kuin arkkitehtuurissakin.³⁷² Parodiassa on selvä pyrkimys viihdyttämiseen ja huvittamiseen.³⁷³ Se on myös taiteen sisäistä: yleensä parodioidaan toisia taiteilijoita tai kirjailijoita. Vaikka parodia kohdistuu kirjallisuudessa ennen kaikkea sen kohteen muodollisiin seikkoihin, siis nimenomaan tyyliin,³⁷⁴ voidaan sitä mielestäni tarkastella myös laajemmassa yhteydessä eräänlaisena porttina ironiaan.³⁷⁵ Parodia voi kohdistua epäsuorasti taideteoksen ideatasoon, jolloin se toimii metaforisesti. Parodian avulla voi ironisoida kirjallisuuden lajia, lentäviä lauseita, yksilön eettistä vakavuutta (vakaumusta) tai esimerkiksi sosiaalista hyvinvointivaltiota ja sen sisällä käytävää diskurssia. Heller tekee näin teoksessaan *Something Happened*, jossa antisankari Bob Slocum on tilastollisesti keskiverto yksilö, jota myös kuvataan tilastokielellä;³⁷⁶ tässä

³⁶⁴ Søren Kierkegaard (2001), 117.

³⁶⁵ Arne Melberg (1995), 150-151.

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ John D. Caputo (1987), 159.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ C. D. Muecke (1969), 78.

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ Linda Hutcheon (1985), 14-15.

³⁷² Ibid, 78-79.

³⁷³ Simon Brett (1984), 17.

³⁷⁴ Ibid, 18.

³⁷⁵ Olli Mäkinen (1998), 13.

³⁷⁶ Ibid.

teoksessa kieli, tapahtumien ja juonten lisäksi myös ympäristö on keskinkertainen, aivan kuin keskiluokan kansalaisen elämä on todellisuudessakin mutta ennen kaikkea tilastojen valossa tarkasteltuna.³⁷⁷ Tässä parodia on keino tai tapa, jolla yhteiskuntatieteiden valossa ja populaaritieteiden kielellä kuvataan todellisuutta – ja näkökulma on tietysti ironinen. Toinen esimerkki voisi olla sonetti, joka oli aikanaan keino tuoda esille ajatuksia tiivistetyssä ja hiotussa muodossa.³⁷⁸ Tänä päivänä kirjoitettu sonettikokoelma nähtäisiin helposti koomisena – sen nostaminen parodian tason yläpuolelle olisi hyvin vaikeaa. Tällainen laajempi käsitys parodiasta irrottaa sen siitä tekstikatkelmasta tai kirjallisesta tyylistä, joka liittyy sen normaalisti elimellisesti yhteen sen kohteen kanssa – on sitten kyseessä esittäjä tai tekijä. Parodia voitaisiin nähdä eräänlaisena vihjeenä, joka vaikka se perustuu toisen matkimiseen ja naurunalaiseksi saattamiseen, on kuitenkin pohjimmiltaan hyväntahtoista ja ymmärtävää ja tarjoaa lukijalle erilaisia tulkintamahdollisuuksia.³⁷⁹

Parodian ja ironian erona pidetään yleensä sitä, että jälkimmäistä tarkastellaan edellistä hienostuneempuna ilmaisukeinona.³⁸⁰ Molemmat vaativat kuitenkin selvät yhteiset jaetut arvot – sekä sosiaalisessa että esteettisessä mielessä – pystyäkseen toimimaan. Muuten parodia ei löydä vastaanottajaa, ja koska se käyttää useimmiten hyväkseen taideteoksia, vaaditaan sen onnistumisen myös esteettistä kompetenssia.³⁸¹

Jonathan Culler katsoo, että parodioiva teksti vaatii erilaisen asenteen ja lukutavan kuin sen kohde. Jotta voisimme pitää jotain parodiana, meidän tulee vapauttaa itsemme ”poeettisen vakavuuden vaatimuksista”, siis konventioista, ja saada tällä parodian leikki ja sen ominaisuudet näkyviksi.³⁸² Parodia, sen kaikkien vivahteiden ymmärtäminen ja vastaanotto, on siis esteettistä ja tietoista toimintaa.

Linda Hutcheonin mukaan parodia viittaa sekä itseensä että kohteeseensa, siihen mitä parodioidaan.³⁸³ Mutta parodiassa on myös piirre, joka liittyy sen toiston dialektiikkaan: toiston avulla se luo uutta, erityistä ja poikkeavaa.³⁸⁴ Näin sen luonne on sekä repivä että horjuttava, mutta löytyy siitä Hutcheonin mukaan konservatiivinen ja säilyttävä puolensakin. Parodia on pääpiirteeltään kuitenkin uutta luovaa ja radikaalia.³⁸⁵ Tällainen näkemys parodiasta sopii hyvin yhteen lukuisten esteettisten teorioiden kanssa, jotka korostavat esimerkiksi metaforan, allegorian tai muiden trooppien kykyä viitata tai kertoa toisiin todellisuuksiin. ”Miksi noutaisimme uusia merkityksiä kielestämme, jos meillä ei olisi mitään uutta sanottavaa, mitään uusia maailmoja joita projisoida [metaforan avulla]. Lingvistiset luomukset olisivat merkityksettömiä, jos ne eivät edesauttaisi yleisemmässä tehtävässä, jonka päämääränä on uusien maailmojen esilletulo runoudessa”, Paul Ricoeur toteaa.³⁸⁶ Myöhemmin Ricoeur laajentaa teoriansa ”uusien maailmojen esilletuonnista”

³⁷⁷ Inge Kutt (1978), 236.

³⁷⁸ Sonetti onkin usein parodian kohde; Shakespearen sonetit ovat ahkerasti matkittuja, mutta Shakespeare parodioi itsekin Petrarcan ja klassisen perinteen mukaisia sonetteja (Linda Hutcheon (1985), 79)

³⁷⁹ Olli Mäkinen (1998), 14.

³⁸⁰ Linda Hutcheon (1985), 33.

³⁸¹ Ibid, 94-95.

³⁸² Jonathan Culler (1975), 152.

³⁸³ Ibid, 69.

³⁸⁴ Ibid, 101.

³⁸⁵ Ibid.

³⁸⁶ Paul Ricoeur (1977), 168.

käsittämään sekä tiedettä että taidetta, ja välineenä hän näkee esimerkiksi erilaiset mallit, joilla hän tarkoittaa laajennettuja, heuristisia metaforia, mutta myös propositio- ja väiteverkostoja, allegorioita ja kertomuksia – ja tätä voidaan laajentaa myös itse siihen tapaan, jolla sanottava tuodaan esille.³⁸⁷ Viittaaminen ja retoriikka kytkeytyvät siis yhteen. Viittaaminen toisiin todellisuuksiin, tai näkemys, jonka mukaan metaforalla on kognitiivinen funktio, joka mahdollistaa todellisuuksien eri aspektien näkemisen, kuten Max Blackin fenomenologisessa metaforateoriassa nähdään,³⁸⁸ nostaa tietenkin kielikuvien ja fiktiivisen tekstin arvoa. Jos tiede tarvitsee mallintamisessa ja tulostensa esittämisessä metaforia ja erilaisia kielellisiä konstruktioita, missä menee tieteellisen ja kaunokirjallisen tai esseistisen tekstin raja.

Kierkegaard parodioi myös Hegelin filosofiaa kokonaisuudessaan, ei pelkästään dialektista metodia, kuten aikaisemmin mainitsin. Hänen asenteensa ei ole kuitenkaan millään tavalla riippumaton ja objektiivinen vaan täynnä tunnelatausta, närkästystä ja aggressiivisuutta. Vaikka hän hyökkää jatkuvasti Hegeliä ja filosofisia kaikenkattavia järjestelmiä vastaan, joutuu hän kuitenkin käyttämään omassa filosofiassaan samaa käsitejärjestelmää, johon saksalainen oppinsa perustaa.³⁸⁹ Kielikokeilujen aika tulisi vasta 1800-luvun lopussa ja 1900-luvulla modernismin ja sellaisten ajattelijoiden kuin Nietzsche, Heideggerin ja Wittgensteinin myötä. Kierkegaard joutuu pelaamaan tarkkaa peliä, jottei parodia kääntyisi häntä itseään vastaan. Mutta kun parodian ja modernismin yksi tunnusmerkki on sen tapa olla taidetta taiteesta (kirjallisuutta kirjallisuudesta, musiikkia musiikista),³⁹⁰ lähestyy Kierkegaard kaikkien myyttien, allusioiden ja kritiikin käyttäjänä modernismia. Juuri taidekritiikki ja yhteiskunnallinen arvostelu luovat tilaisuuden parodialle³⁹¹ – ja niitähän Kierkegaard viljeli molempia.³⁹²

Kierkegaard ottaa Hegelin henkilönä esille – kuitenkin nimeä mainitsematta – useassa tekstikatkelmassa, joista ensimmäinen oli jo hänen 1836 kirjoittamansa yhteiskunnallinen satiiri nimeltään *Striden mellem den gamle og den nye Sæbekjelder*, jossa Kierkegaard hyökkää ennen kaikkea tanskalaista hegeliläisyyttä vastaan.³⁹³ Se, missä määrin Kierkegaard oli tutustunut Hegelin filosofiaan suoraan ja missä määrin hänen käsityksensä siitä olivat peräisin näiden ajatusten tanskalaisista tulkinnoista, on epäselvää.³⁹⁴ Kierkegaard kirjoittaa esimerkiksi *Kuolemansairas*-teoksessaan, että ajattelijana, joka luo ”valtavan rakennelman, järjestelmän, kaiken olemassa olevan ja maailmanhistorian jne. käsittävän systeemin” ... asuu itse koirankopissa, ja itse Systeemin rakentaminen tapahtuu harhaluulon avulla.³⁹⁵ Kierkegaard ei pysty matkimaan Hegeliä hienostuneesti vaan hänen ivansa tulee hieman liian selvästi esille. Olisi liian yksinkertainen johtopäätös väittää, että tämä johtuu hänen uskonnollisesta vakaumuksestaan – silloinhan olisi mahdotonta perustella esimerkiksi Kierkegaardin

³⁸⁷ Paul Ricoeur (1986), 243-245.

³⁸⁸ Max Black (1979), 39.

³⁸⁹ Torsten Bohlin (1918), 34.

³⁹⁰ Harvey Gross (1986), 130.

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Edustavia esimerkki ”yhteiskuntakritiikistä” ovat Øieblirket-vihot ja *En literair Anmeldelse*; taidekritiikkiä laajemmassa mielessä on esimerkiksi *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske –teos*.

³⁹³ Joakim Garff (2002), 73-74.

³⁹⁴ Ibid, 73.

³⁹⁵ SD, SV XI, 176.

ooppera- ja teatteriharrastusta. Kiivas suhtautuminen Hegelin edustamaan filosofiaan johtui todennäköisesti siitä, että hegeliläisyys oli vallalla oleva ajatussuunta 1830- ja 40-lukujen Tanskassa,³⁹⁶ ja Kierkegaard vastusti juuri tätä ja samalla koko kulttuurieliittiä. Selvä osoittava parodiointi oli tietenkin Kierkegaardin ajalle tyypillistä, ihmisille piti osoittaa ketä matkittiin – samanlainen käytäntö oli vallalla myöhemmin esimerkiksi sosialistisessa realismissa. Syynä tähän oli varmaan se, että parodioijan piti olla varma siitä, että häntä ei syytetä plagioinnista – kuten vielä T. S. Eliotin kohdalla meneteltiin.³⁹⁷ Kuitenkin juuri hyökkäävyys erottaa Kierkegaardin parodian suhteen modernismista.

Voimme esittää oletuksen, että Joseph Heller parodioi Kierkegaardia teoksessaan *Catch-22*. Hän ei kuitenkaan parodioi Kierkegaardin tyyliä tai suoria tekstikatkelmia vaan ennen kaikkea niitä henkilöahmoja, joita Kierkegaard nimitti paradigmaattisiksi esimerkkitapauksiksi kuvatessaan yksilöllistä eksistenssiä.³⁹⁸ Näin tehdessään Heller suhtautuu Kierkegaardin filosofiaan ironisesti: hän ei hyväksy minkään filosofisen järjestelmän sisältämää suoraa tai epäsuoraa väitettä sen ehdottomasta totuudesta.³⁹⁹ Mutta Hellerillä täytyy olla muukin syy parodiointiinsa kuin sen osoittaminen, että Kierkegaardin aaterakennelma on vain yksi monista säälistävistä inhimillisistä yrityksistä ymmärtää ja kuvata todellisuutta. Muuten Heller ei toisi Kierkegaardin ajatuksia niin peitettyssä muodossa esille – hänhän vain vihjaa nimillä Orr ja Yo-Yo ja joillakin käsitteillä kuten 'hyppy', 'sairaus' ja 'rakkaus'.⁴⁰⁰

3.6 Ironia

Kierkegaard ja Heller ovat molemmat ironian mestareita. Ironia syntyy esimerkiksi epäsuhdasta ideaalisen ja epäonnistumisen välillä, kuten Heller korostaa haastattelussa.⁴⁰¹ Ironia vaatii aina tuekseen jonkun vahvan mielipiteen tai katsantokannan – oli se sitten ajatus jostakin eettisestä totuudesta tai vastakkaisesti kaiken suhteellisuudesta. Ironia on osa Kierkegaardin (ja Hellerin) negatiivista dialektiikkaa, kieltämisen strategia. Heller on asettanut vastakkain ideologisen ja illuusioista vapaan tietoisuuden kuitenkin niin, että hänen fiktiiviset henkilönsä edustavat selvästi ihmistyyppjä, -ryhmiä, yleisiä mielipiteitä ja yhteiskunnallisia instituutioita – ne ovat siis jossain mielessä allegorisia.⁴⁰² Koska ironialla on useimmiten uhrinsa, naurun kohteenahan on aina joku yksilö tai ryhmä, astuu uhri Hellerin tapauksessa ikään kuin teoksesta ulos, jolloin lukija loppujen lopuksi nauraa sekä itselleen ja omille

³⁹⁶ Torsten Bohlin (1918), 25-37.

³⁹⁷ Harvey Gross (1986), 131. Itse asiassa Anja Kauranen on joutunut samanlaisten syytösten kohteeksi.

³⁹⁸ Olli Mäkinen (1998), 14.

³⁹⁹ Heller vakuutti jatkuvasti, ettei hän ollut minkään aatteen kannattaja. Esimerkiksi *Tidningen Bokenin* haastattelussa vuonna 1989 Heller sanoi: ”Jag har en speciell attityd till varje verk. Jag utgår inte från filosofin, inte från någon given inställning, pessimistisk eller inte. Det handlar i stället om en spänning mellan cynism och ideal och misslyckanden. Det är snarare hjärtlösheten i konflikt med vad jag vill kalla naturidealet.” (Crister Enander (1989), 24-26.

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ Katso viite 398.

⁴⁰² Ibid.

luomuksilleen – tai asettaa ne kyseenalaisiksi. Sota, säännöt, arvot, mielipiteet, yhteiskunnalliset rakenteet ja esimerkiksi käsitys rakkaudesta ovat inhimillisiä ja jossain suhteessa ihmisten omia aikaansaannoksia.

Ironia voidaan nähdä Helliä ja Kierkegaardia yhdistävänä tekijänä, vaikka ilmaisun ironinen monimielisyys luetaankin uuskritiisessä sanataidekäsitelyssä teoksen objektiivisiin ominaisuuksiin.⁴⁰³ *Catch-22* täyttää ironian suhteen uuskritiikin asettamat hyvän taideteoksen kriteerit. Edellä mainittu ero Kierkegaardin ja Hellerin välillä täytyy huomioida silloin, kun tulkitaan näiden kahden eri aikakauden ironikon tuotantoa. Heller sekä luopuu oman arvomaailmansa esilletuonnista että myöntää kirjailijan näkökulman illusorisuuden ja suhteellisuuden – tämä korostuu jo hänen romaaninsa muodossa. Perinteinen rakenne on hajotettu. Kirjailija ja koko kirjallisuus yksiselitteisenä totuuden paljastajana asetetaan kyseenalaiseksi. Tämä asenne on tyyppillistä ja tavanomaista modernille kirjallisuudelle, jossa luotettava kirjailija-kertoja on hävinnyt. Nykykirjallisuus ei ole enemmän ironista vaan eri tavalla ironista kuin ennen. Siitä on tullut vähemmän satiirista, retorista, aggressiivista ja toisaalta enemmän subjektiivista, tunnelmallista ja puolustusellista.⁴⁰⁴ Kun käsitteen ironia ala on laajentunut, on se mahdollistanut, että teoksia, joita ei ennen pidetty ironisina, voidaan nyt tarkastella tässä valossa – ja samalla kun näin tehdään, menettää ironian käsite myös merkitystään.⁴⁰⁵ Voidaan sanoa, että yleisön ”ironian lukutaito” on kehittynyt, lukija ei enää yhtä naiivisti kuin ennen yhdistä kirjallisen henkilöhaamon ja kirjailijan aatemaailmaa. Ironian lukutaitoa voidaan verrata yleisön valmiuksiin tulkita ja ymmärtää modernia maalaustaidetta – kun 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa nonfiguratiivinen taide tuntui suuresta yleisöstä käsittämättömältä, vetävät modernistien suuret näyttelyt tänä päivänä valtavia yleisömääriä.

Modernissa kirjallisuudessa ilmenevillä aatteilla ja kirjailijan henkilöllä ei siis ole välttämättä mitään yhteyttä. Kirjailija saattaa tuoda tämän selvästikin esille ja jopa ironisoida (tai parodioida) kyseisiä ideoita – tällöin kyseessä on yritys luoda ironista monimerkityksellisyyttä. Sekä kirjailija että teoksen kertoja voivat olla epäluotettavia. Tarkoitus on todellisuuden moninaisuuden luotaaminen erilaisten näkökulmien ja niiden yhdistelmien avulla – siis eräänlainen kaunokirjallisuuden suhteellisuusteoria. Heller on korostanut haastattelussa, ettei hänen lähtökohtanaan ole mikään tietty filosofinen oppirakennelma.⁴⁰⁶ Uuden ajan arvorelativismi, jonka perustana voitaisiin katsoa olevan Friedrich Nietzschen kaltaisten ajattelijoiden filosofia, muutti ironian luonnetta. Kun ironia ennen perustui ”sopimuksiin” siitä, että jotkut asiat olivat arvokkaampia kuin toiset ja jotkut mielipiteet ja teot viisaampia tai hyväksytympiä, hajotti arvorelativismi tämän

⁴⁰³ Johan Fjord Jensen käsittelee mm. uuskritiikin ironiakäsitystä teoksessaan *Kirjallisuudentutkimus*. Hänen mukaansa I. A. Richards ja muut uuskritiikot liittivät ironian ja kaunokirjallisen teoksen arvoteorian yhteen (Johan Fjord Jensen (1970), 153.). Ironia kuuluu siten siihen sanataideteoksen sisäisten ominaisuuksien joukkoon, jotka tekevät siitä hyvän tai huonon. Ironinen monimerkityksellisyys on siis eräänlainen hyvän romaanin kriteeri (Ibid.). Uuskritiikot katsoivat, että ns. inkluusiivinen runous, jolle on ominaista erilaisten, jopa ristiriitaisten aineiden sulauttaminen harmoniseksi kokonaisuudeksi, on useimmiten ironian leimaamaa (Ibid, 173).

⁴⁰⁴ C. D. Muecke (1969), 11.

⁴⁰⁵ Ibid, 11-13.

⁴⁰⁶ Christer Enander (1989), 24-26.

asetelman.⁴⁰⁷ Hellerin romaanissa *Catch-22* tämä näkökulma tulee hyvin esille. Heller kuvaa esimerkkitapausten kautta yksilöitä, jotka edustavat erilaisia näkemyksiä todellisuuden luonteesta ja ihmisten asemasta siinä. Heidän elämänasenteensa on erilainen. He pyrkivät kohti hyvää elämää sellaisena kuin sen jokin taho, filosofinen ajattelu tai arkinen käsitys, tai velvollisuuseittinen näkemys, on heille esittänyt. He toimivat päämäärärationaalisesti niin kuin ihminen vain voi mutta toiminnalta putoaa pohja siinä vaiheessa kun päämäärät, siis ideat ja selitykset, paljastuvat valheelliseksi.

Mutta entä jos asetetaan päämäärä, jota ei voida todistaa valheelliseksi, koska sen sisältö (merkitys) on tuntematon? Yksi tällainen vaihtoehto on kierkegaardimainen hyppy tuntemattomaan, joka tarkoittaa suoraa yhteyttä Jumalaan, metaforisesti ilmaistuna antautumista Jumalan käsiin. Hellerin teoksessa tämä vaihtoehto on vain yksi monista, ja se esitetään Kierkegaardista poiketen koomisessa valossa, kuitenkin niin, että päähenkilön kohdalla se on ikään kuin viimeinen mahdollisuus. Sekä Kierkegaard että Heller kuvaavat erilaisia väärän (ideologisen) tietoisuuden muotoja, mutta aikaerosta ja kaikesta historiallisesta kuonasta, diskurssista, sosiaalisesta ja taloudellisesta muutoksesta ja ”kehityksestä” johtuen nämä tietoisuuden personifioitumat, paradigmaattiset esimerkkitapaukset, ovat saaneet uudet vaatteet. Kuorimalla pois kaiken tämän kerroksen olisi mahdollista päästä käsiksi Kierkegaardin ajatteluun – tai siihen, mitä siitä jää jäljelle.⁴⁰⁸ Ironia toimii kuitenkin sekä Kierkegaardilla että Hellerillä samalla tavalla: se viittaa johonkin muuhun, mahdollisuuksiin tai vaihtoehtoihin, vaihtoehtoihin olemisen tapoihin tai eksistenssipiireihin.

Paul de Man tutkii Friedrich Schlegelin hieman epämääräistä ja fragmentaarista käsitystä ironiasta ja sitä, miten esteetikot ovat yleensä järjestään ymmärtäneet sen väärin. De Manin mukaan Schlegelin ironiakäsitys voidaan jakaa erheellisesti kolmeen osa-alueeseen, jotka eivät kuitenkaan ole erillisiä ja toisistaan riippumattomia. Ironiaa voidaan tarkastella esteettisenä toimintana tai taiteellisena (teho)keinona (*Kunstmittel*). Silloin ironiaa käytetään tekstissä esteettisten syiden takia nostamaan tai monipuolistamaan tekstin esteettistä viehätysvoimaa. Tämä on se yleisin tapa, millä ironiaan suhtaudutaan⁴⁰⁹ – olihan se yksi uuskritiikinkin sanataideteoksen arvonkriteereistä. Ironiaa kutsutaan esimerkiksi vapaaksi esteettiseksi leikiksi. Ironian avulla voidaan laukoa mitä kauheuksia tahansa, ja silloin ironia toimii esteettisenä keinona, jolla rakennetaan etäisyyttä siihen, mitä on sanottu.⁴¹⁰

Toisaalta ironia voidaan myös nähdä tietoisuuden sisällä tapahtuvana dialektiikkana, eräänlaisena itsereflektiona. De Man viittaa Schlegel-tulkintoihin, joissa tämän katsotaan sijoittavan ironian tietoisuuden reflektiivisiin rakenteisiin. Ironia ikään kuin asettuu tietoisuuden sisälle, jolloin tietoisuus ”jäljentää” itsensä ja tarkastelee itseään tietyltä etäisyydeltä. Silloin ironiaa voitaisiin kuvata tietoisuuden dialektisena momenttina, ja oikeastaan kyseessä on eräänlainen ironian redusointi.⁴¹¹

Kolmas tapa käsitellä ironiaa on sijoittaa sen ironiset momentit tai rakenteet historian dialektiikan sisälle. De Manin mukaan Kierkegaard ja Hegel molemmat puuhastelivat

⁴⁰⁷ Douglas Muecke (1983), 412.

⁴⁰⁸ Olli Mäkinen (1998), 17.

⁴⁰⁹ Paul de Man (1996), 169.

⁴¹⁰ Ibid, 169.

⁴¹¹ Ibid, 169-170.

historian dialektiikan kaavojen kanssa, ja aivan samalla tavalla kuin ironiaa voidaan tulkita tietoisuude⁴¹²n sisäisen dialektiikan puitteissa, se on myös tulkittavissa historian dialektisten kaavojen piirissä, historian dialektiikan sisällä.⁴¹³

De Man haluaa asettaa nämä tarkastelutavat kyseenalaisiksi. Hänen mukaansa Schlegel oikeastaan tarkoitti, että ironia on *buffo*, *anacoluthon* tai *parabasis*. *Buffo* on kerronnallisen illuusion keskeytys, *apartè*, yleisölle tehtävä sivuhuomautus, jonka avulla illuusio rikotaan.⁴¹⁴ De Manin mukaan taiteellisessa esteettisessä kielessä on se merkillinen ominaisuus, että se luo itsestään näitä keskeytyksiä – kieli on kuin ironiaa tuottava tekstikone.⁴¹⁵ Friedrich Schlegelin mukaan kaikki kerronta vaatii reflektiota ja dialektiikkaa, ja ironia keskeyttää juuri tämän dialektiikan ja reflektion pelin. Reflektiivinen ja dialektinen muodostavat yhdessä tropologisen järjestelmän (Fichten ajatusten mukaan), ja juuri sen ironia pilaa.⁴¹⁶

De Man katsoo, että Walter Benjamin on yksi niistä harvoista, jotka ovat Schlegelin lisäksi ymmärtäneet tämän. Benjaminin mukaan muodon ironisoiminen koostuu sen harkitusta rikkomisesta – sitä hän kutsuu kriittiseksi teoksi.⁴¹⁷ Benjaminin mukaan kyseessä ei ole kirjoittajan subjektiivinen päähänpisto, vaan tämä muodon rikkominen on taiteen sisällä tapahtuva kriittinen objektiivinen momentti. Tämän tyyppisellä ironialla ei ole mitään tekemistä subjektiivisuuden tai leikin kanssa, vaan kyseessä on tietyn yksittäisen taideteoksen suhteuttaminen absoluuttiseen, ja sen lopullinen päämäärä on sen tuhoaminen. Mutta kun kaikki näyttää menetetyltä, kun taideteos on täysin mennyttä, tulee se takaisin, koska tämä radikaali tuhoaminen on dialektinen momentti, joka historian dialektiikan valossa tarkasteltuna on hegeliläisittäin edistystä kohti absoluuttia.⁴¹⁸

De Manin mukaan Kierkegaard tulkitsee ironiaa samoin. Kierkegaard kykenee myös sijoittamaan tietyn ironisen momentin oikealle historialliselle paikalleen. Sokraattinen ironia on perusteltua, koska Sokrates ennustaa Jeesuksen saapumista. Sen sijaan Friedrich Schlegel ja hänen saksalaiset aikalaisensa eivät ”olleet oikealla paikalla oikeaan aikaan”. Heidät pitää heittää yli laidan, koska he olivat epäsuhdassa historian dialektiseen liikkeeseen,⁴¹⁹ ja se on Kierkegaardille ainoa lopullinen arviointiperuste, johon voi turvautua.

Kierkegaard käsitteli ironiaa akateemisesta oppinäytteestään *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*⁴²⁰ lähtien lähes koko tuotantonsa ajan. Hänen käsityksensä ironiasta muuttui hänen myöhemmän tuotantonsa aikana hänen alkaessaan kytkeä sitä yhteen olemisen tasot –teoriansa kanssa. Näin sekä *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*⁴²¹ että *Frygt og Bæven*⁴²² antavat ironiasta jo hieman toisen kuvan.

⁴¹²

⁴¹³ Ibid, 170.

⁴¹⁴ Ibid, 177-178.

⁴¹⁵ Ibid, 181.

⁴¹⁶ Ibid.

⁴¹⁷ Ibid, 182.

⁴¹⁸ Ibid, 182-183.

⁴¹⁹ Ibid, 183.

⁴²⁰ Søren Kierkegaard (1841) *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates = OBI*, Samlede Værker XII, 101-428 (Kirj. S. A. Kierkegaard; julk. S. A. Kierkegaard, 1841).

⁴²¹ Søren Kierkegaard (1920-36) *Afsluttende uvidenskabelige Efterskrift til de filosofiske Smuler = AuE. Samlede Værker VII* (Kirj. Johannes Climacus; julk. S. Kierkegaard 1846).

Kierkegaardin käsitys ironiasta liittyi Friedrich Schlegelin ja romantiikan yleensä tunnetuksi tekemään väitteeseen, jonka mukaan ironia ei ilmennyt pelkästään retorisessa vaan ennen kaikkea metafyyysisessä yhteydessä, ja että ironia ei siten ollut pelkkä retorinen figuuri vaan filosofinen ja esteettinen asenne.⁴²³

Kyseessä oli ironian käsitteen alan laajeneminen. Romantiikan ironiakäsityksessä voidaan erottaa kaksi toisistaan poikkeavaa juonetta. Ne liittyivät molemmat Immanuel Kantin tietoteoreettiseen näkemykseen, jossa hän teki eron olioiden siten kun ne ilmenevät tietoteoreettiselle subjektille ja olioiden sinänsä (*das Ding an Sich*, ideaalinen ja transsendentaalinen todellisuus) välillä. Ironia voidaan nähdä keinona, jonka avulla nouseaan tietoon transsendentaalisesta todellisuudesta.⁴²⁴ Tai ironia voi olla myös kyyninen asenne, eräänlainen relativiteetin tunnustaminen; siinä ironikko tarkastelee itseään ironisesti yrityksessään päästä osalliseksi ideaalisesta todellisuudesta. Tällöin on kyse itseironisesta resignaatiosta.⁴²⁵

Kierkegaard käsitteli molempia kysymyksiä. Mutta koska hänen näkemyksensä ironiasta muuttui, on sen jäsentäminen näkemysten ambivalenttisuuden vuoksi hieman vaikeaa. Lilian Furst väittää teoksessaan *Fictions of Romantic Irony in European Narrative* (1984), että Kierkegaardin tietoteoreettinen näkemys ironiasta on sukua siinä mielessä Schlegelin käsitykselle, että molemmille ironia on keino lopullisen totuuden saavuttamiseksi: "Molemmille heille ironian tarkoitus syvimmissä muodossaan on nostaa yksilö elämän dialektiikkaa määräävien paradoksien yläpuolelle. Ironia on samanaikaisesti keino sekä havaita että voittaa nämä paradoksit."⁴²⁶

Mutta asia ei ole näin yksinkertainen. Furst on todennäköisesti valinnut tutkimusobjektikseen pelkästään Kierkegaardin teoksen *Om Begrebet Ironi*, joka kyllä tukee suoraan tällaista näkemystä. Mutta *Om Begrebet Ironi* on itse asiassa yhtä vaikeatulkintainen kuin mikä tahansa Kierkegaardin pseudonyymeista teoksista, ja se antaa mahdollisuuden täysin vastakkaisille tulkinnoille hänen ironiakäsityksestään.⁴²⁷ Kierkegaardin tutkimuksessaan ironialle antamat arvoarvostelmatkin ovat ristiriidassa keskenään: hän vuoroin tuomitsee ironian, vuoroin ylistää sitä.⁴²⁸ Tutkimus herätti jo ilmestyessään huomiota erikoisuutensa vuoksi.⁴²⁹

Kierkegaard nimittää tai kuvaa ironiaa 'absoluuttiseksi negatiivisuudeksi' (*den uendelige, absolute Negativitet*), joka on Hegelin käyttämä termi.⁴³⁰ Kun Kierkegaard pitää ironiaa subjektiviteetin kategoriana, yksilölle kuuluvana määreenä, on sillä yksilöllä, jonka kohtalo on määrännyt ironikoksi (julistajaksi), kaksi tunnusmerkkiä. Ensiksikin annettu todellisuus, siis ilmitodellisuus, on menettänyt ironiselle subjektille validiteettinsa täysin; siitä on tullut hänelle epätäydellinen muoto, joka vallitsee kaikkialla. Toiseksi hänellä ei ole asetta mitään tämän epätäydellisyyden tilalle. Ironia ei

⁴²² Søren Kierkegaard (1843) *Frygt og Bæven*, Samlede Værker V.

⁴²³ Lilian Furst (1984), 31.

⁴²⁴ *Ibid.*, 35.

⁴²⁵ Jens Himmelstrup (1936), 609-610.

⁴²⁶ Lilian Furst (1984) *Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760-1857*, Cambridge, 1984, 35.

⁴²⁷ Lee Capel (1983), 7.

⁴²⁸ Jens Himmelstrup (1936), 612.

⁴²⁹ Lee Capel (1983), 9.

⁴³⁰ OBI, 131.

siis synnytä negatiivisuutensa vuoksi mitään uutta. Ironikko voi vain todeta, ettei ilmenevä vastaa ideaalin vaatimuksia.^{431 432}

Hyvän kuvan Kierkegaardin käsityksestä absoluuttisen negatiivisuuden luonteesta antaa se, että hän kytkee yhteen ironian ja kyynisyyden:⁴³³

Naar man derimod erindrer, at Cynicismen er den negative Nydelse --- at Cynicismen nyder Savnet, Manglen, ikke er ubekjendt med Lysten men søger sin Tilfredssillelse i ikke at give efter for den, og altsaa istedetfor at gaae ud i Lysten, i enthver Moment vender tilbage i sig selv og nyder Manglen av Nydelse, - en Nydelse, der saa levende erindrer om, hvad ironisk Tilfredshed er i intellectuel Henseende, naar man betænker dette og da gennemfører det i aandelig Henseende med Hensyn til Statslivets Mangfoldighed, saa vil Ligheden vist ikke være saa ubetydelig.⁴³⁴

Vaikka Kierkegaard erottaa romantikkojen tavoin metafyyssisen ironian (*den rene Ironi, Ironien som Standpunkt, Ironien "sensu eminentiori"*) retorisesta ironiasta, on hänen käsityksensä se, että ironia ei ole avartava kategoria vaan se päinvastoin etäännyttää yksilöä todellisuudesta väärällä tavalla kohti omaa itseään. Ironia ei esitä mitään vaan johtaa skeptisyyteen, eikä se sisällä Kierkegaardin vaativaa eettistä vakavuutta vaan on pikemminkin huoletonta leikkiä.⁴³⁵

Kierkegaard hyökkääkin romantiikan filosofian ja kirjallisuuden ylenpalttista subjektiivisuutta (erotukseksi subjektiviteetista) vastaan. Hänen kriittisen tutkimuksensa kärki on suunnattu Hegeliä, Fichteä ja Schlegeliä kohti, varsinkin silloin kun hän varoittaa itseironian skeptisyyteen johtavasta tiestä. Itse-reflektio, joka ei ole sidottu eksistenssiin, on tuhoisaa:⁴³⁶

Jo mere i Kriticismen Jeget hensamk i Beskuelse af Jeget, desto magrere og magrere blev dette Jeg, indtil det endte med at blive et Gespenst, odødelig som Auroras Aand. Det gik Jeget ligesom Ravnens, der, bedaaret av Rævens Lovtaler over dens Person, tabte Osten. Idet Reflexionen bestandig reflecterede over Reflexion, var Tænkningen kommen paa en Afvei, og ethvert Skridt, den gjorde fremad, førte den naturligviis længere og længere bort fra alt Indhold. Her viste det sig, hvad der vil vise sig til alle Tider, at naar man skal speculere, kommer det især an paa at være stillet rigtigt. Den mærkede slet ikke, at det, den søgte, var i selve dens Søgen, og naar den ikke vilde søge der der, var det i al Evighed ikke at finde. Det gik Philosophien lisesom en Mand, der har sine Brilller paa og desuagtet leder efter sine Brilller, han søger nemlig efter det,

⁴³¹ Olli Mäkinen (1998), 19.

⁴³² Jens Himmelstrup (1936), 613.

⁴³³ OBI, 284.

⁴³⁴ Mutta kun otetaan huomioon se, että kyynisyys on nautiskelua negatiivisessa mielessä --- että kyynisyys nauttii kaipauksesta, puutteesta, eikä ole vieras nautinnolle mutta saa tyydytyksensä siitä, ettei anna sille periksi, ja sen sijaan että omistautuisi nautinnolle, se kääntyy koko ajan takaisin itseensä ja nauttii nautinnon puutteesta; nautinto, joka niin elävästi muistuttaa ironista tyydytystä älyllisessä mielessä; kun tätä tarkastelee ja noudattaa henkisessä mielessä ja ottaa huomioon yhteiskuntaelämän vaihtelevaisuuden, silloin vertaus lienee sattuva (Käännös Olli Mäkinen).

⁴³⁵ Jens Himmelstrup (1936), 614.

⁴³⁶ OBI, SV XIII, 372.

der ligger ligefor Næsen af ham, men søger det ikke ligefor Næsen, og derfor finder han det aldrig.⁴³⁷

Itseironia ja itsereflektio ovat kuin päättymättömät tikapuut, joilla hegeliläinen onneton tietoisuus kiipeää. Kierkegaard kaipaa selvästi kiinnekohtaa ironiaan, jonkinlaista korkeinta arvoa tai arvojärjestelmää, johon ironikko voi nojata ja josta käsin hän voisi tarkastella maailmaa ja siinä ponnistelevia ihmisiä ironikolle ominaisella ylenkatseella.⁴³⁸ Hegelin onneton tietoisuus heijastaa näitä arvoja ja postuloi Jumalan niiden edustajaksi, ja niin tekee Kierkegaardkin. *Om Begrebet Ironi* –teoksessa Kierkegaard näkee ironian keinona sokraattisen majeuutiikan palveluksessa. Kierkegaard ei hyväksy maailman mielettömyyttä modernistisessä mielessä; hänen mukaansa kaiken takana on tietenkin Jumala, ja ironia on keino totuuden löytämiseksi. Sokraattinen johdatteleva ironia vaatii aina ironikolta vahvat mielipiteet; se ei voi perustua siihen, että ironikko-johdattelija itse epäilisi totuuden suhteen.⁴³⁹ Siksi Kierkegaard päättääkin tutkimuksensa lukuun *Ironi som behersket Moment. Ironiens Sandhed*. Kierkegaardin mukaan ironian täytyy olla hallittu keino ja ironikon täytyy ottaa viileä etäisyys luomukseensa, vasta silloin hän voi luoda järjestystä epäjärjestykseen.⁴⁴⁰ Romantiikan ironia on Kierkegaardin mukaan ironiaa ironian itsensä vuoksi ilman, että se perustuu mihinkään ehjään maailmankuvaan (Total-Anskuelse af Verden), ja johtaa siten skepsikseen.⁴⁴¹ Tällaista filosofista suhtautumista, Arkhimedeiden pistettä, Kierkegaard kaipaa taiteelta, ja sitä hänen mukaansa romantiikan kirjallisuudessa ei ole.⁴⁴²

Kierkegaardin ironiankäsitelmä muotoutuu hänen myöhemmässä tuotannossaan myönteisempään suuntaan. Kun romanttinen ironia etäännyttää hänen mielestään yksilöä todellisuudesta, alkaa hän pitää ironiaa subjektiviteettiin kuuluvana keinona autenttisen olemassaolon saavuttamiseksi.⁴⁴³ Hänen teoriansa eksistenssin tasoista muotoutui lopullisesti vasta teoksessa *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* (1846), jossa hän käsittelee ironiaa ilmiönä esteettisen ja eettisen olemisen tasojen välillä.⁴⁴⁴ Ironikko ottaa oikealla tavalla eettisesti kantaa valitsemalla äärettömän; toisaalta hän voi käyttää ironiaa tämän eettisen vaatimuksen mukaan pysymällä samalla nimettömänä.⁴⁴⁵

⁴³⁷ Mitä syvemmälle kritiikin pauloihin Minä vaipui oman itsensä tarkastelussa, sitä laihemmaksi ja mitättömämmäksi se muuttui, kunnes siitä oli tullut aave, kuolematon kuin Auroran henki. Minälle käy samoin kuin korpille, joka ketun ylistyspuheiden lumoamana pudottaa juuston. Kun reflektio tarkasteli jatkuvasti omaa toimintaansa, joutui ajattelu harhateille, ja jokainen askel eteenpäin, jonka se otti, vei sen kauemmaksi ja kauemmaksi kaikesta ajattelun sisällöstä. Tässä tapauksessa pätee ikuinen totuus, nimittäin että jos pitää spekuloida, täytyisi päästä heti alusta oikeille raiteille. Hän ei huomannut, että se, jota hän etsi, oli itse etsimisessä, ja kun hän ei halunnut etsiä sieltä, ei sitä voitu koskaan löytää. Filosofille kävi kuten miehelle, jolla on silmälasit nenällään ja joka siitä huolimatta etsii niitä – hän etsii nimittäin sitä, mikä on hänen nenänsä edessä, mutta ei osaa etsiä sitä oikeasta paikasta ja ei siksi löydä niitä koskaan. (Käännös Olli Mäkinen)

⁴³⁸ Douglas Muecke (1983), 402.

⁴³⁹ Lilian Furst (1984), 228.

⁴⁴⁰ OBI, 422-428.

⁴⁴¹ Ibid, 423.

⁴⁴² Ibid.

⁴⁴³ Jens Himmelstrup (1936), 614-615.

⁴⁴⁴ Ibid, 615.

⁴⁴⁵ AuE., 493.

Ironie er Eenheden af ethisk Lidenskab, der i Inderlighed uendeligt accentuerer der egne Jeg i Forhold til den ethiske Fordring – og af Dannelse, der i Udvortshed uendeligt abstraherer fra det egne Jeg, som en Endelighed med blandt alle de andre Endeligheder og Enkelheder.⁴⁴⁶

Se, että ironia on toisaalta eettistä kiihkoa ja kärsimystä (*ethisk Lidenskab*), tarkoittaa, että ironia kuuluu yhteen yksilön subjektiivisen sisäisyyden kanssa, jossa tapahtuu korkein eettisyyden ilmaus. Ironikon luomus (*Dannelse*)⁴⁴⁷ on tietoinen yksinkertaistaminen todellisuudesta ja etäntyminen omasta todellisesta minästä – eettisesti katsoen se on tarkoitettu palvelemaan kanssaihmiä kommunikoinnissa, jonka päämäärä on tietenkin majeuttisesti heidän johdattamisensa epäsuoran kommunikoinnin avulla totuuteen ja autenttisuuteen.⁴⁴⁸

Kierkegaardilla ironia liittyy juuri hänen esteettiseen ja eettiseen tuotantoonsa, suoran kommunikoinnin ja uskonnollisten julkaisujen tehokeino on huumori.⁴⁴⁹ Ironia kypsyy epäsuoran kommunikoinnin välineeksi kuitenkin vasta eettisellä tasolla. Esteetikko ei osaa käyttää ironiaa minkään elämäkatsomuksen palveluksessa: hänen ironiansa tekee kaiken suhteelliseksi ja tuhoaa lopulta ironikon itsensä. Tämän käsityksen mukaan Kierkegaard olisi tarkastellut esimerkiksi Joseph Helleriä juuri edellä mainittuna esteetikkona ja ironikkona ilman eettistä vakavuutta. Mutta Kierkegaardinkin ”eettinen vakavuus” voidaan asettaa kyseenalaiseksi, sillä hän katsoi yhden tehtävänsä olevan ihmisten johdattaminen ironian avulla ja osittain petkuttamalla totuuteen ja autenttisuuteen, jotka hän kuitenkin itse määrittelee. Kierkegaard tuo tuotannossaan esille sen, mihin epäautenttinen olemassaolo johtaa. Mutta hän paljastaa myös oman itsensä mytologisoimalla omaa elämänsä ja ironisoi siten itseään.

Kierkegaardin kommunikointitapa on aina aiheuttanut vaikeuksia hänen tekstiensä tulkitsijoille. Hän julkaisi omalla nimellään lähinnä saarnoja ja uskonnollista kirjallisuutta. Useimmat teokset, jotka kuuluvat niin sanottuun esteettiseen ja eettiseen tuotantoon, julkaistiin nimimerkeillä (Vigilius Haufniensis, Nicolaus Notabene, Hilarius Bogbinder, Frater Taciturnus, Johannes Climacus, H. H; Anti-Climacus, Anticlimacus, Victor Eremita, A. J....; Johannes de silentio ja Constantin Constantius). Ongelmaksi muodostuu, miten nämä nimimerkeillä julkaistut tekstit suhtautuvat Kierkegaardin elämäkatsomukseen? Kun ne suhteutetaan hänen ainoaksi oikeaksi julistamaansa

⁴⁴⁶ Ironia on ykseys, joka koostuu eettisestä intohimosta, joka yksilön sisäisessä ulottuvuudessa painottaa äärettömästi hänen omaa minuuttaan suhteessa eettiseen vaatimukseen, ja sivistyksessä, joka ulkonaisessa ulottuvuudessa äärettömästi abstrahoiden erkanee hänen omasta minuudestaan, jonka se käsittää vain äärelliseksi seikaksi kaikkien muiden äärellisten seikkojen joukossa (Käännös Torsti Lehtinen)

⁴⁴⁷ Saksalaisperäinen sana Bildung ja ruotsin sana bildning vastaavat suunnilleen tanskan kielen sanaa Dannelse, ja ensimmäinen mieleen tuleva käännös olisikin sivistys niin kuin sanaa käytetään esimerkiksi yhteydessä kansansivistys. (Sara Brissman och Sara-Lena Vikror (2002), 11) Tässä kohdassa Kierkegaard käyttää todennäköisesti sanaa enemmän sen alkuperäisessä merkityksessä, joka viittaa enemmänkin luomiseen, luomiseen jonkun mallin mukaan (ruot. formning efter förebild). Dannelse-sanana alkuperäinen merkitys ei olekaan sivistys vaan Frembringelse tai Skabelse, siis luomus, luominen. (Katso Ordbog over det danske sprog, 1-28, 3. Bind, København, 1981, 491).

⁴⁴⁸ Jens Himmelstrup (1936), 615-616.

⁴⁴⁹ Ibid, 592-594.

uskonnollisuuteen, edustavat ne aina eräänlaista illusorista näkökulmaa todellisuuteen – ja näin on myös hänen filosofisten tekstiensä laita.⁴⁵⁰

Mielestäni oikea tulkintastrategia on ottaa huomioon se, että Kierkegaard varmaankin ajatteli jokaisessa ihmisessä olevan monta erilaista minää, vaikka kaikki niistä eivät varmaan koskaan aktualisoituisi. Ihmisluontoon kuuluu myös hyvä ja paha, fyysinen ja eettinen rakkaus, esteettisen ilmaisun ja vastaanoton tarve, halu filosofiseen pohdintaan jne. Kaikki Kierkegaardin tekstit vastaavat mielestäni kysymykseen, mitä on olla ihminen ja minkälaisia erilaisia vaihtoehtoja ihmisenä olemisen tarjoaa. Näin Kierkegaardin tekstejä tulisi tulkita kokonaisuutena tämän kysymyksen valossa, eikä pelkästään rajoittua esimerkiksi Johannes Climacus –näkökulmaan, jolloin pakostakin täytyy ottaa huomioon, että se on vain yksi mahdollinen illusorinen todellisuus.⁴⁵¹

Jos Kierkegaardia ja Joseph Helleriä verrataan luotettavuuden suhteessa toisiinsa, voidaan heitä molempia pitää epäluotettavina kertojina. Kirjallisuudentutkija ei voi luottaa Hellerin haastattelussa antamaan lausuntoon, siihen, että hän ei ole kirjailijana minkään tietyn aatteen puolestapuhuja. On otettava aina huomioon se, että kirjailija ei mielellään paljasta todellista elämänkatsomustaan yleisölle haastattelutilanteissa – tehdessään näin hän ikään kuin riisuisi itsensä aseista ja rajoittaisi mahdollisuuksiaan ideologisten aineiden esilletuontiin teksteissään. Uskonnollinen aines on jatkuvasti läsnä myös Hellerin teksteissä – jos ei suoraan niin ainakin negaatioiden muodossa. Toisaalta taas kun Søren Kierkegaard julkaisi vuonna 1841 akateemisen opinnäytteensä *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*, ja piti sen jälkeen itseään ironikkona, on tutkijoilla myöhemmin ollut vaikeuksia päättää, milloin Kierkegaard ironisoi ja milloin ei. Mikä on kirjailija Søren Kierkegaardin todellinen arvomaailma? Ironisoiko hän kirjoittaessaan ironiasta? Ainakin romantiikan kirjallisuus saa häneltä tuomion.⁴⁵²

Kun ajatellaan Kierkegaardin filosofista oppirakennelmaa, ajatusta olemassaolon kolmesta eri tasosta, joista kolmas ja kaikkein korkein on kristinuskon paradoksien varaan perustuva uskonnollinen taso, voimmeko luottaa siihen, ettei Kierkegaard koko ajan naura sekä itselleen että lukijoille? Entä kun Kierkegaard rakentaa suggestiivisella kielenkäytöllä kuvan yksilön lopullisesta valinnasta, tarkastelee asiaa kuoleman perspektiivistä käsin ja kutsuu tätä valintaa hypyksi tuntemattomaan, jota ei voi määrittellä käsitteellisesti – onko hän koko ajan vakaumuksellisesti kaiken tämän takana?

Kierkegaard on loppujen lopuksi myös esimerkki epäluotettavasta kertojasta. Hän määrittelee ironian tehtävän omassa tuotannossaan: Kierkegaard näki itsensä sokraattisena majeutikkona, joka ironian avulla auttaa (petkuttaa) lähimmäisiään⁴⁵³ tiedostamaan oman tietämättömyytensä ja siten avaa heille oven totuuteen.⁴⁵⁴ Sen, että Kierkegaard on julistuksessaan tosissaan, osoittaa kuitenkin mielestäni hänen oma elämänsä: hänhän on valmis uhraamaan ehdottomuudessaan kaiken julistuksensa vuoksi. Hän yrittää petkuttaa ihmisiä totuuteen, jotta heistä tulisi ”enemmän ihmisiä”. Kierkegaard ei pelkästään julista vaan hän näyttää aivan samalla tavalla kuin Diogenes, joka Kierkegaardin *Toistossa* kieltäytyi siitä, mitä elealaiset häneltä odottivat, ja näytti

⁴⁵⁰ Olli Mäkinen (1998), 23-24.

⁴⁵¹ Ibid, 24.

⁴⁵² Ibid, 24.

⁴⁵³

⁴⁵⁴ Torsti Lehtinen (1990), 36-39.

heille konkreettisesti, mitä liike on.⁴⁵⁵ Kierkegaard tekee samoin. Kierkegaardin jälkeen ironia kulkee kohti päättymätöntä regressiota: arvostelijan ja lukijan on mahdotonta löytää kiintopistettä, jossa hän voisi turvallisesti seisoa tietäen jakavansa tai pääsevänsä osalliseksi kirjailijan arvomaailmasta. Kun Kierkegaard toteaa, että todellinen ironikko ei edes halua tulevansa ymmärretyksi,⁴⁵⁶ olisi tätä tietenkin tarkasteltava lopullisesta uskonnollisen julistajan perspektiivistä. Tämä toteamus oikeuttaa kuitenkin johtopäätökseen, jonka mukaan ironia voidaan aina ymmärtää väärin.⁴⁵⁷

Jo Schlegel totesi, että kun ”et enää löydä tietä ulos ironiasta, aivan kuten tässä käsittämättömässä esseessä näyttää käyvän”, ja jatkoi toisaalla, että ”kun hulluus vie ironian mukanaan, eikä se ole enää hallittavissa”.⁴⁵⁸ Paul de Man katsoi Kierkegaardin tavoin, että ironikon on välttämättä tarkasteltava omaa ironisointiaan ironisella katseella, ja lisäsi, että ”itsetuhon ja itsensä uudelleen löytämisen dialektiikka, joka hänelle [Friedrich Schlegelille] ja Baudelairelle ilmentää ironista mieltä, on loputon prosessi, joka ei johda koskaan synteisiin.”⁴⁵⁹ Valitettavasti myös ironiasta puhuminen on päättymätön regressio, projekti ilman loppua.

⁴⁵⁵ Søren Kierkegaard (2001), *Toisto* (Gjentagelsen, 1843), suom. Olli Mäkinen, Jyväskylä 2001, 11.

⁴⁵⁶ Jonathan Culler (1975), 154.

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ Douglas Muecke (1983), 410.

⁴⁵⁹ Paul de Man (1969), 202.

4 Alistamisen välineet: ironia, katse ja rakkaus

4.1 Johdanto

Kierkegaard teki koko elämänsä työtä suojatakseen oman henkilönsä ja henkilökohtaisen identiteettinsä. Todellinen kirjailija Søren Kierkegaard kätkeytyi hyvin monimutkaisen ja huolella laaditun suojamuurin taakse, josta vielä erilaiset kerrontastrategiat tekivät entistä tiiviimmän. Ironia on tästä hyvä esimerkki, ja sen avulla Kierkegaardia voidaan tulkita yhä vieläkin usein aivan vastakkaisilla tavoilla. Kierkegaard jopa suunnitteli sanomalehdissä väittelyä omien nimimerkkiensä kanssa.⁴⁶⁰ Hän kielsi kirjoittaneensa omalla nimellään määrättyjä artikkeleita, jotka kuitenkin olivat hänen salanimellään laatimia. Tämä oli eräänlaista oman persoonan hajottamista mutta myös tietoista oman itsensä markkinointia.⁴⁶¹ Se ei estänyt Kierkegaardia käyttämästä anonyymiteettiä⁴⁶² hyväkseen hänen hyökätessään julkisesti milloin mitäkin tahoja vastaan. Kierkegaardin ”viimeinen sana”, hänen heideggerimainen käänöksensä (*Die Kehre*), jossa hän ilmoittaa, että vain uskonnolliset tekstit ovat suoraa kommunikaatiota ja että kaikkia muita tekstejä on tarkasteltava epäsuorana kommunikaationa, ei ole saanut jokaista vakuuttuneeksi,⁴⁶³ eivätkä kaikki sitä edes hyväksy.⁴⁶⁴

Kierkegaardin persoonan hajottamisprojekti ja vaikeaselkonen nimimerkkileikki oli tyypillistä myös modernismille. Claude Leroy luettelee pseudonyymisyyden piirteiksi fragmentaarisuuden, simulaation, hyper-realismia, optisen illuusion, petkuttamisen ja huumorin.⁴⁶⁵ Kierkegaard harrasti näitä kaikkia lukuun ottamatta hyper-realismia. Hänen monimutkaiset kiinalaisen rasian leikkinsä, joilla pseudonyymisyyttä rakennettiin, olivat hyviä esimerkkejä optisesta illuusiosta.

⁴⁶⁰ Joakim Garff (2002), 188.

⁴⁶¹ Ibid, 187.

⁴⁶² Oikeastaan Kierkegaard toteutti eri sivurooleissa esiintymistä tavalla, joka on hyvin tavallista tämän päivän internet-ympäristössä.

⁴⁶³ Alastair Hannay, 56.

⁴⁶⁴ Ibid, 57.

⁴⁶⁵ Claude Leroy (1986), 270.

Esimerkiksi Kierkegaardin naiskuva oli varmaan 1800-luvulla yleinen,⁴⁶⁶ mutta silti sitä yritetään lukea monella tavalla. Usein Kierkegaardia tulkitaan rikki, hänen tekstiensä kryptisyydestä on tullut itseisarvo. Naiskuvastakin voidaan esittää lukemattomia erilaisia näkökantoja. Erään tulkinnan mukaan Kierkegaard oli niin inspiroitunut Schopenhauerin ajatuksista ja tämän kyynisestä elämänkielteisyydestä, että hän kehitteli sen perusteella sovinistisen naiskuvan, jolla hän vastusti avioliiton harmoniaa.⁴⁶⁷ Se olisi siis selitettävissä hänen kiinnostuksellaan askeesiin, siitä johtuvasta naisia kohtaan tunnetusta vihamielisyydestä, joka olisi ollut eräänlainen luonnollinen vastareaktio.⁴⁶⁸

Ironia oikeuttaa myös loputtoman määrän tulkintoja, samoin (musta) huumori. Kierkegaardin jokainen ahdasmielinen mielipide, lapsus, koomisesti epäonnistunut henkilökuva ja keskeneräiseksi tai ristiriitaiseksi muuttunut ajatuskehittelmä voidaan ymmärtää vastakohtakseen – ironia tekee kaiken mahdolliseksi. Kuitenkin Kierkegaard kirjoitti erittäin lyhyessä ajassa suunnattoman määrän tekstiä, ja hänellekin olisi annattava erehtymisen mahdollisuus. Mielestäni Kierkegaardia voisi joskus tulkita raadollisemmin. Kierkegaard oli myös täynnä ennakkoluuloja, hän oli suvaitsematon, kostonhaluinen, helposti ärsyyntyvä tavallinen ihminen – tällaisen kuvanhan elämäkerratkin ja hänen persoonallisuuteensa keskittyvät tutkimukset hänestä usein antavat.^{469 470}

Raadollinen tulkinta ei tarkoita sitä, että Kierkegaardin tekstejä typistetään ja yksinkertaistetaan: ne ovat yhä monitasoisia, täynnä mytologisia ja retorisia kuvioita ja runollisuutta. Joskus on kuitenkin viisainta etsiä ensiksi kaikkein ilmeisin tulkintavaihtoehto. Filosofialle ja luonnontieteille on yhteistä se seikka, että ne pyrkivät aina etsimään ratkaisumalliksi mahdollisimman taloudellisen vaihtoehdon, josta humanisteja taas ei aina voida kiittää. Jonkun suppean alan ylitulkitseminen alkaa ruokkia itseään, siitä ovat uskontotieteet hyviä esimerkkejä. Suhteellisen yksinkertaisten premissien päälle luodaan valtava järjestelmä, vaikka suunnan pitäisi olla juuri päinvastainen. Kierkegaard itse muistutti lukijoitaan idealismin valtavista systeemeistä, joiden luoja asui koirankopissa.⁴⁷¹

Haluan tässä osoittaa sen, että Kierkegaardin teksteistä löytyy myös yksinkertaisia sekä yhteiskunnallisia, sukupuolten ja yksilöiden välisiä valtasuhteita. Niitä tulkitaan yleensä eksistenssistä käsin avautuviksi avartaviksi perspektiiveiksi – tähtäyspisteeksi tulee silloin autenttisuus, vapaus, uskonnollisuus, äärettömyys ja ikuisuus. Eksistentialismissa, sekä filosofiassa että kirjallisuudessa, pääpaino on kuitenkin yleensä päinvastoin puhtaassa inhimillisessä eksistenssissä ja siihen liittyvissä ongelmissa, valinnassa, sivullisuudessa ja vieraantuneisuudessa. Faktuaalisuus ottaa ylivallan ja sumentaa avartavat perspektiivit ja mahdollisuudet. Myös yhteiskunnan ja erilaisten valtarakenteiden yksilöä kohtaan harjoittama väkivalta ja manipulaatio tulevat selvästi esille. Usein inherealismia tulkitaan niin, että se viittaa vastakohtaansa, utopistiseen tulevaisuuteen. Täytyykö asian aina olla näin? Mihin viittaa esimerkiksi aversio naisia ja

⁴⁶⁶ Julia Watkin (1997), 71.

⁴⁶⁷ Ibid, 70.

⁴⁶⁸ Ibid, 78-79.

⁴⁶⁹ Katso esim. Joakim Garff (2002), 197, 638-642.

⁴⁷⁰ Lis Lind (2000), 75.

⁴⁷¹ *SD*, 176.

juutalaisia kohtaan? Yhteiskuntaan, joka on rotuennakkoluuloista vapaa ja jossa vallitsee sukupuolten välinen tasa-arvo? Tällainen tulkinta ei varmaan aina ole todennäköinen?

Kierkegaard tarkastelee viettelijän persoonaa ja esteettistä eksistenssitilaa kyseisen paradigmaattisen esimerkkitapauksen tai useiden eri esimerkkien kautta lähinnä kolmessa teoksessaan: *Gjentagelsen (Toisto)*, *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske (Mozart-esseet)* ja *Forførelserens Dagbog (Viettelijän päiväkirja)*. Kaksi jälkimmäistä sisältyvät esteettistä ja eettistä elämäntapaa yleisemmin kuvaavaan laajaan *Enten-Eller* -teokseen. *Toisto* ja *Viettelijän päiväkirja* ovat eräällä tavalla sisarkertomuksia: molemmissa viettelijä (Constantin Constantius ja Johannes Viettelijä) ohjaa nuoremman oppilaansa kehitystä.

Muodollisesti nämä kolme teosta poikkeavat toisistaan. Tästä huolimatta juuri rakkauden tema ja eräät motiivit sitovat ne yhteen: tässä tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota esimerkiksi katseeseen ja ironiassa esiintyvään valtasuhteeseen. Myös Kierkegaardin henkilöhistorian ja tekstin välinen suhde on otettu esille – loppujen lopuksi Kierkegaardia itseäänkin voidaan tarkastella eräänlaisena paradigmaattisena esimerkkitapauksena. Omaelämäkerrat ja omaelämäkerralliset romaanit eivät ole mitään muuttumattomia tekstikokonaisuuksia: aika vaikuttaa niihin samalla tavalla kuin se vaikuttaa kaikkiin taideteoksiin. Usein kirjoittaminen on terapeutista toimintaa, oman identiteetin kokoamista, eikä tekstin lukija aina ota tätä huomioon.⁴⁷² Tekstin merkitys siis muuttuu. Tekstiä voidaan tarkastella historiallisena muuttujana, joka sijaitsee keskellä alati vaihtuvia sosiaalisten käytäntöjen verkostoa.⁴⁷³ Edellisten teemojen lisäksi yritän löytää teksteistä liikkeeseen viittaavia rakenteita.

En halua liukua esimerkiksi yhteiskuntafilosofian tai feministisen tutkimuksen puolelle vaan tarkastella eräitä paljaita (valta)suhteita Kierkegaardin tuotannossa. Kierkegaard on houkutelut provosoivilla teksteillään suuren joukon naistutkijoita ja yhteiskuntatieteilijöitä tulkitsemaan hänen tekstejään.⁴⁷⁴ Sylvia Walshin esse *Issues that Divide: Interpreting Kierkegaard on Woman and Gender* (1997)⁴⁷⁵ herätti aikoinaan paljon polemiikkia, samoin Bruce H. Kirmmsen *Kierkegaard, Jews and Judaism* (1994)⁴⁷⁶, jossa otettiin esille Kierkegaardin antisemitistiset kannanotot. Yhden ensimmäisen Kierkegaardin filosofiaa ja estetiikkaa käsittelevän merkittävän tekstin laatija Theodor Adorno on sivuutettu aika täydellisesti Kierkegaard-tutkimuksessa, ehkä koska hän piti Kierkegaardia kirjailijana ja filosofina keskinkertaisuutena.⁴⁷⁷ Adorno kehitti kuitenkin Kierkegaardin ajattelua edelleen ja omaksui tältä esimerkiksi kaksoisreflektion käsitteen.

⁴⁷² Martyn Lyons (1999), 232-233.

⁴⁷³ Paul John Eakin (1989), xxi.

⁴⁷⁴ Esim. *Feminist Interpretations of Søren Kierkegaard*, edited by Céline Léon and Sylvia Walsh, 69-82, Pennsylvania, 1997.

⁴⁷⁵ Sylvia Walsh (1997) *Issues that Divide: Interpreting Kierkegaard on Woman and Gender*. Teoksessa *Kierkegaard Studies, Monograph Series 1*, edited by Niels Jørgen Cappelørn and Jon Steward (191-205).

⁴⁷⁶ Bruce H. Kirmmse (1994) *Kierkegaard, Jews and Judaism*, *Kierkegaardiana* 17, Copenhagen, 1994, 83-97.

⁴⁷⁷ Isak Winkel Holm (1997), 91.

4.2 Lajityypit

Tulkittavasta aineistosta *Mozart-esseet* voisi olla puhdas esse – muotonsa puolesta se olisi sopiva kulttuuriaikakauslehteen tai kävisi tieteellisenä julkaisuna, vaikkakin laajuutensa puolesta (suomennos n. 160 sivua) esseen julkaiseminen vaatisi monografiamuodon. *Mozart-esseissä* esitetään väite, joka myös todistetaan. Vaikka kyseessä on suora jatkumo genretraditiossa, jonka suosio ja kehitys vauhdittui Michel de Montaignen esseiden ja ranskalaisen klassismin ansiosta, poikkeavat Kierkegaardin *Mozart-esseet* ajan perinteestä aiheensa ja tieteellisyytensä vuoksi. Englantilaisessa esseessä pyrittiin muodon lisäksi painottamaan sitä, että tutkielmissa pystyttäisiin tieto välittämään myös lukijalle – tutkielmia ei laadittu vain tiedemiehiä vaan myös maallikkoja varten. Kierkegaard tekee päinvastoin: hänen esitystyyliinsä on elitististä, jopa kryptistä, mikä oli tyypillistä 1800-luvun lopun useille modernismia ennakoiville esteettisille tyyli-suunnille. Kuitenkin esitysmuoto ja jäsentely noudattaa tiukasti senaikaisen akateemisen tekstin muotoa ja logiikkaa.

Gjentagelsen (Toisto) on tyyllisesti ja muodollisesti hybridi. Sitä on mahdotonta sijoittaa ehdottomasti mihinkään kirjallisuudenlajiin. Se koostuu kirjeistä, päiväkirjasta ja suorasanaisesti minämuotoisesta kerronnasta, joka saa lukijan pohtimaan teoksen mahdollista omaelämäkerrallista sisältöä. Mutta koska kirjoittaja on nimimerkki (Constantin Constantius), ei kyseessä voi olla varsinainen omaelämäkerta.⁴⁷⁸ *Gjentagelsenin* kohdalla voitaisiin puhua omaelämäkerrallisesta romaanista,⁴⁷⁹ ja tämä nimitys olisikin varsin sopiva, koska teosta voidaan pitää romaanina sen hajanaisesta rakenteesta huolimatta. *Toistossa* on selvä juoni: kertoja tilittää sekä omaa elämäänsä että tarkkailemansa Nuoren miehen romanssia ja siihen liittyviä tapahtumia. Matkakuvauus, joka käsittää teoksesta noin kolmasosan, oli erittäin suosittu 1800-luvun kirjallisuudenlaji. Esimerkiksi Kierkegaardin aikalainen H. C. Andersen kirjoitti matkoistaan selostuksia, muun muassa *En Digters Bazar* –teoksen (1842).⁴⁸⁰ Joskus Andersen kuvasi jopa paikkoja, joissa ei ollut ikinä käynyt. Narratologisesti *Gjentagelsenissa* tehdään rohkeita hyppyjä: alkuosan ironian jälkeen siirrytään pateettiseen ja luottavaiseen kirjemuotoon, mutta lopun kirje NN:lle on taas täynnä ironiaa⁴⁸¹ – siinä kumotaan kaikki edellä sanottu. *Toisto* voidaan ymmärtää myös puhtaaksi rakkauskertomukseksi. Kaiken kaikkiaan *Toisto* on hyvin monitasoinen ja vaikeasti tulkittavissa oleva teksti.

Kirjoittamalla nimimerkillä kirjailija ei välttämättä sanoudu irti tekstistään; myös nimimerkki voi olla ”kirjailija”.⁴⁸² Jos nimimerkki on kuitenkin fiktiivinen, kuten selvästikin on *Toistossa*, täytyy käytännöllä olla selvä syy, ja Kierkegaardin tapauksessa lopullinen selitys löytyy hänen julkaisustrategiastaan. Mutta koska *Toistossa* kuten suurimmassa osassa Kierkegaardin nimimerkillä julkaisemissa teoksissa julkaisijana toimii S. Kierkegaard, on lukijalla aihetta olettaa, että kirjan päähenkilölle tapahtuva on

⁴⁷⁸ Philippe Lejeune (1989), 13.

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ H. C. Andersen (1975), 1975.

⁴⁸¹ Arne Melberg (1992), 154.

⁴⁸² Ibid, 12.

täysin samaa kuin mitä kirjailijalle on tapahtunut,⁴⁸³ ja tässähän tapauksessa jäljet johtavat S. Kierkegaardiin.⁴⁸⁴ Epäsuoraa julkaisustrategiaa olisi tukenut enemmän yksilön kolmannen persoonan käyttö, joka olisi sekä vieraannuttanut lukijan Kierkegaardin persoonasta⁴⁸⁵ että antanut tekstin tieteellisyydelle enemmän vakavuutta – eksistentiaalisen näkökannan mukaan kolmas persoona oli kuitenkin hänelle tietoteoreettisesti vaikea toteuttaa. Vihjaus teoksen lopussa – jos pitäydymme teoksen maailmassa emmekä ota huomioon omaelämäkerrallisia journaaleja, kertoo, että *Gjentagelsen* on ”syntynyt” samana vuonna kuin se ilmestyi (Kjøbenhavn, i August 1843), ja se on siis eräänlainen kutsu elämäkerralliseen tulkintaan. Tämä onkin ollut perinteisesti yleisin tapa lukea *Toistoa*: se on tulkittu suoraksi kertomukseksi Kierkegaardin ja Regine Olsenin välisestä suhteesta.⁴⁸⁶

Gjentagelsenin hajanainen rakenne ja tietynlainen epäkronologisuus on tyypillistä elämäkerrallisille teoksille etenkin silloin, kun kirjailijat ovat kykenemättömiä hallitsemaan elämäänsä.⁴⁸⁷ Kierkegaard on ilmeisesti ollut hyvin herkkä ihminen, jonka psyyke on ollut jatkuvasti epätasapainossa.⁴⁸⁸ Tällaisissa elämäkertoissa (elämäkerrallisissa romaaneissa) esiintyy yleensä ristiriitaisuuksia ja paradokseja, ja rakenteeltaan ne ovat usein kuin salapoliisiromaaneja ja pelejä, jotka vaativat lukijalta päättelykykyä ja monimutkaisia tulkintastrategioita.⁴⁸⁹ Nämä ominaisuuden kuvaavat hyvin *Toistoa*.

Viettelijän päiväkirja on päiväkirja- ja kirjeromaani. Lajina se edustaa suoraa jatkumoa Englannissa 1700-luvulla syntyneeseen porvarilliseen romaaniin, jonka yksi alalaji kirjeromaani on. Kirjemuoto on tuttu jo antiikin kirjallisuudesta ja Raamatusta (epistolat), mutta vasta Samuel Richardsonin (1689-1761) *Pamela* (1740) oli ensimmäinen juonellinen kirjeromaani, jossa kerrottiin selvä tarina.⁴⁹⁰ Sitä aikaisemmin epistolat olivat muodostuneet kirjeenvaihdosta kootuista yhtenäisistä teoksista, joita julkaistiin ahkerasti jo 1500-luvulla (Hélisenne de Crenne, Gaspar de Saillans, Du Tronchet, Mesdames des Roches, Etienne Pasquier).⁴⁹¹ Niistä puuttui siis selvä juoni. Kun yksikön kolmannen persoonan käyttö romaanissa etäännyttää, luo kirjeromaanin ensimmäinen persoona intiimiyden tunteen.⁴⁹² Kirjoittaja ja lukija ovat kahden kesken, tässä ja nyt, tête-à-tête.⁴⁹³ Näkökulma on siis tämänhetkinen, ja näin on *Viettelijän päiväkirjassakin*, vaikka kirjoittajat Johannes ja Cordelia ja heidän persoonansa on kierkegaardimaiseen tapaan etäännytetty sillä, että kirjeet ja päiväkirja on löydetty sattumalta. Se oli kuitenkin ajan konventio ja peräisin jo niinkin kaukaa kuin esimerkiksi Cervantesin Don Quijotesta. Kirjeromaanin luonteeseen kuuluu myös se, että päähenkilöiden henkilöahmot muuttuvat ja kehittyvät kirjoituskerrasta toiseen,⁴⁹⁴ mikä

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ Joakim Garff (2002), 189.

⁴⁸⁵ Ibid, 31

⁴⁸⁶ Thomas Pepper (1997), 460.

⁴⁸⁷ Philippe Lejeune (1989), 97.

⁴⁸⁸ Lis Lind (2000), 75.

⁴⁸⁹ Philippe Lejeune (1989), 97.

⁴⁹⁰ Sirkka Heiskanen-Mäkelä (1984), 30.

⁴⁹¹ Janet Altman (1986), 27-28.

⁴⁹² Sirkka Heiskanen-Mäkelä (1984), 30.

⁴⁹³ Arne Melberg (1992), 154.

⁴⁹⁴ Sirkka Heiskanen-Mäkelä (1984), 30.

tulee hyvin esille sekä *Toiston* päähenkilöiden Constantinin ja Nuoren miehen että *Viettelijän päiväkirjan* Johanneksen ja Cordelian suhteen. Varsinkin Cordelian neljä kirjettä aivan teoksen alussa kuvaavat hyvin erilaisia, laidasta toiseen heilahtavia mielialoja ja sieluntiloja.⁴⁹⁵ Kirjeromaani soveltui erinomaisesti romantiikan ajan itseilmaisuuksiin, sen etuoikeutettuun muotoon, jota kirje edusti.⁴⁹⁶ Kirjeromaanista on sanottu, että sen avulla kirjailija voi antaa romaanilleen uskottavuutta, koska kirjeromaanin muoto tuntuu dokumentaariselta. Hyviä esimerkkejä modernissa kaunokirjallisuudessa ovat Anatoli Mariengofin *Romaani vailla valhetta*⁴⁹⁷ (2002, alkuperäinen *Roman bez vran'ja* 1926) ja Bo Carpelanin *Axel* (1986)⁴⁹⁸. Molemmat ovat herättäneet aikoinaan keskustelua. Mariengofin romaanissa kuvataan Sergei Jesenin elämää, ja koska neuvostohistoria on aikoinaan kaunistellut ja muunnellut hänen henkilökuvaansa, ovat tutkijat tietenkin hämmentyneitä, koska eivät Marinogofin tapauksessa osaa päättää, missä määrin hänen romaaniinsa sen vilpittömästä nimestä huolimatta voi luottaa tuon ajan historiallisena dokumenttina. Carpelanin *Axel* aiheutti ilmestyessään paljon polemiikkia; Axel Carpelan oli todellinen henkilö, ja hänen ystävyytensä ja kirjeenvaihdonsa Jean Sibeliuksen kanssa ovat dokumentoituja tapahtumia. Silti Bo Carpelan joutui rakentamaan Axel Carpelanin elämän syntymästä aina 40 ikävuooteen asti, jolloin hän kirjoitti Sibeliukselle ensimmäisen kirjeensä.⁴⁹⁹ Yleisö närkästyi, kun ei voinut olla varma, onko kyseessä romaani (joka luki selvästi nimilehdellä) vai elämäkerta.⁵⁰⁰

Kierkegaard ei nimennyt *Viettelijän päiväkirjaa* romaaniksi vaan se on osa laajempaa kokonaisuutta. *Enten-Eller* oli poikkeuksellisesti kokonaan nimimerkillä julkaistu teos – julkaisijana esiintyy Victor Eremita. Mutta jo ilmestymispäivänä 27. helmikuuta vuonna 1843 kaikki asiasta vähääkään kiinnostuneet tiesivät, kuka teoksen kirjoittaja oli.⁵⁰¹ Kirjeromaani soveltuu myös dialektisen muotonsa puolesta palvelemaan eräänlaisena peilinä, joka heijastaa sekä kirjailijaa itseään että myös ympäröivää yhteiskuntaa.⁵⁰²

Anonymiteetti, jonka taakse Kierkegaard kätkeytyi, on oikeastaan varsin triviaali ilmiö. Nykyaikana esimerkiksi internetin valtava suosio perustuu paljolti anonymiteettiin: nimettömänä toimiminen netin keskustelupalstoilla sekä suojaa yksilöä että kiihottaa. Samalla se murtaa yhtenäistä minää. Kierkegaard oli itse asiassa hyvin moderni 1800-lukulainen; hänen julkaisustrategiansa olisi sopinut ja sitä olisi ollut helpompi toteuttaa nettiympäristössä. Hänen mietteensä fiktiivisestä ja anonyymista ”väittelystä” sanomalehtien sivuilla ovat tästä todistus.

Kuva yhtenäisestä autonomisesta minästä joutui ankaran kritiikin kohteeksi jo 1800-luvun lopulla ja viime vuosisadan alussa, mutta jostain syystä siinä pitäydytään yhä kiinni

⁴⁹⁵ *Enten-Eller Ia*, 301-303.

⁴⁹⁶ Arne Melberg (1992), 154.

⁴⁹⁷ Anatoli Mariengof (2002) *Romaani vailla valhetta* (*Roman bez vran'ja* 1926), Helsinki, 2002.

⁴⁹⁸ Bo Carpelan (1986) *Axel*, Stockholm, 1986.

⁴⁹⁹ Märten Westö (1998)

⁵⁰⁰ Bo Carpelan kertoo haastattelussa kirjoittaneensa alussa lopullista versiota dokumenttipitoisempaa proosaa; kustantajan kehotuksesta hän kuitenkin muutti sitä mielikuvituksellisempaan suuntaan (Bo Carpelan (2003) *Ammatti: suomalainen kirjailija – Bo Carpelan*, TV 1 sunnuntaina 6.7.2003 klo 13.55 – 14.40. TV 1:n dokumenttitoimitus).

⁵⁰¹ Joakim Garff (2002), 189.

⁵⁰² Daniel Brewer (1983), 1241.

jälkistrukturalismista ja dekonstruktionismista huolimatta. Yhtenäinen minä on käsitteenä turvallinen. Kierkegaard oli tässä asiassa aikaansa edellä nähdessään yksilön minän hajoamisprosessin. Ihmisen elämä on helpompaa ja turvallisempaa, kun ympäristöä voi tarkastella muuttumattomasta ja pysyvistä perspektiivistä, jota itse asiassa ei ole olemassa – senhän tiesivät jo antiikin filosofit Herakleitos etunenässä. Pysyvä minä on pelkkä apukäsite.

Jakautunut minuus luetaan taas yhdeksi postmodernin yhteiskunnan tunnusmerkeistä. Yksilöllä katsotaan voivan olla erilaisia rooleja; hän pystyy jäsentymään toisistaan poikkeaviin pienyhteisöihin, ja tämä ilmenee myös arvorelativismina. Internet on vain yksi ilmiö, joka heijastaa yhteiskuntamme muutosta. Internet on media, jossa arvorelativismi ja jakautunut identiteetti toteutuvat – tietenkin ehkä hieman helpommin kuin muissa ympäristöissä.

Vanha kuva muuttumattomasta todellisuudesta on hajonnut. Ei ole enää olemassa mitään valmiita ja annettuja identiteettejä. Internetissä ihmiset voivat vaihtaa joustavasti minänsä toiseen. He voivat ilmaista itseään eri persoonallisuuksilla, kokeilla uusia rooleja ja leikkiä niillä. Virtuaalitodellisuudessa elävät ihmiset ovat tottuneita nopeisiin identiteetinvaihdoksiin – he siirtyvät joustavasti eri roolihahmoista toisiin. Sukupuoli, ikä, ammatti ja rotu voivat vaihtua hyvinkin nopeasti. Kierkegaardin nopeat roolimutokset ja näkökannavaihdokset ennakoivat tätä kehitystä – hänen pseudonyymileikkinsä oli aikaansa edellä.

Kierkegaard olisi joutunut puolustautumaan omaa kritiikkiään vastaan, jos hän olisi nimennyt *Viettelijän päiväkirjan* ja *Toiston* romaaneiksi. Hän nimittäin julkaisi vuonna 1838 79-sivuisen romaanimuotoa käsittelevän esteettisen kirjoitelman nimeltä *Af en endnu Levendes Papirer. Udgivet mod hans Villie af S. Kierkegaard*.⁵⁰³ Tässä lähinnä esseemuotoisessa tekstissä analysoidaan varsin rankalla kädellä H. C. Andersenin romaaneja ja ennen kaikkea edellisenä vuonna ilmestynyttä *Kun en Spillemand* –teosta.⁵⁰⁴ Kierkegaard aloitti jo tässä ensimmäisessä varsinaisessa julkaisussaan ankaran poleemisen tyylinsä, joka jatkui läpi koko hänen elämänsä ja joka kulminoitui ennen hänen kuolemaansa kirkkokiihistassa ja *Øieblikket*-pamfleteissa.⁵⁰⁵

Kierkegaard ruotii H. C. Andersenin romaania siitä, että ajan konventioista poikkeavasti se ei pääty onnellisesti. Kirjailijan tehtävä on Kierkegaardin mukaan puolustaa kaikkeen olevaan sisältyvää harmoniaa. Andersenin romaani on sitä vastoin hajanainen, ja siinä syytetään yhteiskuntaa päähenkilö Christianin onnettomasta kohtalosta. Andersenilta puuttuu Kierkegaardin mukaan selvä elämäkatsomus: ”Jokaisessa romaanissa täytyy olla kuolematon sielu, joka jää aina lopussa henkiin.”⁵⁰⁶ Jos kirjailijalta puuttuu elämäkatsomus, tulee romaanista ei vain kaoottinen vaan kiusallisella tavalla henkilökohtainen. Kierkegaard antaa ymmärtää, että elämäkatsomuksellinen sisältö koostuu syvällisemmästä joko filosofisesta tai uskonnollisesta näkemyksestä.⁵⁰⁷ ”Kirjailijan pitäisi aina antaa jotain itsestään aivan niin kuin Kristus joka ruokkii meitä ruumiillaan ja verellään.”⁵⁰⁸ Kierkegaard katsoo myös,

⁵⁰³ SV XIII: 41-92.

⁵⁰⁴ H. C. Andersen (1988), 1988.

⁵⁰⁵ Torsti Lehtinen (2002), 96-98.

⁵⁰⁶ Joakim Garff (2002), 127.

⁵⁰⁷ Ibid, 128-129.

⁵⁰⁸ Ibid.

että kirjailijan pitäisi kyetä ottamaan ja säilyttämään etäisyyttä teokseensa. Hän syyttää Andersenia myös siitä, että tältä puuttuu psykologinen näkemys.⁵⁰⁹

Näiden syytösten valossa *Viettelijän päiväkirja* ei olisi romaanina mitenkään esimerkillinen: siitä puuttuu onnellinen loppu eikä se ole millään tavalla positiivinen. Miten kirjailijan henkilökohtainen elämä peilautuu ja ”kristalloituu” siinä, jää salaisuudeksi. Joka tapauksessa sekä *Viettelijän päiväkirja* että *Toisto* ovat rakenteeltaan hajanaisia: siitähän Kierkegaard syytti Andersenia. Teokset ovat kuitenkin opettavaisia, moraalisia, didaktisia – miten Kierkegaardin tuotantoa nyt luonnehditaan – mutta silloin niitä täytyy tarkastella kokonaisuuden osina, ei yksittäisinä teoksina.

Kyseiset teokset ovat siis osittain päiväkirjamuotoisia. Päiväkirja olikin 1800-luvulla erittäin suosittu kirjallisuudenlaji, mikä liittyy epäilemättä tuolloin tapahtuneeseen porvariluokan mahtiaseman vakiintumiseen.⁵¹⁰ Päiväkirjoja ei kuitenkaan tavallisesti painettu ja saatettu julkisuuteen vaan ne kiersivät yksityisesti ystävä- ja tuttavapiirissä.⁵¹¹ Näin teki esimerkiksi H. C. Andersen, joka työsti omaelämäkerrallisia päiväkirjojaan läpi elämänsä. Lajina päiväkirja oli kuitenkin tavallinen. Kierkegaard kirjoitti myös varsinaisia yksityisiä ja intiimejä päiväkirjoja (journaaleja), joita hän estetisoi ja stilisoi tulevaa mahdollista julkaisua varten.⁵¹²

Sekä *Toiston* että *Viettelijän päiväkirjan* teema tai juoni liittyi myös 1800-luvun yleiseen uskonnollisen ja filosofisen kirjallisuuden traditioon. Viettelemisen kuvaaminen, porvaristytön kunnian ja maineen riistäminen, oli motiivina porvarillisen romaanin syntyessä jo edellä mainitussa Samuel Richardsonin *Pamelassa*. Siinä vietteleminen on kuitenkin ”toisen suuntaista”. Romaanin päähenkilö Pamela pestautuu aatelisperheeseen palvelijattareksi. Perheen poika yrittää kaikin tavoin vietellä Pamelan, mutta tämä onnistuu useista irstaista lähentely-yrityksistä huolimatta torjumaan ”herra B:n” tunkeilut, jolloin aatelisnuorukainen on lopulta valmis ottamaan Pamelan vaimokseen. Romaanissa on tietenkin kahden yhteiskuntaluokan, porvariston ja aatelisten, valtataistelun tuntua. Jos porvaristo onnistuu säilyttämään siveyden ja moraalisen ryhdin, se kohoaa yhteiskuntaluokkana vähintään aateliston tasolle. Richardson halusi antaa kirjansa avulla nuorisolle hyveellisen ja varoittavan esimerkin. Pamela edustaa siis koko omaa yhteiskuntaluokkaansa – jos herra B olisi onnistunut viettelemään hänet, olisi aatelisto jälleen kerran todistanut ylivoimaisuutensa porvarisluokkaan nähden.

Richardsonin seuraava teos *Clarissa Harlowe or The History of a Young Lady* (1747-48)⁵¹³ onkin selvempi varoittava esimerkki tästä porvaristytön kunnia –motiivista, josta tuli myöhemmin tavallinen yhteiskunnallisella päätöksellä varustettu romaani aihe.⁵¹⁴ Tämän Richardsonin toisen romaanin nimihenkilö ja päähenkilö Clarissa on porvaristytty, joka joutuu aatelismiehen ylipuhumaksi ja pakenee tämän mukana kotoaan. Kun Lovelace, viettelijä, ei muuten onnistu murtamaan tytön lopullista vastustusta, sulkee hän tämän ilotaloon, jossa hän huumaa Clarissan ja lopulta raiskaa tämän. Clarissa

⁵⁰⁹ Ibid, 128.

⁵¹⁰ Philippe Lejeune (1989), 163-164.

⁵¹¹ Ibid, 169-172.

⁵¹² Joakim Garff (1997), 80.

⁵¹³ Samuel Richardson (1968) *Clarissa, or, The history of a young lady* (1747-48) : in four volumes, introd. by John Butt, London, 1968.

⁵¹⁴ Sirkka Heiskanen-Mäkelä (1984), 32.

kuitenkin säilyttää kunniansa – hän ei suostu Lovelacen rakastajattareksi vaan mieluummin riutuu kuoliaaksi. Lovelace kuolee lopussa kaksintaistelussa.

Clarissan juoni noudattelee *Pamelan* juonta enemmän *Viettelijän päiväkirjan* juonirakennetta. Lovelace on henkilöahmona ja viettelijänä täynnä don juanmaista viehätysvoimaa. Itse asiassa tämä byronmainen traagisella pahuudella varustettu sankarityyppi oli yksi romantiikan suosituimpia henkilöahmoja.⁵¹⁵ Kierkegaardin kirjahyllyssä oli myös suuri joukko saksannettua englantilaista kirjallisuutta, esimerkiksi Shakespearen *Dramatische Werke* ja Byronin *Sämmtliche Werke*, joten Johanneksen paholaismaisella viettelijähahmolla on saattanut olla byronmainen esikuva. Sen sijaan englantilaisen porvarillisen romaanin yhteiskunnallinen paatos Kierkegaardilta puuttui: hänelle porvariluokka ei edustanut mitään hyvää. Hän ei myöskään kiinnittänyt huomiota sukupuolten väliseen jännitykseen tai korostanut miesten tai miessukukunnan moraalista rappiota.

Viettelijän hahmo jatkoi elämäänsä myös romantiikan jälkeen. Kuuluisimpia moderneja viettelijähahmoja ovat olleet Vladimir Nabokovin *Lolita* (1955),⁵¹⁶ joka herätti aikoinaan valtavaa paheksuntaa. Teoksen maine lisääntyi vielä Stanley Kubrickin menestyselokuvan ansiosta. *Lolitan* juoni, jossa isäpuoli hautoo vaimonsa murha-aikeita voidakseen vietellä yksitoista-kaksitoistavuotiaan tytäripuolensa, oli tietenkin moraalisesti hyvin arveluttava. On sanottu, että Nabokov oli yksi Nobelin kirjallisuuspalkinnon ehdokkaista aina siihen asti kunnes hän julkaisi *Lolitan*. Monelta moralisoijalta on kuitenkin jäänyt huomaamatta, että itse asiassa Lolita viettelee Humbert Humbertin eikä päinvastoin – ”H. H.” on romaanin ”uhri”. Ja näinhän itse asiassa lopulta tapahtuu muodollisesti ja ”juridisesti” myös *Viettelijän päiväkirjassa*. Teokset muistuttavat myös rakenteeltaan toisiaan. *Lolita* koostuu päiväkirjasta, jonka John Ray j.r. Ph.D. saa salanimi Humbert Humbertin puolustusasianajaja Clarence Choate Clarkilta, ja jonka hän julkaisee psyykkisen sairauden kuvauksena. Siinä, missä *Viettelijän päiväkirjan* Johannes toteuttaa tieteellistä viettelyprojektia, ovat ”H. H.” ja Lolita viettien uhreja, vaikkakin ”H. H.” yrittää toteuttaa viettelyään yhtä tieteellisesti – sattuma tulee vain aina väliin.

William Wylerin filmatisointi John Fowlesin romaanista *The Collector* (1963, *Neitoperho*, 1964)⁵¹⁷ on toinen hyvä esimerkki viettelijäteeman teatterinomaisuudesta ja siitä, miten aihe sopii yhtä hyvin sekä näyttämölle että elokuvaan.⁵¹⁸ Frederick Clegg kuvaa *Neitoperhon* alussa perhostentutkijan termein sitä, miten hän ensin tarkkailee uhriaan Miranda Grey’ta ja lopulta huumaa tämän liittääkseen hänet ”kokoelmiinsa”. Miranda on harvinainen yksilö. *Viettelijän päiväkirjaan Neitoperhon* liittää päiväkirjamuoto. Alussa saamme seurata Frederickin selostusta siitä, miten hän vakoilee, yllättää, huumaa ja vangitsee Mirandan ja yrittää saada tämän alistumaan tahtoonsa. Mutta sitten näkökulma muuttuu. Toinen puoli romaanista koostuu Mirandan päiväkirjasta, jonka hän on laatinut vankeudessaan. Lopussa pääsemme taas mukaan Frederickin kertomukseen, jossa hän selostaa Mirandan lopun ja sen, miten hän voisi ottaa tämän tilalle toisen perhosen voidakseen verrata heitä. Rakenteen ja juonen lisäksi

⁵¹⁵ Ibid, 33.

⁵¹⁶ Vladimirs Nabokov (1959) *Lolita*, (*Lolita*, 1955), suom. Eila Pennanen, Jyväskylä, 1959.

⁵¹⁷ John Fowles (1964) *Neitoperho* (*The Collector*, 1963), suom. Seere Salminen, Helsinki, 1964.

⁵¹⁸ *Neitoperholla* ja *Lolitalla* on useita yhteneväisyyksiä, mutta selvin niistä on perhosmotiivi. Kun *Neitoperhon* päähenkilö Frederick Clegg harrastaa perhostenkeräämistä, on se sattumalta myös Vladimir Nabokovin harrastus. Nabokov jopa löysi uuden perhoslajin.

Viettelijän päiväkirja ja *Neitoperho* muistuttavat siis toisiaan myös siinä, että viettelemisestä tehdään molemmissa tiedettä – tai taidetta. Uhri on pelkkä esine ja Frederick ja Johannes pyrkivät löytämään kokeilutoiminnalleen mahdollisimman täydellisen kohteen. Myös viettelijän päiväkirjassa Cordelia saa puheenvuoron – vaikkakin vain 4:ssä kirjeessä, joiden painoarvo teoksen kokonaisuuden suhteen on kuitenkin erittäin merkittävä.

H. Porter Abbottin mukaan Kierkegaardin käyttämät kiinalaisen rasian rakenteet ovat realismin normaaleja keinoja, joilla pyritään korostamaan teoksen asemaa fiktiivisenä luomuksena.⁵¹⁹ Näin Kierkegaard ei kuitenkaan tuhoa kokonaan sitä realistisen välittömyyden vaikutusta, jota hän halusi korostaa käyttämällä teoksessaan luottamusta herättävää päiväkirjamuotoa. Päiväkirjan fiktiivisyyden korostamisella (”... hätäisesti silmäytyäni irtonaisia papereita huomasin nimittäin, että ne sisälsivät pakinaa eroottisista tilanteista, hajanaisia muistiinpanoja jostakin suhteesta...”)⁵²⁰ Kierkegaard haluaa tehdä selvän eron tämän ”esteettisen tuotannon” ja koko hänen tuotantonsa koskevien filosofis-uskonnollisten tarkoituksien välille.⁵²⁰ Samalla teoksen toimittaja (Victor Eremita) vapauttaa sekä Kierkegaardin että myös lukijan kaikesta vastuusta suhteessa *Viettelijän päiväkirjaan*. Nabokov käyttää itse asiassa aivan samaa vieraannuttamiskeinoja, kun hän *Lolitassa* antaa Humbert Humbertin kertoa, että hänen päiväkirjamerkintänsä perustuvat mustakantiseen keinoahkaiseen taskumuistikirjaan, joka todellisuudessa tuhoutui viisi vuotta sitten. Kaikki mitä hän siitä siteeraa, perustuu Humbertin muistiin.⁵²¹ Päiväkirjamuoto tarjoaa siis lukemattomia narratologisia mahdollisuuksia.

Linda Kauffman onkin tutkinut teoksessaan *Discourses of Desire*⁵²² naispuolisten fiktiivisten henkilöiden kirjoittamia rakkauskirjeitä – siis erästä kirjallista genreä. Hän tarkkailee tämän kirjallisuuden kehitystä ja muuttumista aina Ovidiuksesta nykypäiviin. Rakkauskirjeistä on löydettävissä tiettyjä toistuvia rakenteita. Yleensä niistä muodostuu selvä ”romaani”, jolla on alku, keskikohta ja loppu.⁵²³ Tämä rakenne on selvästi raamatullinen ja muistuttaa keskiaikaisia tekstejä: kerronta alkaa rakastetun näkemisestä hänen ensikohtaamisensa, sitä seuraa odottava jakso jonka jälkeen vuorossa on varsinainen ”rakastuminen”, ja kertomus loppuu yleensä eron tuskaan.⁵²⁴ Kyseessä on siis eräänlainen muunnelma Raamatun paratiisikertomuksesta ja syntiinlankeemuksesta: halu ja kiihko päättyvät rangaistukseen, eräänlaiseen karkotuksen paratiisista. Vaikka *Viettelijän päiväkirjassa* Cordelia on vain yksi kertojista, tulee seuraavassa luvussa selvästi esille, että tämä sama kaava on helposti sovellettavissa myös siihen. Moralismi on tyypillistä kirjeromaanille, vaikka joskus opettavaisuus on saatettu liittää siihen jälkeinpäin.⁵²⁵ Linda Kauffmanin mukaan opettavaisuus liittyy kuitenkin yleensä patriarkaalisen yhteiskunnan moraalisaäntöjen esilletuomiseen.⁵²⁶

⁵¹⁹ H. Porter Abbott (1984), 23.

⁵²⁰ Ibid.

⁵²¹ Ibid, 22.

⁵²² Linda S. Kauffman (1988) *The Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. London, 1988, Cornell University Press.

⁵²³ Ibid, 101.

⁵²⁴ Paul Zumthor (1984), 67-92.

⁵²⁵ Linda S. Kauffman (1988), 87-88.

⁵²⁶ Ibid, 288.

Ross Chambers jättää puolestaan teoksessaan *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*⁵²⁷ kirjallisuuden “viettelevyyden” sosiaaliset ja poliittiset syyt sivuun keskittyen kysymykseen, miten itse viettely tosiasiassa toimii.⁵²⁸ Hän tutkii kertojan ja kirjallisuuden vastaanottajan (kuuntelijan) välistä suhdetta eräissä 1800- ja 1900-luvun alun ranskalaisissa, englantilaisissa ja amerikkalaisissa novelleissa ja uskoo löytäneensä niissä eräänlaisen avaimen kaunokirjallisuuden lumoon tai sen voimaan. Chambersin mukaan kirjailija määrittelee jokaisessa näissä novelleissa kertojan asemansa turvautumalla viettely-metaforaan, ja tätä hän pitää modernismille tyypillisenä ilmiönä. Mielenkiintoista on se, että Chambers katsoo juuri 1800-luvun estetisoivan ideologian olleen omalla tavallaan viettelemistä vastustavaa. Mitä esteettisempi ja taiteellisempi teksti, sitä vähemmän vietteleväksi se muuttuu.⁵²⁹ On vahinko, että Chambers ei käsittele millään tavalla *Viettelijän päiväkirjaa*, joka on esimerkki estetisoidusta tekstistä ja siten hylkii lukijan samastumisen, ainakin näin oli tarkoitus. On toinen asia, onnistuiko Kierkegaard (uskonnollisessa) pyrkimyksessään. Onhan inhokin eräänlaista samastumista. Lukija saattaa päinvastoin samastua uhuriin, Cordeliaan, ja tämä sitten estää häntä ymmärtämästä teoksen uskonnollisfilosofista sanomaa.

4.3 Viettelijän päiväkirja

Kierkegardin kaikkein ”perinteisessä mielessä” dialektisimmat paradigmaattiset esimerkitapaukset ovat tyhjiä kuoria, ja toiminta ja mielenkiinto keskittyy heidän tajuntaansa, sisäiseen elämäänsä ja sen kehitykseen. He yrittävät abstrahoida eksistenssiä ja elämää, ja samalla he ohenevat ja haalistuvat itse käsitteiksi. Pyrkimys on siis aivan päinvastainen kuin Kierkegardin itsensä, jos asiaa tarkastellaan eksistenssistä käsin, ja *Toiston* Nuorukainen, joka haluaa jo etukäteen elää muistelossa, on tästä hyvä esimerkki. *Viettelijän päiväkirjan* Johannes on taas refleктоivan viettelijän prototyyppi. Hänellä liike tapahtuu tajunnan sisällä, vaikka hän joutuukin ottamaan toiminnassaan yleisen ja sen asettamat vaatimukset huomioon. Johannes pyrkii kuitenkin minimoimaan kaiken häntä determinoivan.

Pyrkimyksenä *Viettelijän päiväkirjassa* on Hegelin filosofian parodioiminen. Kierkegaard käsitteellistää elämää, josta puristetaan pois kaikki verevyys. Kun Johannes viettelee Cordelian, yrittää hän samalla kultivoida itse viettelyaktin täydelliseksi ja tehdä siitä ikään kuin taideteoksen.⁵³⁰ *Viettelijän päiväkirja* on niitä Kierkegardin teoksia, joista on tehty valtavasti tulkintoja, mutta silti uusien tutkimusten virta on jatkuva. *Viettelijän päiväkirjaa* voi tietenkin verrata toisiin vastaavanaiheisiin teksteihin, tai siitä voi yrittää löytää vihjeitä Kierkegardin persoonasta, hänen mielipiteistään ja ajatuksistaan. Mielestäni uusi tapa olisi tarkastella viettelyä, itse viettelyaktia,

⁵²⁷ Ross Chambers (1984) *Story and Situation: Narrative Seduction and Power of Fiction*, Manchester 1984, Manchester University Press.

⁵²⁸ Ibid, 14.

⁵²⁹ Ibid, 216-217.

⁵³⁰ Heidi Liehu (1990), 104.

taideteoksena taideteoksen sisällä – ja sitten analysoida sitä. Vietteleminen on kuitenkin varsin erikoinen taideteos, se muistuttaa ehkä performanssia tai elokuvakerrontaa, ja kun se tapahtuu romaanin sisällä, on kyse puhtaasta kerronnallisesta jaksosta. Voimme silti lähteä analysoimaan sitä asettamalla kysymyksen, minkälainen todellisuus viettelyaktista huokuu. Tämähän on perinteinen kysymyksenasettelu esimerkiksi runoanalyysiharjoituksissa – kyseessä on tulkinta. Opiskelijoille annetaan nimetön runo, vaikkapa Tomas Tranströmerin *Haikuja*,⁵³¹ joka on todennäköisesti tuntematon suomenkieliselle lukijalle. Ensimmäinen kysymys voisi olla, mitä runo tuo mieleen. Seuraavaksi opiskelijat saavat tarvittavat taustatiedot, ja he voivat laatia analyysin. Ilman historiallista ja elämäkerrallista kontekstia runosta on vaikea mennä sanomaan paljoakaan. Tranströmerin läpikäymä aivoverenvuoto ja afasia selittävät runoa paljon. Samanlaista käytäntöä voisimme soveltaa viettelykseen, joka on kertomus kertomuksessa, juoni, tapahtuma, jonka reaalisuudesta emme voi sanoa mitään: onko se Kierkegaardin oman elämän tilitystä, onko se hänen vai Victor Eremitan fiktiivinen luomus vai tapahtuuko se pelkästään Johanneksen päässä. Kuka viettelee kenet? Onko uhri Cordelia vai Johannes. Onko Strindbergin *Neiti Juliessa*⁵³² (1888) Jean viettelijä vai vietelty? Kumpi viettelee kenet Nabokovin *Lolitassa*, H.H. Lolitan vai päinvastoin? Voimme tehdä oletuksen, että viettelemisessä on kyse tekemisestä (*praxis*) ja että esimerkiksi nainen, kahden sukupuolen välinen suhde, tarkkailu, katse, teatterinomaisuus, manipulointi ja antautuminen kuuluvat viettelyaktiin, varsinkin kun tiedämme etukäteen, että *Viettelijän päiväkirjassa* Johannes Viettelijä on aktiivisempi osapuoli ja että tässä tapauksessa teoksesta löytyy todennäköisesti samanlaisia elementtejä kuin *Toistosta*.

Yleisellä tasolla viettelyksessä on kyse juuri *Enten-Ellerin Vexel-Driftenissä*⁵³³ asetetusta kysymyksestä: miten löytää lääkettä siihen ikävystymiseen, joka ennen pitkää kohtaa esteetikkoa kaikissa hänen toimissaan ja suhteissaan. Lääkkeenä nähdään sattuman kultivoiminen, nautinnon rajoittaminen mahdollisimman lyhyeen hetkeen, ja tämä pätee kaikkeen, mitä elämällä on tarjottavana. *Viettelijän päiväkirjassa*, joka tulee *Enten-Ellerssä* heti *Vexel-Driftenin* jälkeen, tämä sosiaalisen harkinnan taide toteutuu sitten käytännössä. Johannes Viettelijä, joka on etupäässä laatinut ne kirjeet ja päiväkirjan, joista romaani koostuu, pitää ikävystymistä aisoissa estetisoimalla kaikkia häneen eteensä tulevia todellisuuden osa-alueita. Yhtenä esimerkkinä on Cordelia. Johanneksen estetisoimisen kohteeksi joutuu nyt vietteleminen, joka alkaa ihastuksesta ja päättyy kihlaukseen, sen purkamiseen ja Cordelian antautumiseen. Johanneksen täytyy tietenkin yrittää välttää sellaiset seuraukset, jotka rikkoisivat kuvan tästä täydellisestä viettelemisestä. Hän haluaa välttää kaiken kosketuspinnan ”eettisen” kanssa – siihenhän hän joutuisi jos olisi itse aloitteellinen.⁵³⁴ Elämä eettisessä maailmassa on ”loputtoman tylsää” (*uendelig langweiligt*).⁵³⁵ Kihlaus on kuitenkin Johanneksen juonen kannalta välttämätön: sen merkitys selviää vasta myöhemmin. Cordelialla täytyy olla joku eettinen instituutio tai periaate, jonka hän voi rikkoa, jotta voisi uskotella itselleen toimivansa

⁵³¹ Tomas Tranströmer (2001) *Kootut runot 1954-2000* (suom. Caj Westerberg), Helsinki, 2001, Tammi, 391-403.

⁵³² <http://www.lysator.liu.se/runeberg/frkjulie/> (2.3.2003)

⁵³³ *Enten – Eller Ia*: 271-289.

⁵³⁴ *Ibid.*, 356.

⁵³⁵ *Ibid.*

vapaasti.⁵³⁶ Niinpä Johannes opettaa Cordelian estetisoimaan myös omaa todellisuuttaan. Näin itse asiassa Cordelia purkaa kihlauksen, koska se on porvarillinen instituutio, joka estää aidon ja todellisen rakkauden syntymisen.⁵³⁷

Vaikka Cordelia saavuttaa omalla toiminnallaan korkeamman vapauden asteen – näinhän hän itse uskoo – hallitsee Johannes koko ajan hänen ”kehitystään”: Cordelia varttuu siis naiseksi miehen ehdoilla.⁵³⁸ Cordelia on kuin nestettä tai saveaa, ja Johannes muokkaa häntä omien tarpeittensa mukaan. Johannes on kuin Jumala tai taiteilija, jolla on vapaat kädet materiaalin suhteen. Hän kuvaakin itseään kuvanveistäjäksi, mutta henkisessä mielessä.⁵³⁹ Ennen kuin Johannes tapaa Cordelian, hän seuraa erästä nuorta neitoa taidenäyttelyssä. Johannes on sattumalta saanut kuulla, että nuoret ovat sopineet sinne tapaamisen, mutta kun hän ei pimeydessä nähnyt naisosapuolta, hänen uteliaisuutensa herää, ja hänen on pakko mennä näyttelyyn katsomaan, miltä tämä näyttää – olisiko kyseessä potentiaalinen esteettinen nautinto. Johannes istuu tuolilla konosöörin tavoin ja on tarkkailevinaan maisemataulua, mutta itse asiassa koko hänen mielenkiintonsa on suuntautunut tuohon määrättyyn neitoon.⁵⁴⁰

Viettelyksen ja Cordelian kuvan toteutumiseen vaikuttavat sitten aikakauden naiskäsitykset, joita Johannes ei pysty ylittämään. Taiteilijana Johannes keskittyy muokkaamaan Cordeliaa intressantin suuntaan.⁵⁴¹ Intressantti oli Tanskan taiteen kultakauden⁵⁴² yksi muoti-ilmaisuja. Sillä tarkoitetaan taiteellista vaikutelmaa, joka on vähemmän kaunis mutta kuitenkin mielenkiintoinen. Intressantti on lainakäsite saksalaisen idealismin estetiikasta, ja se viittaa jännitteeseen, tendenssiin, riitasointuun, ongelmalliseen, huomiota herättävään mutta myös hienostuneeseen ja refleктоivaan tyyliin.⁵⁴³ Cordelian kohdalla intressantti sisältää naiselle epätavallisia piirteitä, lopussa Johannes huokaakin, että voi jos hän olisi voinut tehdä Cordeliasta vertaisensa – muuttaa hänet mieheksi (”Forvandle hende til en mand”).⁵⁴⁴ Johannes haluaa nähdä Cordeliassa itsereflektiota, vapautta, valintaa ja salakavalaa, vangitsevaa ahdistusta, joka tekee Cordelian kauneudesta ja hänen hahmostaan intressantin.⁵⁴⁵ Välittömyys ei kuulu intressantin kategoriaan, ja näin *Don Juan* sulkeutuu intressantin ulkopuolelle. Johannes Viettelijäkin toteuttaa välittömyyttä, mutta reflektiivisessä muodossa – hänellä välittömyys välittyy kirjoittamisen tai muistelun kautta.⁵⁴⁶

Miksi Johannes ei sitten onnistu täydellisesti pyrkimyksessään, mitkä ovat hänen tiellään olevat välttämättömät esteet, jotka tekevät Cordeliasta epätäydellisen. Naisen olemusta yritetään hahmottaa useassa Kierkegaardin tekstissä. *Enten-Ellerissä* lukija ei saa täysin otetta Kierkegaardin omasta äänestä. Siksi hänen täytyy kääntyä muiden

⁵³⁶ Ibid.

⁵³⁷ Alastair Hannay (1991), 60.

⁵³⁸ Sylvia Walsh (1997), 195.

⁵³⁹ *Enten – Eller Ia*: 377.

⁵⁴⁰ Ibid, 310-313.

⁵⁴¹ Ibid, 335.

⁵⁴² Tanskan taiteen kulta-aika ajoittuu 1800-luvun loppuun, ja yleensä sen katsotaan kestäneen aina 1840-luvulle saakka. Kulta-aika ulottui koko taiteen kenttään; samalla maassa järjestettiin huomattavia sosiaalisia reformeja. (Bruce H. Kirmmse (1990), 1-5.)

⁵⁴³ K4, 39.

⁵⁴⁴ *Enten – Eller Ia*: 432.

⁵⁴⁵ Ibid, 351.

⁵⁴⁶ Heidi Liehu (1990), 106.

tekstien puoleen. Johannes Viettelijä esiintyy myös *Staadier paa Livets Vej* –teoksen (1845) osassa *In vino veritas*,⁵⁴⁷ jossa joukko miehiä on kokoontunut symposiumiin keskustelemaan naisista tai naisen olemuksesta. Kierkegaardin esikuvana oli Platonin *Symposion* (*Pidot*, 1999).⁵⁴⁸

Kaikki viisi puhetta pilkkaavat naista. Ensiksi esiintyy Nuorukainen, joka siteeraa Aristofaneen myyttiä. Aristofanes kertoo, että alun perin ihminen oli yksineuvoinen, kunnes jumalat halkaisivat hänet kahtia. Nyt puoliskot juoksevat ympäriinsä etsien toisiaan. Nuorukaisesta tämä on yhtä koomista kuin aikoinaan antiikin jumalista kertovat tarut.⁵⁴⁹

Toiston kirjoittaja Constantin Constantius esiintyy myös symposiumissa. Hänen mukaansa nainen on petturi. Constantin löytää syvän juovan naisen puheiden ja tekojen välillä ja hän kutsuu naista myös hölynpölyksi.⁵⁵⁰ Victor Eremita, joka on *Enten-Ellerin* julkaisija, kiittää, ettei ole syntynyt naiseksi, ja katsoo että nainen piiskaa lupauksillaan miehen sankaritekoihin, mutta kuitenkin mies jää hamuilemaan tyhjää kun on palkinnon aika.⁵⁵¹ Muotikauppias puhuu neljäntenä, ja hän tekee kaikkensa saadakseen naisen näyttämään turhamaiselta. Nainen voi mennä kuinka pitkälle tahansa pystyäkseen miellyttämään miestä.⁵⁵²

Viimeisenä esiintyy Johannes Viettelijä. Hän lupaa ylistää naisia, mutta on kuitenkin pohjimmiltaan kyynikko. Hänen mukaansa naisista pitää nauttia ennen kuin he ovat onnistuneet houkuttelemaan miehen alttarille; vain tällä tavalla mies voi saavuttaa maksimaalisen aistinautinnon ilman, että hän jää kiinni aviollisiin velvollisuuksiin. Johannes Viettelijä viittaa selvästi toimintaan, ja on todennäköistä, että Kierkegaard myös haluaa kuvata täydellistä viettelyä toimintana ja sen jälkeen tuomita kyseisen elämänmuodon.⁵⁵³ Kierkegaard toteaa teoksessaan *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler*, että Johannes Viettelijä on joutunut jäätävään kadotukseen, että hän on kuollut ja merkitty ihminen; kaikki tämä on tyypillistä sille, joka elää epätoivon keskellä.⁵⁵⁴ Kierkegaard tuomitsee siis moraalisesti Johannes Viettelijän.

Päiväkirjoista, *Ironian käsitteestä* ja *In vino veritasista* tehdyn yhteenvedon mukaan naiselle, juutalaiselle ja eläimelle oli tyypillistä seksuaalisuus, aistillisuus, nautinto, lapset, lukumäärä, elämä, hetkellisyys ja äärellinen ajallinen maailma. Mieheen ja kristittyyn taas voitiin liittää seksuaalinen pidättyväisyys, henkisyys, dialektinen kehitys (uusintaminen), ideaalinen, loputon uhrautuminen, kärsimys, yksinäisyys ja ikuisuus.⁵⁵⁵ *Viettelijän päiväkirjassa* Johannes Viettelijä korostaa vielä naisen ”vegetatiivista tapaa olla henkinen”,⁵⁵⁶ hänen vapautensa riippuvuutta miehestä,⁵⁵⁷ hänen substantiaalista olomuotoaan verrataan miehen reflektiiviseen olemukseen,⁵⁵⁸ naisen puutteellista kykyä

⁵⁴⁷ *In vino veritas*, 15-84.

⁵⁴⁸ Platon (1999) *Pidot*. Teoksessa Platon, Teokset, III osa, suom. Marja Itkonen-Kaila, Helsinki, 1999.

⁵⁴⁹ *Ibid*, 36-49.

⁵⁵⁰ *Ibid*, 50-57.

⁵⁵¹ *Ibid*, 57-66.

⁵⁵² *Ibid*, 66-71.

⁵⁵³ *Ibid*, 71-79.

⁵⁵⁴ F. J. Billeskov Jansen (1977), 352.

⁵⁵⁵ Sylvianne Agacinski (1999), 141.

⁵⁵⁶ *Enten –Eller Ia*: 418.

⁵⁵⁷ *Ibid*.

⁵⁵⁸ *Ibid*.

tehdä valintoja ja hyppyjä⁵⁵⁹ ja vielä naisen abstraktia julmuutta.⁵⁶⁰ Johannes ottaa koomisen tuntuisesti esille kaksi miehistä julmuuden personifioitumaa, Ritari Siniparran⁵⁶¹ ja Don Juanin puolustellen heitä kuitenkin sillä, että he eivät tunne minkäänlaista iloa tai tyydytystä tekosistaan.⁵⁶²

Kaikille *In vino veritasin* puheenvuoroille oli yhteistä se, että kukaan osallistujista ei lopulta onnistu asetetussa tehtävässä: naisen olemus jää selvittämättä, tai sitten se on jotain erittäin epämääräistä tai negatiivista. Nainen (naisen olemus) on siis postmoderniin tapaan jotain määrittelemätöntä, sanoin kuvaamatonta ja käsittämätöntä. Mitään naisen kaavaa, käsitelmää tai naiseuteen sopivaa kriteeriä ei voi muodostaa. Nainen pakenee kaikkia määritelmiä.⁵⁶³

Johannes määrittelee oman makunsa mukaan intressantin kohteen ja alkaa rakentaa ja toteuttaa sitä valitsemiansa reunaehtojen puitteissa. Johannekselle mikä tahansa esteettinen elämys voi olla yhtä tavalla intressantti, vaikka hän onkin keskittynyt lähinnä naissukupolven palvomiseen ja ”keräilemiseen”. Mielenkiintoista (intressanttia) saattaa olla yksi 6 tunnin odotuksen jälkeen vastaanotettu niaus,⁵⁶⁴ palvelupiikojen vapaapäivä Frederiksbergin puistossa,⁵⁶⁵ tervehdys kirkossa (Charlotte Hahn), kalastajatyön kova mutta jäntevä vartalo,⁵⁶⁶ niin, se voi olla melkein mitä vain, kunhan siihen liittyy erotiikkaa,⁵⁶⁷ mikä ei ole kuitenkaan välttämätöntä.

Ensimmäinen vastaus viettelyksen olemukseen on siis se, että Johannes luo viettelemällä naisen kuitenkin tiettyjen reunaehtojen vallitessa. Cordeliaan, silloin kun hän on valmis, liittyy jopa ironisuutta,⁵⁶⁸ reflektiota⁵⁶⁹ ja muisteloja,⁵⁷⁰ jotka eivät ole yleensä naiselle suotuja ominaisuuksia. *Vietteljän päiväkirjassa* Johannes siis onnistuu siinä, missä hän epäonnistuu Kierkegaardin seuraavassa teoksessa, *Staadier paa Livets Vej* –teoksen osassa *In vino veritas*. Mielenkiintoista naisen arvoituksellisuudessa, epämääräisyydessä ja negatiivisuudessa on se, että yleensä sitä, mitä ei voi kuvata, pyritään hahmottamaan negatiivisilla keinoilla, Kierkegaardilla ironian ja kielikuvien avulla. Mihin valmiiksi negatiivinen viittaa, jos ei positiiviseen, tähän kysymyksen ei päiväkirjojen naiskuvasta löydy vastausta. Koko esteettinen tuotanto yrittää Kierkegaardin mukaan kääntää esteetikkolukijaa pois esteettisestä.⁵⁷¹ Naisesta, suuresta arvoituksesta puhuessa tämä antaa nyt Johannekselle, Muotikauppiaille ja kaikille muille varsin vapaat kädet. Toisen tason naista koskevia huomautuksia muodostavat Kierkegaardin päiväkirjoissa esiintyvät ivaa huokuvat muistiinpanot.⁵⁷² Viittaavatko ne

⁵⁵⁹ Ibid.

⁵⁶⁰ Ibid, 419.

⁵⁶¹ Fantasiahahmo esim. C. Perraultin saduista, mutta sama aihe esiintyy myös esimerkiksi Tieckillä (Blaubart. Ein Märchen in fünf Akten)..

⁵⁶² *Enten –Eller Ia*: 419.

⁵⁶³ Sylvia Walsh (1997), 196.

⁵⁶⁴ *Enten –Eller Ia*: 384.

⁵⁶⁵ Ibid, 400-402.

⁵⁶⁶ Ibid, 390-391.

⁵⁶⁷ Ibid, 415-417.

⁵⁶⁸ Ibid, 412.

⁵⁶⁹ Ibid, 332.

⁵⁷⁰ Ibid, 299.

⁵⁷¹ Alastair Hannay (1991), 56.

⁵⁷² *Papirer 1-16*, 10: A 459; 11: A 141; 11: A 164; 11: A 226; 11: A 281; 11: A 192.

mahdollisesti häneen itseensä, johtuvatko ne hänen persoonastaan, huonoista kokemuksista ja menestyksestä naissukupuolen kanssa, vai ironisoiko Kierkegaard myös journaaleissaan – tämän tutkimuksen alussahan annettiin ymmärtää, että hän teki koko elämänsä paljon töitä peittääkseen jälkensä ja estetisoi päiväkirjojaan (journaalejaan), kuten Joakim Garff toteaa.⁵⁷³ Psykologit ovat esittäneet naisvihan syyksi lukuisia eri selityksiä, esimerkiksi sen, että Kierkegaard oli ehkä yksinkertaisesti vain ujo.⁵⁷⁴

Viettelijän päiväkirjan näyttämönä on Kööpenhamina. Alussa Kierkegaard luo tarkkailija-tarkkailtava –asetelman, jota kehitellään edelleen *Toistossa* – sen idea on kuitenkin peräisin *Enten-Elleristä*, ja vaikka *Viettelijän päiväkirjasta* puuttuvat *Toiston* tarkkailun suhteen tärkeät teatterikohtaukset, on salapoliisimotiivi vahvasti teoksessa läsnä. Kierkegaard kehitti jo varsin aikaisessa vaiheessa (1834) Mestarivarkaan, eräänlaisen Robin Hood –hahmon kuvaa.⁵⁷⁵ Mestarivaras heijastaa Kierkegaardin sivullisuutta ja yhteiskunnallista eristäytymistä.⁵⁷⁶ Kymmenisen vuotta myöhemmin, vuodenvaihteessa 1844-45, Kierkegaardin päiväkirjoihin ilmestyy rehellisen Mestarivarkaan vääristynyt peilikuva, korruptoitunut Poliisiagentti, jonka ulkokuori on rehellinen, mutta sielu täysin turmeltunut.⁵⁷⁷ Tämä byronmainen demoninen hahmo on oikeuden palvelija hyötynäkökohtien vuoksi, kun taas Mestarivaras seuraa ihanteita, joista hän on itse vakuuttunut. Poliisiagentti kunnostautuu ympäristön silmissä, kun taas Mestarivaras on kaikkien halveksima.⁵⁷⁸ Molemmat hahmot ilmentävät Kierkegaardin narsistista tyydytystä siitä, että hän voi asettua lain yläpuolelle ja hallita suvereenisti ympäristöään Jumalan tavoin.⁵⁷⁹

Turmeltuneen ja demonisen hahmon Kierkegaard nouti varmaan romantiikan kirjallisuudesta. Mutta sillä oli selvä tehtävä paradigmaattisena esimerkkinä hänen teksteissään. *Kuolemansairaassa* Kierkegaard kuvaa demonista hahmoa analysoidessaan sen vääränlaista reflektiivisyyttä.⁵⁸⁰ Demoninen liittyy myös vapauden ja ikuisuuden käsitteiden väärinymmärtämiseen. Kierkegaard katsoo, että demoninen ihminen kieltäytyy kommunikoidasta ulkomaailman kanssa omasta henkisestä tilastaan ja kääntyy tässä suhteessa omaan sisäiseen maailmaansa.⁵⁸¹ Johannes Viettelijä on selvästi tällainen hahmo. Hänen elämässään on jatkuvuutta vain suhteessa häneen itseensä, ulkomaailman kanssa hän haluaa olla mahdollisimman vähän tekemisissä. Hän ihailee vapautta, mutta on epävapaa suhteessa itseensä.⁵⁸² Johannes liittää ikuisuuden taiteeseen, joka on kuitenkin Kierkegaardin mukaan väärin: taide, taideteokset ja taiteen tuottaminen ovat vain ikuisuuden korvikkeita, ja vaikka niissä on intuition syvällisyyttä, puuttuu niistä rehellisyydelle tyypillinen sisäisyys.⁵⁸³

⁵⁷³ Joakim Garff (2002), 197.

⁵⁷⁴ Lis Lind (2000), 150.

⁵⁷⁵ *Papirer 1-16*, I:A:11-12.

⁵⁷⁶ Lis Lind (2000), 65.

⁵⁷⁷ *Papirer 1-16*, VI: A :10-11.

⁵⁷⁸ Lis Lind (2000), 77.

⁵⁷⁹ *Ibid*, 65-66.

⁵⁸⁰ Heidi Liehu (1990), 147.

⁵⁸¹ *Ibid*.

⁵⁸² *Ibid*, 113.

⁵⁸³ *Ibid*, 114.

Johannes Viettelijä edustaa selvästi Poliisiagentin hahmoa. Hänessä kristalloituu sivullisuus, eksistentiaalinen peruskategoria. Mutta aivan kuten Mestarivaraskin, myös Johannes Viettelijä haluaa toimia kaikkivoipana oikeudenjakajana ja luojana, Jumalana. Hän välttää kaikkea kosketusta yleisen ja eettisen kanssa, tekee siinä suhteessa vain kaikkein välttämättömimmän.⁵⁸⁴ Tärkeintä hänelle on omien itsekkäiden tarkoituserien ajaminen.

Kierkegaardin tarkkailijahahmoja voidaan pitää moderneina. He ovat voimakasta sivullisuutta tuntevia henkilöahmoja, ja ironia kuuluu osana nykyaikaiseen salapoliisikirjallisuuteen, jossa parodioidaan usein omaa genreä. Lukija pääsee mukaan tarkkailijoiden toimintaan, sisäiseen elämään ja ennen kaikkea sielun tuskaan. Tähänhän lukijat ovat nykydekkareissakin tottuneet. Niiden sankarit ovat usein ihmisiä, joilla on paljon ongelmia. Avioero, alkoholismi, henkinen epätasapaino, vaikeudet ihmissuhteissa ja tyytymättömyys omaan itseensä ovat kaikki heille tyypillisiä ominaisuuksia, ja tämä sama pätee jossain määrin myös Kierkegaardin tarkkailijasankareihin, jotka kokevat olevansa ulkopuolisia ja sivullisia. Nykydekkareiden sankarit eivät myöskään pyri selittämään pahaa, he vain toteavat sen olemassaolon. Kierkegaardinkin tarkkailijat, jotka tutkivat inhimillisiä heikkouksia lähinnä kiinnostuneina, tuntevat samoin. He myös käyttävät näitä heikkouksia taitavasti hyväkseen. Nykykirjallisuudesta on häipynyt 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun tieteen optimismi, joka heijastui myös tuon ajan dekkarihahmoon, joka ”usko” pystyvänsä ratkaisemaan kaiken – myös pahan ongelman. Sama käsitys hiipi taiteen lisäksi myös humanistisiin tieteisiin, jotka alkoivat matkia luonnontieteiden metodiikkaa.⁵⁸⁵ Taideobjekti pyrittiin rajaamaan tarkkailun kohteeksi ja samalla refleктоimaan itse tutkimustapahtumaa ja metodia.⁵⁸⁶

Nykyajan salapoliisit myöntävät kyllä pahan olemassaolon, sen että paha on ikuinen ja universaali, että se saattaa osittain johtua vaikkapa yhteiskunnallisista syistä, mutta he eivät usko koskaan pystyvänsä ”ratkaisemaan” sen ongelmaa. Pahaa vastaan voi ja tulee taistella, mutta siitä ei pääse koskaan lopullisesti eroon. Salapoliisi-sankarit voidaan nähdä enemmänkin ikuisina totuuden etsijöinä, mutta totuus on filosofian tai psykoterapian avulla saatua tietoa elämän peruskysymyksistä ja tiedon hakijasta itsestään. Tiedolla voi olla parantava muttei ongelmia ratkaiseva vaikutus. Kierkegaardin sankarit ovat ironisia hahmoja ja siten suuremman kokonaisuuden palvelijoita, ja heidän tarkoituksenaan on herättää lukijassa vastareaktio. Siten he ovat sekä sivullisuutta tuntevia oman itsensä etsijöitä (moderni) ja totuuden palvelijoita (perinteinen).

Ja vastareaktion luomisessa ne onnistutkin hyvin. Varsinkin *Viettelijän päiväkirjan* Johannes on henkilöahmo, joka on toistuvasti herättänyt antipatiaa lukijoiden keskuudessa. Tämä *Enten-Ellerin* sisään rakennettu romaani aikaansai heti ilmestyessään pahennusta. *Den Frisindede* kirjoitti, että ”pitäisi vaatia painovapaustoimikunnan asiamiehiä, että kirjailija asetettaisiin pannaan, siveyspoliisi takavarikoisi teoksen ja polttaisi sen...”⁵⁸⁷ Myös Kööpenhaminan kulttuurivaikuttaja numero 1, Johan Ludvig Heiberg, tuomitsi *Forførerens Dagbog'n* ”kirjalliseksi tuotteeksi, jonka lukeminen

⁵⁸⁴ *Enten – Eller Ia*, 356.

⁵⁸⁵ Lauri Olavi Routila (1986), 37.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ Joakim Garff (2002), 194.

kuvottaa, inhottaa ja järkyttää”.⁵⁸⁸ Kierkegaard kirjoitti taas journaaleihinsa, että yleisö ei ymmärrä sitä, mitä tarkoitusta *Viettelijän päiväkirja* palvelee – jos he olisivat sen tienneet, olisi häntä pidetty vieläkin hullumpana.⁵⁸⁹ Kun Kierkegaard itse oli tehnyt samoin kuin Johannes, kihlannut Reginen ja jättänyt tämän sitten yksin, ei ole ihme, että Kööpenhaminassa, missä kaikki ”sivistyneet” tunsivat toisensa, närkästyttiin. Tätä pahennusta ja närkästystä peilaa myös *Viettelijän päiväkirjan* sisäinen todellisuus: ”Endnu have de enkelte Familiers Brandraab ikke forenet sig i almindelig capitolsk Byskrigs Forvirring --- Tænk Dig den hele Forsamling af Theevandsknægte og Kaffemadamer---”.⁵⁹⁰

Todennäköisesti pahennuksen syynä oli juuri Johanneksen pyrkiminen intressanttiin vaikutelmaan; Johannes, joka on opiskelija, flirttailee estoitta palvelijattarien, kalastajatyttöjen ja rouvasihmisten kanssa melkein missä tahansa, kirkkokaan ei ole hänelle paikkana pyhä. Hän muistuttaa siis Don Juania, mutta kun kaikki tajuavat Don Juanin fiktiiviseksi henkilöksi, ei yleisö voinut olla varma Johanneksen fiktiivisyydestä. Samanlaisen reaktion aikaansai Saksassa Schlegelin mahdollisesti omaelämäkerrallinen romaani *Lucinde*, joka avainromaanina viitanee Schlegelin ja Dorothea Veitin suhteeseen – jopa Hegel ja Kierkegaard ilmaisivat närkästyksensä.⁵⁹¹

Viettelijän päiväkirjassa Kierkegaard on sijoittanut tapahtumat Kööpenhaminaan. Nyt hänen kotikaupunkinsa tulee miljöökuvauksen kohteeksi. Tämä on yllättävää, niin tottunut kun lukija onkin kuvittelemaan Kierkegaardin promenaadilla Kööpenhaminan kaduilla. Mutta itse asiassa tällaiset kuvaukset ovat varsin harvinaisia hänen julkaistuissa teksteissään. Lukuisat ajankuvaukset ovat peräisin päiväkirjoista.

Tapaamme Johanneksen tarinan aikana erilaisissa tilanteissa, joissa hän kaikissa yrittää ottaa haltuunsa toisistaan poikkeavia vaikutelmia, jotka liittyvät hänen toimeensa esteetikkona. Johannes pyydystää koukkuunsa ”taidearteita”, jotka ovat potentiaalisia taidenautinnon lähteitä ”joskus tulevaisuudessa”. Hän on huomannut, että kesällä nuoret neidot ovat alttiimpia ja päästävät herrasmiehen helpommin suojavaarustuksensa läpi. Siksi viettelijän olisi luotava aarteisiin mahdollisimman monta henkilökohtaista kosketuspintaa kesällä, sillä talvikauden virallisissa tilaisuuksissa ihmiset ovat etäisiä. Sosiaaliset normi säätelevät heidän käyttäytymistään.

Eräänä päivänä ollessaan kävelemässä ja keräämässä vaikutteita Johannes sattuu näkemään nuoren tytön, joka saa hänet niin pois tolaltaan, että hän unohtaa hetkeksi kylmän tarkkailijan roolinsa. Nuori nainen pääsee pakoon.⁵⁹² On huhtikuun 9. päivä, ja vaikka Johannes keskittää kaiken vakoilijan ja tarkkailijan taitonsa vain tähän yhteen kohteeseen, kestää aina toukokuun 15. päivään asti, ennen kuin hän tapaa tytön jälleen. Nyt Johannes laatii strategian, jolla hän pääsisi soluttautumaan Cordelian lähelle ja pikkuhiljaa hänen kotiinsa. Tässä vaiheessa Johannes joutuu toimimaan kiivaasti eettisen ja yleisen alueella, hänen liikkumisensa ja sukkulointinsa muistuttaa jo Joseph Hellerin romaanihahmon Yossarianin tai Don Juanin lentävää liikettä. Johannes juoksee sivukatuja

⁵⁸⁸ Ibid, 197.

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ *Enten –Eller Ia*, 426. (Vielä eivät yksityisten perheiden hätähuudot ole yhtyneet yleiseksi Capitoliumin hanhenkaakotukseksi --- Ajatteles poroporvarillisten nuortenmiesten ja kahvimatamien kirjavaa laumaa---) – Käännös: V. A. Koskeniemi

⁵⁹¹ Paul de Man (1983), 168.

⁵⁹² Ibid, 313.

pitkin Cordelian ohi, ja heidän tiensä leikkaavat toisiaan aivan kuin sattumalta.⁵⁹³ Johannes toteaaakin olevansa jatkuvassa liikkeessä ja sanoo kuin Figaro: ”En, to, tre, fire Intriger paa eengang, det er min Lyst.”⁵⁹⁴ Tämä on välttämätön välivaihe, jossa esteetikko joutuu sivuamaan eettistä, toimimaan sen ehdoilla.⁵⁹⁵ Samalla se merkitsee riskien ottamista (*at vove*): Johannes joutuu sekä altistamaan itsensä yleiselle että myös riskeeraamaan sillä, että hän vahingossa tarvelee mahdollisuutensa saavuttaa täydellinen nautinto.⁵⁹⁶

Johannes joutuu pohtimaan erilaisia strategioita tehdäkseen viettelyksestä mahdollisimman mielenkiintoisen. Kun hän on hankkinut itselleen kavalin perustein ystävän, Edvardin, jonka avulla hän soluttautuu Wahleille, hän puntaroi hetken, antaisiko Cordelian kihlautua tämän kanssa, olisiko se tarpeeksi mielenkiintoisen vaihtoehto.⁵⁹⁷ Samalla tavalla Johannes pohtii, tulisiko hänen naida Cordelian täti, joka on tämän huoltaja. Tällainen nabakovimainen vaihtoehto kiehtoo häntä, mutta hän jättää sen pois laskuista, sillä se sitoisi häntä liikaa eettiseen sfääriin, vaikka siinä olisikin oma mielenkiintonsa, tulisihan hänestä Cordelian setä.⁵⁹⁸

Kaikessa tässä toiminnassa Johannes käyttää koko poliisiagentin osaamista ja arsenaalia: urkkimista, soluttautumista, petkuttamista, tarkkailua ja väärrien vihjeiden ja johtolankojen sirottelua ympärilleen aivan samalla tavalla kuin vakoiluromaaneissa aina kylmän sodan päättymiseen asti. Kun hän on pohjustanut asemansa sosiaalisessa verkostossa, hän voi aloittaa varsinaisen viettelemisen.

Katseella on suuri merkitys *Viettelijän päiväkirjassa* aivan samalla tavalla kuin *Toistossa*⁵⁹⁹ tai muualla Kierkegaardin tuotannossa. Seuraavassa kappaleessa tulemme toteamaan, että katse merkitsee valtaa, mutta samalla se tarkoittaa myös tilan haltuunottoa ja on kommunikaation väline. Hyvä esimerkki on kohta *Kjerlighedens Gjerningar* –teoksessa (1847), jossa Jeesus etsii väkijoukosta katseellaan Pietarin, joka on kieltänyt hänet. Sitä ennen katsetta ja silmää koskevia metaforia ja kielikuvia on tekstissä muutamalla rivillä kahdeksan kappaletta. Jeesus haluaa ottaa tilan haltuunsa – samalla hän tuo esille valtansa:

”Han [Jesus] vendte ikke sit Øie bort fra ham for ligesom at blive uvidende om, at Peder var til, han sagde ikke, jeg vil ikke see den Forræder, han lod ham ikke skjøtte sig selv, han ”saae paa ham”, han indhentede ham strax med et Blik, havde det været muligt, visseligen han havde ikke undladt at tale til ham. Og hvorledes saa Christus paa Peder? Var dette Blik frastødende, var det som et Blik til Afskeed? O, nei, det var som naar Moderen seer Barnet ved dets egen Uforssigighed i Fare, og nu, da hun ikke kan komme til at gribe Barnet, indhenter det med sit vel bebreidende men agsaa frelsende Blik.”^{600 601}

⁵⁹³ *Enten –Eller Ia*, 330-331.

⁵⁹⁴ *Ibid*, 331: ”Olen alati liikkeessä ja sanon kuin Figaro: yksi, kaksi, kolme juonta samanaikaisesti, se on minun intohimoni.”

⁵⁹⁵ *Ibid*, 356.

⁵⁹⁶ *Ibid*, 334.

⁵⁹⁷ *Ibid*, 357.

⁵⁹⁸ *Ibid*, 357-358.

⁵⁹⁹ Arne Melberg (1992), 169.

⁶⁰⁰ KG, 164-165.

Katseella on monta tehtävää: Jeesus ottaa sillä suvereenissa tilan haltuunsa, luo kommunikatiivisen tilanteen itsensä ja Pietarin välille ja viestittää katseellaan esimerkiksi anteeksiantoaan, jumaluuttaan, ystävyyttä ja suojeluaan.

Katse tarjoaa myös mahdollisuuden samaistumiseen, ja tällöin sukupuoli, aikakausi, valta ja moraalinen hyväksyntä ja tuomittavuus muodostuvat helposti tulkintaa määritteleviksi tekijöiksi. Tutkija voi hahmottaa katseen relaatioiksi ja määritellä sen avulla erilaisia siihen sisältyviä suhteita. Silloin on mahdollista päästä käsiksi esimerkiksi yhteiskunnallisiin ja sukupuolten välisiin valtasuhteisiin. Johannes hallitseeikin katseellaan lähinnä heikompiaan, naisia ja työläisluokan edustajia. Porvareita ja keskiluokkaa hän halveksii, mutta ei pysty samalla tavalla ottamaan sitä luokkana tai yksilönä haltuunsa – kuten Adorno osuvasti huomautti, porvaritalon interiööriä kuvataan hyväksyvään, ei ironiseen sävyyn, ja se on tärkeä tausta ja edellytys muistelolle, Johanneshan rakentaa (reprodusoi) siitä huolellisen toisinnon (dialektisen toisinnon?) lopun viettelykohtaukseen. Hän rekonstruoi materiaalisesti täydellisen paikan taiteelliselle viettelysaktille voidakseen hallita sitä muistoissaan tulevaisuudessa. Samalla hän sijoittaa Cordelian yhtä esineellisenä tuohon interiöörin: loppukohtauksen huolella rakennettu tila pitää sisällään sekä Wahlin perheen arkihuoneen että tyttären.⁶⁰²

Poliisivakooja luo tilan, sijoittaa siihen toimijat, ottaa sen haltuunsa ja sen jälkeen luo itselleen kuvan, jonka hän voi säilyttää muistelossa ja palata siihen jälkeensä. Poliisivakooja tekee oikeastaan saman, mikä nykyajan ihmisille on ollut mahdollista jo sadan vuoden ajan. Hän toimii kuin elokuvaohjaaja, joka sijoittaa haluamansa näyttelijät itselleen sopivaan interiööriin ja tallentaa otoksen filminauhalle. Lukuisista kohtauksista hän valitsee sitten mieluisensa – katsojilla ja hänellä itsellään on mahdollisuus palata tiettyyn haluamaansa otokseen jälkeensä.

Olisiko videokamera ratkaissut Johanneksen ongelman? Digitaalitekniikalla hän olisi pystynyt jopa muokkaamaan otoksiaan mielensä mukaan. Tämä ei ole luultavaa, sillä Johannes ei halunnut ottaa haltuunsa materiaalin karkeutta, vaan hän pyrki toimimaan täysin henkisellä tasolla. Materiaali merkitsi hänelle jotain alempiarvoista – se olisi saastuttanut muisteloa. Se olisi tuonut reflektion joukkoon naisellista substanssia,⁶⁰³ porvarillista sitoutumista ja materiaalista vastustusta ja rosoisuutta,⁶⁰⁴ joka olisi ollut este esteetikon perimmäiselle pyrkimykselle: täydellisen vapauden saavuttamiselle.⁶⁰⁵ Johannes haluaa muistella hankkimiaan kuvia vapaasti omissa sisäisyydessään samalla tavalla kuin *Toiston* Nuorukainenkin.

Johannes luo eräänlaisen installaation, teatterikohtauksen, elokuvamontaasin, jossa hän saattaa itse olla aktöörinä, mutta se ei välttämättä. Tämä ei ole tietenkään mitään tavatonta, ei ennen Kierkegaardin aikaa eikä hänen jälkeensä. Esimerkiksi Alfred

⁶⁰¹ ”Hän [Jeesus] ei kääntänyt katsettaan pois Pietarista teeskennelläkseen ettei ollut huomannut tätä, hän ei sanonut etten halua nähdä petturia, hän ei jättänyt Pietaria oman onnensa nojaan, ei, ”hän katsoi Pietaria”, hän lähestyi tätä heti katseellaan, ja jos se vain olisi ollut mahdollista, olisi hän myös puhutellut Pietaria. Ja millä tavalla Kristus katsoi Pietaria? Oliko katse torjuva vai hyvästelikä hän Pietarin katseellaan? Oi ei, se oli samanlainen katse kuin äidillä, joka katsoo vaarasta tietämättömää lastaan, ja nyt kun hän ei voi ottaa tätä syliinsä, lähestyy hän tätä huolestuneella mutta myös pelastavalla katseellaan. (Käännös Olli Mäkinen)

⁶⁰² Kierkegaard (1989), 208-209.

⁶⁰³ *Enten – Eller Ia*, 418-419.

⁶⁰⁴ Isak Winkel Holm (1997), 89.

⁶⁰⁵ *Ibid*, 349.

Hitchcock teki näin, ensimmäisen kerran elokuvassa *The Lodger* (1926), ja myöhemmin siitä tuli hänen tavaramerkkinsä.⁶⁰⁶ Kaupunkimiljöössä jokainen yksilö on kuitenkin luovuttanut omasta vapaasta tahdostaan yksityisyytensä ja intimitteettinsä yleiseen kulutukseen, ja silloin hänen täytyy olla tietoinen siitä, että voi joutua milloin tahansa katseen kohteeksi.⁶⁰⁷ Johannes saattaa toimia ensin tarkkailija, kuten hän tekee taidenäyttelykohtauksessa, ja sitten astua itse näyttämölle. Se on ensimmäinen liikahdus siinä leikissä, jossa hän runoilee itsensä nuoren neidon sisälle (”At digte sig ind i en Pige er en Kunst ---”), tämän tietoisuuteen.⁶⁰⁸

Viettelijän päiväkirja keskittyy alussa ihmiseen samalla tavalla kuin 1960-luvun ranskalainen elokuva, ja jos sen tuokiokuvaus on selvää sukua impressionistiselle maalaustaiteelle, muistuttavat pienet episodit sekä Jean-Luc Godardin että François Truffautin kuvakerrontaa. Etenkin Truffaut oli kiinnostunut ihmisestä, tämän sisäisestä elämästä ja kehityksestä.⁶⁰⁹ *Viettelijän päiväkirjaa* leimaa sisäisyyden ja subjektiivisuuden ja yksilön käsitteellistymisen välinen ristiriita – kun Johannes valmistaa episodejaan, toimii hän kuin elokuva- tai teatteriohjaaja muokaten tilanteet mahdollisimman pitkälle itse päättämiensä muottien mukaisiksi.

Urbaani miljöökuvaukseen on kuitenkin Kierkegaardille alisteinen suhteessa sisäisen elämän kehityksen esilletuontiin. Johannes haluaa aikaansaada Cordeliassa sisäisen liikkeen tai värähdyksen, jonka aikana Cordelian sielu lähtee kokonaisvaltaiseen liikkeeseen. Cordelian täytyy löytää ikuinen, mutta ei sielullaan vaan mielikuvituksellaan. Se, mikä on vain osa miehen olemusta (mielikuvitus), valtaa naisen kokonaan. Cordelian tulee ymmärtää Johanneksen tarjoama käsitys ikuisesta sydämellään ja mielikuvituksellaan. Nuorelle neidolle ikuisuuden haltuunotto merkitsee hyppyä – siinäkin on siis mukana liikkeen momentti, mutta ei dialektisessa mielessä kuten miehellä.⁶¹⁰

Kierkegaardin kuvaustyyli muistuttaa siis impressionistista maalaustaidetta, sen tyylikkäästi luotuja tuokiokuvia. Myös impressionismissa eletään staattisen olemisen ja liikkeen kuvauksen rajalla, monet impressionisteista kuvasivat myös modernia urbaania kaupunkilaiselämää. Modernin taiteen ja yhteiskunnan välillä nähtiin olevan selvä yhteys,⁶¹¹ mutta toisaalta modernilla maalaustaiteella oli selviä yhtymäkohtia saksalaiseen romantiikkaan.⁶¹² Edvard Munchin (1863-1944) maalaus *Rue Lafayette* (1891) kuvaa parvekkeella seisovaa dandyhahmoa, joka katsoo huolettomana alapuoleltaan avautuvaa modernia katunäkymää. Alue Rue Lafayette –kadun ympärillä oli aikoinaan nykyaikaisinta Pariisia, sen arkkitehtinä oli kuuluisa modernisti Hausmann. Munchin flanööri voisi esittää Johannes Viettelijää.⁶¹³ Dandyhahmo on tarkkailijan positiossa, muttei tiedä olevansa itsekin tarkkailtavana. Jumala (Munch) on

⁶⁰⁶ *Filmleksikon* (1996), 227-228.

⁶⁰⁷ *Enten –Eller Ia*, 304-305.

⁶⁰⁸ *Ibid*, 357.

⁶⁰⁹ Kaare Schmidt (1995), 266-268.

⁶¹⁰ *Ibid*, 379-280.

⁶¹¹ Jay Bochner (1986) *New York Secession*, 180-181.

⁶¹² Renée Riese Hubert (1986), 213.

⁶¹³ Edvard Munch (1891) *Rue Lafayette*. Impressionismen og Norden: Franskt avantgarde i det sene 1800-tal og kunsten i Norden 1870-1920, 22. februar – 25. maj 2003, Statens Museum for Kunst, København, nr. 99. (Säilytyspaikka nasjonalgalleriet, Oslo)

luonut hänet ja luovuttanut oman roolinsa katsojalle. Ja jotkut tulevat museoon samoissa aikeissa kuin Johannes Viettelijä: he ovat lähinnä kiinnostuneita taidenäyttelyssä kävijöistä.

Tanskalaisen Harald Giersingin taulu *Modelfigur i interior* (1908) on kuin Wahlien talon olohuone, jonka kuvaukseen Adornokin kiinnitti aikoinaan huomiota. Materiaalinen, huonekalut ja muu interiööri, hallitsee maalausta niin, että sen keskellä seisova ihminen, alaston nainen, jää ensi silmäykseltä huomaamatta. Merkittävintä on kuitenkin, että maalaajan on täytynyt lavastaa tilanne ennen kuin hän on sijoittanut naishahmon kaiken keskelle – aivan kuten Johannes Viettelijä teki Cordelian suhteen.⁶¹⁴ Nainen on alistunut kohtaloonsa – mutta hänen tilallaan voisi olla kuka tahansa ahdistuksen valtaama ihminen.

Johannes Viettelijä oli tarkka niistä miljöistä, joissa hän halusi ”nähdä” uhrinsa: joskus hän suosi puistoidylliä, toisinaan taas kirkkoa tai ovisyvennyttä, mutta hän oli myös herkkä puutarhoille ja Pohjolan valolle. Hanna Pauli on maalannut hänelle valmiiksi tunnelmallisen tuokiokuvan, jossa katettu pöytä odottaa viettelijää. *Frukostdags* – maalauksessa taustalla seisoo piika ryhdikkäästi tarjotin kädessä, vai onko se Cordelia? Sinänsä sama, sillä Johannekselle kelpasi kaikki.⁶¹⁵

Muistelo (anamnesis, tansk. Erindring) liittyi kreikkalaisten käsitykseen siitä, miten aikaa jäsennetään. Sillä tarkoitetaan mahdollisuutta tai menetelmää saavuttaa piilevä tai unohtunut tieto nykyhetkessä.⁶¹⁶ Sokrates pyrki määrättyllä tasolla tähän samaan yrittäessään auttaa ihmisiä löytämään itsessään jo piilevänä olevan totuuden – potentiaalinen pyrittiin aktualisoimaan. Se, mitä muistellaan, on jotain, mikä kuuluu menneisyyteen. Tällä tavalla menneisyys ottaa yliotteen: se määrää myös nykyisyyttä. Kreikkalainen aikakäsitys suuntautuu siis taaksepäin nykyhetken ja tulevaisuuden tai ikuisuuden sijasta.⁶¹⁷

Victor Eremita ja Johannes ovat kuitenkin esteetikkoina toista mieltä. He näkevät muistelon eräänlaisena ikuisuuden korvikkeena. Näin he ymmärtävät muistelon ja ajan suhteen väärin. Heidän mukaansa muisteltu rakkaussuhde on jo siirtynyt ikuisuuteen, eikä se ei ole jatkossa enää kiinnostava ajallisessa mielessä. Tämä on muisteloita runollisessa mielessä; muisteloita käytetään ”stimulanssina”, kiihokkeena. Silloin muistelo edustaa täydellisintä mahdollista elämää, se kylläännyttää aivan eri tavalla kuin todellinen elämä. Se suo turvallisuutta, jota oikeassa elämässä ei pystyisi saavuttamaan.⁶¹⁸

Vuosina 1842 ja 1843 Kierkegaard oli tutkinut innokkaasti Leibnizin *Theodicée*-teosta.⁶¹⁹ Leibnizin monadiopin mukaisesti jumaluus oli läsnä kaikkialla. Kierkegaard

⁶¹⁴ Harald Giersing (1908) *Modelfigur i interior*. Impressionismen og Norden: Franskt avantgarde i det sene 1800-tal og kunsten i Norden 1870-1920, 22. februar – 25. maj 2003, Statens Museum for Kunst, København, nr. 148. (Säilytyspaikka Statens Museum for Kunst, København)

⁶¹⁵ Hanna Pauli (1887) *Morgonmålet är på bordet*. Impressionismen og Norden: Franskt avantgarde i det sene 1800-tal og kunsten i Norden 1870-1920, 22. februar – 25. maj 2003, Statens Museum for Kunst, København, nr. 89. (Säilytyspaikka Nationalmuseum, Stockholm)

⁶¹⁶ Olli Mäkinen (2001), 126.

⁶¹⁷ Ibid.

⁶¹⁸ F. J. Billeskov Jansen (1977), 40.

⁶¹⁹ Gottfried Wilhelm Leibniz (1996) *Theodicée*, teoksessa *Philosophische Werke* : in vier Bänden / in der Zusammenstellung von Ernst Cassirer, Bd. 4 : Versuche in der Theodicée über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels / übers. und mit Anmerkungen versehen von Artur Buchenau. - Originalår: 1879, Hamburg, 1996.

ymmärsi puolestaan, että kaikki potentiaalinen tai aikaisempi, joka on olemassa yksittäisessä monadissa, aktualisoituu tai todellistuu, kun sitä muistellaan tai kun se toistuu – Kierkegaard tarkastelee asiaa kuitenkin jumalallisesta näkökulmasta.⁶²⁰

Victor Eremita ja Johannes toteuttavat ja ylistävät kuitenkin muisteloja tavallisen yksilön näkökulmasta. Pyrkivänsä puhtaaseen muisteluun elämän kustannuksella Johannes valmistaa tietämättään omaa tuhoaan. Kierkegaard ottaa kantaa Hegelin teokseen *Phänomenologie des Geistes*,⁶²¹ jossa Hegel esittelee tietoisuuden asteittaisen tien kohti absoluuttista tietoa. Henki (*Geist*) tulee tietoiseksi itsestään yksilöllisen tietoisuuden kautta ja avulla, ja ainoastaan siten. Absoluuttin itsetietoisuus on seurausta siitä prosessista, joka toteutuu konkreettisesti maailmanhistoriassa.⁶²² Tätä teoriaa voidaan tarkastella myös makrotasolla, jolloin yksilö voi päästä tietoiseksi itsestään, jolloin hän ikään kuin palvelee Absoluuttia sen itsetietoisuusprojektissa.⁶²³ Kun kyseessä on käsitteiden dialektiikka, katsoo Kierkegaard pystyvänsä parodioimaan sitä Johanneksen avulla.

Johannes hylkii todellisia kokemuksia ja pyrkii rakastamaan ja viettelemään käsitteellisellä tasolla. Vastapooli, nainen, Cordelia, on oikeastaan välttämätön paha – parempi olisi tehdä kaikki mielikuvituksessa. Ja itse asiassa näin tapahtuukin – pseudonyymit palvelevat tätä tarkoitusta. Niiden avulla teksti, jossa Johannes seikkailee, on mielikuvituksen tuotetta toisessa potenssissa. Kierkegaard toteuttaa systemaattisesti riippumattomuuden ja objektiivisuuden vaadetta (*detachment*) etenemällä tekstistä mahdollisimman kauas;⁶²⁴ hän on kuin taiteentuntija, konosööri, *connoisseur*, tarkastelemansa taideobjektin edessä.⁶²⁵ Mutta samalla kun Johannes eristää Cordelian itselleen objektiksi, eristää hän myös tytön muusta yhteisöstä, ja silloin Cordelia ei saa mahdollisuutta muuhun kuin sisäiseen ratkaisuun. Kollektiivinen vaihtoehto olisi saattanut saada hänet nousemaan vastarintaan.

Vaikka meidän voi olla vaikea tässä määritellä varsinaista (taide)objektia, palaamme alkuperäiseen kysymyksenasetteluumme, mitä vietteleminen ”esittää”, mikä on sen kuvaamisen ja itse ”viettelemisobjektin” (tässä teksti, kertomus) syvämerkitys. Jokainen taideteoshan merkitsee jotakin, kun se asetetaan tarkastelijan katseen alle, siitä irtoaa merkityksiä, on kyseessä sitten mikä taidemuoto tai esteettinen näkökanta tahansa.

Viettelijän päiväkirjan Johannes estetisoivana henkilönä tekee rakkauskohtauksesta ja itse viettelystä taidetta, hän käsitteellistää sen ja on vaarassa muuttua itse käsitteeksi, menettää kaiken elämän ja eksistenssin mukanaan tuoman lihallisen ja elämyksellisen täyteläisyyden. Johanneksen hahmoa ja koko hänen kauttaan kuvattua toimintaa pitää tarkastella ironisesti, se viittaa johonkin muuhun kuin mitä se on. Mitä vaihtoehtoja Kierkegaard sitten tarjoaa? Porvarilliselle avioliitolle hän kääntää selkänsä. Don Juan on sen sijaan hahmona kaikessa syntyisyydessäänkin kiehtova; ainahan ihmiset ovat kokeneet irstailija- ja paholaishahmot kiehtoviksi silloinkin kun niiden on ollut tarkoitus toimia varoittavina esimerkkeinä uskonnollisessa kirjallisuudessa. Kierkegaard halusi korostaa Don Juan –hahmolla, että yksipuolinen nautinto on turmiollista. Sen sijaan hän katsoi,

⁶²⁰ Olli Mäkinen (2001), 126.

⁶²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1988), 1988.

⁶²² Heidi Liehu (1990), 1990, 21.

⁶²³ Ibid, 22.

⁶²⁴ D. C. Muecke (1970), 34.

⁶²⁵ Lauri Olavi Routila (1986), 34.

että yksilö saattoi jatkaa taideharrastustaan myös uskonnollisella tasolla – taide oli silloin kuitenkin alisteisessa asemassa eikä saanut ottaa yliotetta.⁶²⁶ Tärkeä merkitys, joka sisältyy Johanneksen hahmoon, on Hegelin dialektiikan kritiikki. Hegelin mukaan vallalla oleva dialektinen vaihe on seuraavan vaiheen tärkeä osa: se on sen negaatio. Mutta Kierkegaardin mukaan eri vaiheet (tasot) ovat autonomisia vaihtoehtoja, joiden välillä voidaan tehdä valinta.⁶²⁷ Tällöin ”dialektiikkaan” tulee mukaan irrationaalisuutta.

Viettelijän päiväkirja on aikakautensa tuote, ei-romaani, jossa pohditaan uskonnollisfilosofista käsitettä. Viettelemisen teema kuuluu aikakauden porvarilliseen romaaniin, mutta se on tyypillinen (post)modernille romaanillekin (Nabokov, Fowles). Teoksen asema maailmankirjallisuuden kaanonissa ja sen suosio osoittavat sen kirjalliset ansiot ja myös nykyaikaisuuden – *Viettelijän päiväkirja* on kestänyt ajassa. Mielenkiintoista on se, että Nabokovin *Lolita* (1959) ja Fowlesin *Neitoperho* (1964) ovat rakenteeltaan hyvin paljon *Viettelijän päiväkirjan* kaltaisia.

Viettelijän päiväkirjan Johannes ja *Toiston* Nuorukainen ovat sisäänpäin kääntyneisyydessään moderneja itsekeskeisiä henkilöitä – nyky-yhteiskunnan solidaarisuuden puutteen ilmentymiä. Samalla he kuitenkin esiintyvät teatraalisesti; he tietävät olevansa tarkkailun kohteina. Tämä on mielenkiintoista, sillä jotkut tutkijat väittävät, että nykyaikaisessa virtuaalimaailmassa tällainen tunne, esiintyminen ja sen mukana tuoma itsekeskeisyys, kasvaa koko ajan.⁶²⁸ Kyse on siis narsismista.⁶²⁹ Narsismi terminä (Narkissos) on ikivanha mutta aikakauden kutsuminen narsistiseksi on moderni ilmiö.

Viettelijän päiväkirjassa olevia moderneja teemoja ja motiiveja ovat ennen kaikkea tarkkailija-salapoliisin hahmo, katse ja urbaanin miljöön kuvaus, mutta tämän lisäksi teos on myös eräänlainen psykologinen trilleri. Tämä pelon ja kauhun tunnelma onkin yhteinen sille ja seuraavassa osassa analysoitavana olevalle Joseph Hellerin sotaromaanille *Catch-22*. Katse ja anonymiteetti ovat alkaneet kiinnostaa ennen kaikkea internetin valtavan suosion vuoksi. Anonymiteetti on tärkeässä osansa Internetin kehityksessä.⁶³⁰ ⁶³¹ Kierkegaard piti yhteiskunnallista liukenemistä ja anonymiteettiä omalle aikakaudelleen tyypillisenä ilmiönä.⁶³² On mielenkiintoista, että anonymiteetti liittyy yhä enemmän nyky-yhteiskunnassa suoritettavan tarkkailuun, esimerkiksi valvontakameroihin,⁶³³ ja Kierkegaardin salapoliisirakenteet ovat hyvä esimerkki tämän ilmiön aikaisesta kehittelystä. Itse asiassa Kierkegaardin tarkkailijat toimivat aina

⁶²⁶ Heidi Liehu (1990), 17.

⁶²⁷ Ibid, 17.

⁶²⁸ Patricia Wallace (1999), 34-35.

⁶²⁹ Alfred Kazin (1976), 78.

⁶³⁰ Ihmisiä kiehtoo nimettömänä liikkuminen netin keskustelu- ja roolipeliympäristöissä. (Ibid.) Internetin keskustelupalstojen anonyymeissä ympäristöissä erotiikalla ja jopa alistavilla valtasuhteilla on suuri merkitys; myös sukupuolinen syrjintä on tavallista, internet on leimallisesti miesten maailma. Internetiin syntyy jatkuvasti stereotyyppisiä merkityksiä ja toimintaympäristöjä, jotka heijastavat eriarvoisuutta ja ennakkoluuloja. Samalla internetin sisällöntuotantoa ohjaavat vahvasti ne mielikuvat, jotka liitetään erilaisiin ”rooleihin” esimerkiksi kuluttajana tai määrätyn sukupuolen edustajana. (Susanna Paasonen (2002) *Figures of Fantasy: Women, Cyberdiscourse and the Popular Internet*, Turku, 2002, 176-177.)

⁶³¹ Patricia Wallace (1999), 239-242.

⁶³² Bruce H. Kirmmse (1999), 198-199.

⁶³³ Hille Koskela (2000) 253.

anonymiteetin suojassa. Näyttää myös siltä, että *Viettelijän päiväkirjan* todellisuus on siirtynyt osaksi nettiin.

4.4 Suden katse

Katseeseen kätkeytyy suuri määrä erilaisia merkityksiä. Katseella tuotetaan ja vastaanotetaan mielihyvää, sillä luodaan sukupuolten välisiä valtasuhteita⁶³⁴ ja sen avulla myös manipuloidaan. Katseella, silloin kun se ei ole peitelty, voidaan muuttaa käytöstämme⁶³⁵ ja luoda uusia julkisen käytöksen pelejä, joissa yksilöt tottuvat tiettyihin käyttäytymissäntöihin ja kuriin. Usein katseeseen liittyy raakaa poliittista valtaa, sillä alistetaan tai uhmataan.⁶³⁶ Katse ja kuva hallitsevat nykyaikaa, vaikka 1800- ja 1900-lukujen vaihe merkitsikin sitä, että kuvan esittävyuden totuusarvot asetettiin kyseenalaisiksi.⁶³⁷ Valokuvaus syntyi vasta 1800-luvun lopulla, ja silloin koettiin murros katseen kohteena olemisen suhteen – näkeminen otti lopullisen ylivallan kuulemisesta.⁶³⁸ On suuri merkitys sillä, tiedämmekö olemme katseen kohteena vai emme – tieto tästä vaikuttaa suoraan käyttäytymiseemme.⁶³⁹ Katseeseen (ja sen kohteena olemiseen) liittyy siis aina tietynlainen intentionaalisuus. Toisaalta olemme tehneet eräänlaisen ”sopimuksen” siitä, että olemme urbaanissa ympäristössä sekä katsovia subjekteja että katseen kohteita. Katsojan ja katseen kohteena olevan objektin väliseen relaatioon voidaan liittää hyvinkin erilaisia suhteita. Katsoja kertoo jotain katseen kohteesta, joko sanallisesti tai kuvallisesti, jos kyseessä on kameran objekti. Kuitenkin katseen kohde nähdään ja kuvataan aina jotenkin ja/tai jonakin, ja se voidaan aina esittää jossain tietyssä valossa (valokuvametafora) – tällöin ironia tulee kuvaan mukaan.

Søren Kierkegaardin teoksissa on episodeja, joissa päähenkilö tai kertoja tarkkailee intensiivisesti ympäristöään. *Toistossa (Gjentagelsen, 1843)* tämä katse on mukana useassa kohdassa: tässä teoksessa Kierkegaard itse asiassa pohtii tarkkailijan roolia(an). *Toistossa* on monta hyvin erilaista tarkkailija-tarkkailtavana oleva –suhdetta; voidaan jopa sanoa, että Kierkegaard tutkiskelee tämän kirjan avulla omaa sielunelämäänsä (Teoksen alaotsikko onkin *Et Forsøg i den experimenterende Psychologi av Constantin Constantius*). Usein tarkkailun kohteena on myös viaton nuori nainen, joka ei tiedä omasta asemastaan mitään:

Tunnen hyvin erään nuoren neidon asuinpaikan, joitakin peninkulmia Kööpenhaminasta, olen tutustunut suureen varjoisaan puutarhaan ja sen kaikkiin puihin ja pensaisiin. Tiedän hyvin pusikkoisen rinteet, 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

⁶³⁴ Hille Koskela (1999), 5.

⁶³⁵ Mike Raco (2003), 1881.

⁶³⁶ Hille Koskela (1995), 12.

⁶³⁷ Martin Jay (1994), 211-212.

⁶³⁸ Walter Benjamin (1986), 87.

⁶³⁹ Janne Seppänen (2001), 111.

vasemman sijasta... Aikaisin aamulla makailen pensaiden suojassa. Kun elämä alkaa liikhadella, kun aurinko aukaisee silmänsä, kun lintu levittää siipiään, kun kettu hiipii ulos kolostaan, kun talonpoika seisoo ovellaan ja katsoo viljelysten yli... silloin astuu neitokin esille... hän kävelee ympäriinsä ihmetellen (kumpi ihmettelee enemmän – tyttö vai puut?), hän kyykistyy ja poimii jotain pensaista... Sieluni saa vihdoinkin rauhan. Onnellinen neito! jos mies voittaa joskus rakkautesi, toivoisin, että sinä tulet tekemään hänet yhtä onnelliseksi merkitsemällä hänelle kaikkea, aivan kuin teet minutkin, ilman että teet minulle kuitenkaan mitään.⁶⁴⁰

Kyseessä on selvä suhde, relaatio, jossa tarkkailija asettuu uhrinsa yläpuolelle. Tarkkailijalla on valtaa, ja hänen ja tarkkailun kohteen suhde on vertikaalinen. Tämä relaatio on tyyppillinen ironialle ja myös esimerkiksi voyeurismille ja sadismille.⁶⁴¹ Voyeurismiin ja katsomiseen liittyy useimmiten mielihyvää.⁶⁴² Katse voi myös sananmukaisesti tappa: sen voima on verrattavissa fyysiseen väkivaltaan.

Ironiassa on aina joko yksi tai useampi uhri. Ironikko luo etäisyyttä kohteeseensa ja pyrkiessään puolueettomuuteen hän tekee siitä objektin. Suhde on yksinkertainen subjekti-objekti –relaatio, ja se on yhdensuuntainen, yksipuolinen, suljettu ja ei-dialektinen.⁶⁴³ Nämä ominaisuudet sopivat hyvin myös yksipuolisen vallankäytön, sadismin ja voyeurismin määritelmään.

Tätä ironikon ja kohteen välistä relaatiota voidaan tarkastella monella tasolla. Kaikenkattavana se ilmenee tietenkin Jumalan (tai jumalten, esim. antiikin mytologiat) ja ihmisen välisessä suhteessa. Jumala on ironikon arkkityyppi, koska hän on kaikkivoipa, kaikkitietävä, transsendentti, täydellinen, ääretön ja vapaa.⁶⁴⁴

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 omaantuntoonsa.⁶⁴⁵ Mielenkiintoista on, että tässä kuvataan aika tarkasti Joseph Hellerin romaanin *Catch-22* ympäristöä. 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 on 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 boiteaux à Paris: ou Le livre des cent-et-un*⁶⁴⁶ (1831-35) paholainen lentää täydellisen vapaana läpi avaruuden talojen yläpuolella ja nostelee niiden kattoja nauttiakseen ihmiselämän koomisuudesta.⁶⁴⁷

⁶⁴⁰ Søren Kierkegaard (2001), 54-56.

⁶⁴¹ Douglas Muecke (1983), 399-413.

⁶⁴² Hille Koskela (2000), 255.

⁶⁴³ Ibid, 400.

⁶⁴⁴ Ibid, 402.

⁶⁴⁵ Ibid, 402.

⁶⁴⁶ Alain-René Lesage (1831-1835) *Le diable boiteaux à Paris: ou Le livre des cent-et-un*, Pariisi.

⁶⁴⁷ Alain René Le Sage (1933), 31-45.

Kun tämä vertikaalisuhde siirretään sanataiteeseen, muuttuu se siksi esteettiseksi toiminnaksi, jolla työstetään 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, hänen on toisaalta oltava tietoinen vapaudestaan tarkkailijana, ja toisaalta tiedostettava uhrin viattomuus, tämän näennäisesti kuvittelema vapaus, jonka hän loppujen lopuksi paljastaa illuusioksi.⁶⁴⁸

Vaikka Jean-Paul Sartre ylistikin Kierkegaardia siitä, että tämä hylkäsi Jumalan silmä-näkökulman,⁶⁴⁹ ei asia ole mielestäni yksiselitteinen (Hannah Arendt suo tämän ”kunnian” Henri Bergsonille⁶⁵⁰). 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. Jumalalliset ”katseet” kirjallisuustieteellisenä terminä ’näkökulma’ tai toisaalta romaanihenkilön katseena, joko filosofisessa, metafysisessä tai teologisessa merkityksessä, eivät ole 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, vaihtoehtotodellisuutensa, on tuttu modernismillekin. Faulknerin Yoknapatawpha ei esiinny millään oikealla kartalla vaan se on oma fiktiivinen todellisuutensa, jossa sci-fi-maailmasta poiketen kuitenkin pätevät fysiikan lait. Kyse on siis kirjailijan omasta kosmoksesta, ”apokryfisestä seudusta”, jota voidaan verrata metafysiikan käsitteisiin ’universumi’, ’maailma’, ’kosmos’⁶⁵¹ – tai todellisuus. Fysiikan lait siis pätevät tässä todellisuudessa, mutta Faulkner katsoi voivansa sukkuloida vapaasti ajassa⁶⁵² – vastakkaisen käsiteparin avaruudenhan hän loi itse.⁶⁵³

Kun kirjailija (William Faulkner) omaksuu persoonattoman luojan roolin, hän samalla etäännyttää oman minänsä tuotannostaan. Vain hänen työnsä oli julkista aluetta.⁶⁵⁴ 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.⁶⁵⁵

James Joyce on toinen esimerkki taiteilija jumalana –roolin tematisoijista. Faulkner oli tutustunut nuoruudessaan hyvinkin tarkkaan James Joycen tuotantoon.⁶⁵⁶ Joyce kirjoitti teoksessaan *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta (A portrait of the artist as a*

⁶⁴⁸ Douglas Muecke (1970), 37.

⁶⁴⁹ Martin Jay (1994), 294-295.

⁶⁵⁰ Hannah Arendt (1978), 122.

⁶⁵¹ Matti Savolainen (1987), 370.

⁶⁵² Sigrid Combüchen, (2002).

⁶⁵³ Ibid.

⁶⁵⁴ Ibid, 371.

⁶⁵⁵ Søren Kierkegaard (2002), 3.

⁶⁵⁶ Sigrid Combüchen, (2002)

young man, 1914-15),⁶⁵⁷ 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 Flaubertilta⁶⁵⁸ – 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*,⁶⁵⁹ vaikkakin esimerkiksi Faulkner näyttää omaksuneen Eliotin näkemyksen suoraan tämän lyriikasta.⁶⁶⁰ Tämä katsanto oli tietenkin olemassa jo saksalaisissa 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. *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* –teoksen (1846)⁶⁶¹ luvussa *Den virkelige Subjektivitet, den ethiske; den subjektive Tænkere* Kierkegaard toteaa, että ainoa todellisuus, josta yksilö voi ylipäätään tietää jotain, on hänen oma todellisuutensa, se jossa hän on.⁶⁶² Tämä näkemys oikeutti nimimerkkien käytön ja tekijän äänen täydellisen häivyttämisen.

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.⁶⁶³ 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 subjektiksi, toiseksi toimivaksi yksilöksi, muuttaa yksilölle itselleen vieras todellisuus omaksi todellisuudekseen, mikä on mahdotonta. Kierkegaardin mukaan yksilö voi päästä toisen ihmisen todellisuuteen kiinni mahdollisuuden tasolla.⁶⁶⁴ Hyvin yleisellä metafysisellä tasolla mahdollisuuksia voidaan pitää vaihtoehtoisina todellisuuksina, olemisen tapoina, siis fiktiivisinä todellisuuksina, eikä tästä ole pitkä matka hänen paradigmaattisiin esimerkkitaipauksiinsa.

Toistossa Constantin Constantius puhuu siis omissa nimissään, sikäli kuin häneen on luottamista. Loppupuheenvuorossaan Constantius kieltää oman itsensä, kirjan

⁶⁵⁷ James Joyce (2001) *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* (A portrait of the artist as a young man, 1914-15), 4.p., suom. Alex Matson, Helsinki, 2001.

⁶⁵⁸ Matti Savolainen (1987), 371.

⁶⁵⁹ T. S. Eliot (1972) *Tradition and the Individual Talent*. Teoksessa *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1922), London, 1972.

⁶⁶⁰ Matti Savolainen (1987), 371.

⁶⁶¹ Søren Kierkegaard (1920-36) *Afsluttende uvidenskabelige Efterskrift til de filosofiske Smuler = AuE. Samlede Værker VII* (Kirj. Johannes Climacus; julk. S. Kierkegaard 1846)

⁶⁶² *Ibid.*, 303.

⁶⁶³ Richard Purkarthofer, 3.

⁶⁶⁴ AuE, 309.

päähenkilönä olevan Nuorukaisen ja myös uskottunsa,⁶⁶⁵ jolle hän kirjoittaa juuri kirjettä, olemassaolon:

Sellainen poikkeus on runoilija, joka rakentaa siltaa todellisiin, 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.⁶⁶⁶

Tämä katkelmahan sisältää monta ristiriitaista väitettä:

1. Kirjailija on luonut oman itsensä.
2. Kirjailija on luonut teoksen toisen päähenkilön, Nuorukaisen.
3. Kirjailija on ”laittanut” kirjaan mukaan myös oman itsensä; majeutikkona hän on palvelija, siis nuorukaisen (fiktiivisen henkilön) luoja ja opastaja.
4. Ja kuten edellisestä viitteestä selviää, on kirjailija luonut myös hänet, jolle hän kirjoittaa.
5. Samalla kirjailija vihjaa, että hänen majeutikon roolillaan olisi myös paljon yleisempää merkitystä.

1840-luvun Kööpenhaminahan oli pieni kaupunki, jossa kulttuurieliitti koostui suppeasta etuoikeutetusta ihmisjoukosta. Kierkegaard halusi poistaa teoksestaan kaiken häneen itseensä viittaavaan, vaikka kirjan (*Toisto*) tapahtumilla on selvä yhteys hänen henkilökohtaiseen elämäänsä (kihlaus, sen purkaminen, Berliinin matkat).⁶⁶⁷ Kierkegaard näki selvästi, miten lehdistön ja median rooli oli nousemassa merkittäväksi ilmiöksi senaikaisessa yhteiskunnassa.⁶⁶⁸ Lehdistö on osa julkista, ja se manipuloi yksilöitä tasapäistäen heitä näkymättömällä ja kaikkialla läsnä olevalla tavallaan.⁶⁶⁹ Lehdistön luonteeseen kuuluivat juorut ja pinnallinen keskustelu – Corsaren oli tästä hyvä esimerkki.⁶⁷⁰

Kierkegaard oli poikkeava. Ei tarvitse kuin tutustua kaikkeen siihen, mitä Kierkegaardista on sanottu: huhuihin, juoruihin, kaskuihin, pilapiirroksiin, häväistyskirjoituksiin ja kritiikkiin, ne kaikki perustuvat hänen poikkeavuuteensa.

⁶⁶⁵ Søren Kierkegaard (2001), 116. (”Vaikka satutkin olemaan fiktiivinen henkilö, et ole silti minulle monikossa, vaan ainoastaan yksi, jonka vuoksi olemme yksinkertaisesti Sinä ja minä.”)

⁶⁶⁶ Ibid, 119.

⁶⁶⁷ Olli Mäkinen (2001), 5.

⁶⁶⁸ George Pattison (1999), 16.

⁶⁶⁹ Bruce H. Kirmmse (1999), 189.

⁶⁷⁰ George Pattison (1999), 16.

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 sovinnollisemmaksi. Hän pukeutui vanhahtavalla tavalla – esikuvanaan hänellä oli luultavasti oma isä – ja sai osittain siksikin osakseen pilkkua.⁶⁷¹ 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.⁶⁷²

Corsaren-lehti oli kiinnittänyt ennen kaikkea huomiotaan Kierkegaardin lyhyisiin housunlahkeisiin – aivan liian lyhyisiin sen aikaisen muodin mukaan. Lahkeet lyhenivät entisestään niissä pilapiirroksissa, joita Kierkegaardista julkaistiin. Kierkegaard poikkeavuutta lisäsi se, että hän oli sairaalloinen: 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 kyttyräselkäisen.⁶⁷³ 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 ulkomuotoonsa 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 jatkuvasti kohteena.

Kierkegaard oli tyyppilinen maaseutukaupungin tai esiburbanisoituneen yhteiskunnan *flaneur* tai *dandy*, sillä hän oli ilmeisen tietoinen omasta persoonastaan, ja pukeutuminenkin oli kaikessa epämuodikkuudessaan 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.⁶⁷⁴ Kööpenhaminassa oli 1800-luvun alussa vielä sitä samaa uinuvaa esiteollista charmia, jota Poen Lontoosta puuttui⁶⁷⁵ – teollisuus ja sen mukana tuomat ihmismassat eivät vielä olleet valloittaneet kaupunkia, kuten Baudelaire asian näki. Mutta kaupunki oli nopeassa muutoksessa. Kesällä vuonna 1844 Charles Lusard palasi Kööpenhaminaan pitkän poissaolon jälkeen: hän huomasi heti kaupungissa tapahtuneen

⁶⁷¹ Lis Lind (2000), 21.

⁶⁷² *Papirer 1-16: X, I, A*, 234.

⁶⁷³ Lis Lind (2000), 13.

⁶⁷⁴ Walter Benjamin (1986), 45.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

muutoksen.⁶⁷⁶ Uusi moderni aikakausi kuvastui kaupungin kaduilla, ja liike-elämä, ihmisvilinä ja vasta-avatus Tivolin valot loivat urbaania vaikutelmaa.⁶⁷⁷ 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”.⁶⁷⁸ 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.⁶⁷⁹ 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.⁶⁸⁰ Kierkegaardin itsetietoinen välinpitämättömyys oli kuin omiaan Benjaminin määrittelemään *flaneur*/tarkkailijan rooliin.⁶⁸¹ Dandy on tietoinen itsestään, omasta liikkeestään, katseestaan, vaatetuksestaan ja persoonastaan, ja kaikessa huolettomuudessaan dandyismi on tiukkojen sääntöjen rajaama instituutio.⁶⁸² Kierkegaardin romaanihahmot *Toiston* Constantin ja *Viettelijän päiväkirjan* Johannes tarkkailevat kyllä itseään, mutta varsinaisesti Kierkegaard kääntää katseensa omaan persoonaansa päiväkirjoissaan, ja ne antavatkin hyvin monipolvisen ja ristiriitaisen kuvan niiden kirjoittajasta, Kööpenhaminasta ja sen kaduilla sukkuloivasta *flaneurista*. Joitakin välähdyksiä hänestä saamme *Enten-Elleeriin* kuuluvassa *Diapsalmatassa*.

Kierkegaardin romaanihenkilöt esineellistävät naisen, näin vaikka nämä eivät olekaan tietoisia katseen kohteena olemisesta. Esineellistäminen ilmenee lukijalle. Yleensä kaupunkitilassa liikkuva katsoja (*flaneur*) on mies ja katseen kohde nainen.⁶⁸³ Katse toimii siis vallan välineenä. Täytyy myös asettaa kyseenalaiseksi väite, että naiset eivät ole tietoisia katseen kohteena olemisesta: Kierkegaardin subjektiviteetti estää kertojaa ilmaisemasta kerronnan kohteena olevaa muuten kuin esimerkiksi kirjeen kautta, kuten tapahtuu sekä *Toistossa* että *Viettelijän päiväkirjassa*.

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.”⁶⁸⁴ Tarkkailija liikkuu sujuvasti urbaanissa ympäristössä; teollistuminen herätti uinuvat maaseutukaupungit kiihkeään rytmiin. Kierkegaard alias Constantin Constantius teki puolestaan hyppäyksen Kööpenhaminasta Berliiniin ja muuttui huolettomaksi *flaneuriksi*:

⁶⁷⁶ George Pattison (1999), 1.

⁶⁷⁷ Ibid.

⁶⁷⁸ Ibid, 2.

⁶⁷⁹ Ibid, 5-6.

⁶⁸⁰ Ibid, 13.

⁶⁸¹ Walter Benjamin (1986), 45-46.

⁶⁸² Charles Baudelaire (2001), 208-209.

⁶⁸³ Hille Koskela (1995), 12.

⁶⁸⁴ Walter Benjamin (1986), 33.

Jos on matkustajana *ex professo*, pikalähtetä, joka nuuski kaiken, jonka muut ovat nuuskineet, tai jos haluaa kirjata nähtävyydet päiväkirjaan, ja siten myös oman nimensä matkailijoiden suureen sukutauluun – 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 moraalisistaan ja siveellisyydestään.⁶⁸⁵

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

Kierkegaard-tutkimusta on usein syytetty biografisesta virhepäätelmästä, kirjailijan minän ja kirjallisten henkilöiden sekoittamisesta toisiinsa. Kierkegaard kuitenkin yllyttää tutkijaa siihen rakentaessaan monimutkaisia kerrontastrategioita, joissa hänen päiväkirjojensa, omien suorien kannanottojensa, nimimerkkiensä ja fiktiivisten henkilöidensä ”todellisuudet” sekoittuvat toisiinsa. Tämän lisäksi Kierkegaardin ”filosofia” on hyvin henkilökohtaista: käsitteet ’uskaltaa’, ’olla olemassa’, ’kokea’ ja ’valita’ ovat kaikki hyvin yksilöllisiä. Siksi Kierkegaardin minä hiipii väkisinikin mukaan kaikkeen tutkimukseen, eikä kyseessä ole mielestäni mikään kohtalokas virhepäätelmä.

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 vastapooloja pystyäkseen kehittämään ajatuksiaan.⁶⁸⁶

Tarkkailu, siten kun Constantin sen määrittelee, ei ole kafeinista 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.⁶⁸⁷ Kierkegaardin romaanihenkilöt ovat yhtä vähän yhteiskunnallisista asioista kiinnostuneita kuin hän itse oli – Kierkegaardille 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 merkillinen yhteensattuma, että Poe ja Kierkegaard ovat eläneet lähes samanaikaisesti ja että Constantin Constantinus ja C. Auguste Dupin molemmat pohtivat

⁶⁸⁵ Søren Kierkegaard (2001), 38.

⁶⁸⁶ Richard Purkharthofer, 1.

⁶⁸⁷ Michel Foucault (1980), 280-288.

salapoliisityön olemusta, edellinen *Toistossa* ja jälkimmäinen esimerkiksi novellissa *Morgue-kadun murhat (The Murders in the Rue Morgue)*.⁶⁸⁸

Poen salapoliisiromaaneille ja Kierkegaardin tarkkailija-teksteille (*Viettelijän päiväkirja, Toisto*) on yhteistä myös se, että ne jäävät keskeneräisiksi. Poen novelleissa itse ongelman ratkaisu on tärkeintä – ei se, että rikollinen saa rangaistuksen. Myös Kierkegaard kiinnittää huomiota tarkkailuun toimintana, ja sekä *Toisto* että *Viettelijän päiväkirja* jäävät kertomuksina auki ja lukijan pääteltäväksi jää se, miten tapahtumat etenevät tulevaisuudessa.

Kuten jo edellä tuli todettua, on itse salapoliisityön metodi tärkeä sekä Poen Dupinille että Kierkegaardin Constantinille. Poe (Dupin) harrastaa enemmän puhdasta loogista päättelyä, jolloin johtolankojen avulla edetään vääjäämättömästi kohti ratkaisua. Kierkegaardilla loogisuus on puolestaan siinä filosofisessa metodissa ja ajattelutavassa, jonka hän oli perinyt saksalaisesta idealismista ja jota hän turhaan vastusti ja josta hän yritti päästä eroon. Mutta etenkin *Viettelijän päiväkirjan* Johannes Viettelijä työskentelee täysin systemaattisesti ja salapoliisillisesti vakoillessaan Cordeliaa, soluttautuessaan tämän elämään ja ottaessaan tämän henkisesti haltuunsa.

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 johtopäätöksiä. 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 moraalisesti turmeltumaton ihminen. Hän on turmeltunut 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.⁶⁸⁹

Toistossa varsinaisen tarkkailun kohteena on kolme 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 Neito⁶⁹⁰ jää henkilöahmona hyvin epämääräiseksi, samoin edellä mainittu ”eräs nuori neito”,⁶⁹¹ jonka heräämistä Constantin tarkkailee pensaikosta. Teoksessa esiintyy myös ”Ompelijatar (*Sypige*)”⁶⁹² – sanalla viitattiin kevytmielisiin, iloluontoisiin naisiin, ei kuitenkaan varsinaisiin prostituoituihin, joita 1800-luvun alun Kööpenhaminassa oli noin

⁶⁸⁸ Edgar Allan Poe (1987), 122-125.

⁶⁸⁹ Søren Kierkegaard (2001), 70.

⁶⁹⁰ Søren Kierkegaard (2001), 14-20.

⁶⁹¹ Ibid, 54-56.

⁶⁹² Ibid, 27.

3000.⁶⁹³ Yhtä viattomia tarkkailun kohteita ovat ”kyytiin otettu neito”,⁶⁹⁴ jonka mainetta Constantin varjelee, ja ”neito teatterissa”,⁶⁹⁵ 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”.⁶⁹⁶ Täytyy muistaa se, että eri henkilöahmot saattavat jäädä Kierkegaardin teksteissä persoonattomiksi ja esineellisiksi hänen tietoteoreettisen näkemyksensä vuoksi. Vaikka Kierkegaard ei pohtinutkaan asiaa paljon, oli hän selvästi intersubjektiivisuuden vastustaja – ainoastaan jumalan kautta saattoi olla mahdollisuus välitykseen. .

Kierkegaardin teoksissa myös lukija osallistuu salapoliisityöhön, ja tämä johtuu siitä, että hän jää jatkuvasti pohtimaan, missä määrin ne ovat omaelämäkerrallisia. Kierkegaard jopa houkuttelee lukijaa tähän monimutkaisen sisäkkäin rakennetun tekijyyden avulla: usein tekstit on ”löydetty”, nimimerkki antaa ne julkaistavaksi, ja jokainen tietää että kirjoittaja on niiden julkaisija (S. Kierkegaard). Yleensä kirjailija tekee lukijalle selväksi, onko kyseessä fiktiivinen vai omaelämäkerrallinen teksti – kyseessä on eräänlainen omaelämäkerrallinen tai kaunokirjallinen sopimus.⁶⁹⁷ Se voi toteutua monella eri tavalla. Kirjailija joko ilmoittaa sen esipuheessa, on itse päähenkilö tai päinvastaisessa tapauksessa nimeää teoksensa romaaniiksi. Jos lukijalle jää hämäräksi, onko kyse omaelämäkerrallisesta tekstistä, hän aloittaa automaattisesti salapoliisityön, yrittää löytää vihjeitä, jotka todistaisivat tämän.⁶⁹⁸ Kierkegaard houkuttelee lukijaa tietoisesti tähän toimintaan.

Gjentagelsenissa 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.⁶⁹⁹ Hänen mukaansa tarkkailija-salapoliisin rooliin kuuluu auttaa nuorukaista tämän ”heräämisessä”:

Useinhan tarkkailijana oleminen on ikävyyttävää, se tekee sinusta yhtä surumielisen kuin jos olisit poliisivirkailija, ja tarkkailijaa, joka pitää huolta kutsumuksestaan, voidaan verrata korkeassa asemassa olevaan salapoliisiin tai rikostarkastajaan, sillä tarkkailijan taito perustuu juuri siihen, että hän kykenee paljastamaan sen, mikä on kätkeyty.⁷⁰⁰

Ja tässä prosessissa tarvitaan naista, Constantinin mukaan neitoa, herättämään kiinnostavuus ja poeettisuus, jonka jälkeen neito voi mennä. Häntä ei enää tarvita.⁷⁰¹

Nuorukainen on siis tarkkailun kohde, joka ei suostu olemaankaan passiivinen objekti. Ei, vaikka Constantin ajattelee majeuttisessa mielessä pelkkää hyvää. Voidaan tietenkin sanoa, että Nuorukainen on miehenä tietoinen olio. Hänellä on silloin mahdollisuus myös

⁶⁹³ Ibid, 130.

⁶⁹⁴ Ibid, 31-32.

⁶⁹⁵ Ibid, 52-54.

⁶⁹⁶ Ibid, 71.

⁶⁹⁷ Philippe Lejeune (1989), 15.

⁶⁹⁸ Ibid, 14.

⁶⁹⁹ Søren Kierkegaard (2001), 72

⁷⁰⁰ Ibid, 15.

⁷⁰¹ Ibid, 31.

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. Nuorukainen tietää olevansa katseen kohteena. Hän jopa janoaa sitä. Nuorukaiselle on selvää, että kirjailija on Jumala, kaikkietävä 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 jätite [...] Seuraavassa silmänräpäyksessä minua masentaa se ylivoimainen asema, jonka kaiken tietäminen tuo mukanaan, se että mikään ei ole uutta tai tuntematonta.⁷⁰²

Tiedostavana henkilönä nuorukainen pystyy (tai hänelle annetaan mahdollisuus, kyseessä on fiktiivinen henkilö) kääntämään leikin päinvastaiseksi. Hän kuvittelee miltä tuntuisi alistaa kertoja Constantinin katseen alle, siis tehdä tästä uhri. Kohtaukseen sisältyy kuitenkin paljon muutakin:

Jos olisin koko maailman itsevaltiainen – Jumala Teitä silloin varjelkoon! Veisin teidät mukanani häkkiin suljettuna, niin että kuuluisitte ainoastaan minulle. Silloin todennäköisesti kiduttaisin itseäni pelotta katselemalla Teitä päivittäin. Teissä on demonista voimaa, mikä voi houkuttaa ihmisen uskaltamaan, antamaan kaikkensa [...] vain jotta Te katsoisitte häntä [...] Haluaisin mielelläni katsella teitä koko päivän, kuunnella teitä myös yöllä...⁷⁰³

1) Nuorukainen tuntee masokistista mielihyvää kuvitellessaan että hän saa olla yhdessä Constantinin kanssa, tämän katseen kohteena; Nuorukainen tuntee olevansa loukossa, ja hänellä on myös tunne siitä, että kyseessä on eräänlainen kissa-hiiri –leikki.⁷⁰⁴

2) Nuorukainen tuntee myös mielihyvää saadessaan katsella Constantinia.

3) Hän haluaa myös tarkastella tätä salaa öisin.

4) Nuorukainen on tiedostanut sen, että Constantinin ja hänen suhteessaan kaikki tähtää siihen, että edellinen yrittää tehdä nuorukaisesta jotakin, runoilijan tai uskonnollisen kilvoittelijan (”uskaltaa, antaa kaikkensa”).

5) Constantin itse joutuu siihen asemaan, josta hän on nauttinut: hän onkin katseen ja tarkastelun kohteena. Hänen yläpuolellaan on jumalallisessa positiossa henkilö, jolla on valta katsoa häntä.

6) Kirjailija luo tällä kohtauksella ironiaa. Lukija miettii tietenkin, kuka on Nuorukainen ja kuka on Constantin; onko heillä mahdollisesti mitään tekemistä historiallisen Søren Kierkegaardin kanssa. Teoksessa on omaelämäkerrallinen vire. Voitaisiin olettaa, että

⁷⁰² Søren Kierkegaard (2001), 76-77.

⁷⁰³ Ibid, 77.

⁷⁰⁴ Douglas Muecke (1983), 402.

kertoja Constantin tutkii omaa itseään, omaa sisäisyyttään, ja hänen kauttaan kirjailija Kierkegaard selvittää omaa minuuttaan.

7) Nuorukainen tuntee myös uhmaa, eihän hän muuten olisi pystynyt murtautumaan ulos Constantinin psykologisesta kokeilusta. Hän haluaa muuttaa suhteen päinvastaiseksi, sulkea Constantinin häkkiin ja tarkastella tätä päivin öin.⁷⁰⁵ Mutta Constantin hallitsee tietenkin tilannetta, kertojana niskuroivatkin romaanihenkilöt ovat hänen vallassaan.

Tällainen todellisen kirjailijan (Kierkegaard), pseudonyymien (Constantin) ja paradigmaattisten esimerkkitaustien (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.

Kierkegaard muutti siis *Gjentagelsen*-teoksen käsikirjoitusta jatkuvasti hänen suhteensa Regine Olseniin huonontuessa.⁷⁰⁶ Kierkegaardin reaktiot Reginen uudelleenkihlautumisesta toisen miehen kanssa olivat kiukkuisia: voimme tarkastella niitä alkuperäisen käsikirjoituksen marginaaleista. Kierkegaard siisti kuitenkin käsikirjoituksen lopullista versiota.⁷⁰⁷

Samalla Kierkegaard muutti teoksen juonta. Alkuperäisessä versiossa Nuorukainen oli tehnyt itsemurhan. Tämä voitaisiin tulkita itsesäälin täydelliseksi toteutumiseksi. Uudessa versiossa koko rakkausseikkailu joutui vähäisempään ja alisteisempaan asemaan. Ja samalla Kierkegaardin päiväkirjoihin alkoi ilmestyä merkintöjä, joiden mukaan porvarillisen elämän valitseminen (yleisen realisoiminen) olisi hänelle mahdotonta.⁷⁰⁸

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 pseudonyymien käytöllään ja henkilöiden olemassaolon ”kieltämisellään” – jopa oman itsensä poissulkemisella – tällaisen labyrinttimaisen tunnelman.⁷⁰⁹ Kaiken tarkoitus on oman itsensä häivyttäminen, sillä Kierkegardille ironia oli ”absoluuttista negatiivisuutta”.⁷¹⁰ Constantin häivyttääkin itsensä, ensin niin, että epäilemme hänen totuudellisuuttaan ja lopuksi hänen olemassaoloaan.

⁷⁰⁵ Søren Kierkegaard (2001), 77.

⁷⁰⁶ Olli Mäkinen (2001), 142.

⁷⁰⁷ Ibid.

⁷⁰⁸ Ibid, 143.

⁷⁰⁹ Douglas Muecke (1983), 412.

⁷¹⁰ OBI, 131.

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,⁷¹¹ jotka ovat päättymättömän, horisontaalisen ironian tyypillisimpiä metaforia.⁷¹²

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 nähtäisi⁷¹³ – tämä tietenkin näyttämön todellisuudessa. Tilannehan on sadistinen, ja teatteria onkin usein kutsuttu julmuuden areenaksi, 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”⁷¹⁴ ja alkaa tarkkailla teatterin tapahtumia. Hän huomioi katsomoa, sen reaktioita, burleskiseurueen näyttelijöitä, orkesteria, tunnelmaa, lavasteita – ja lopulta katse löytää vastapäisessä aitiiossa istuvan nuoren neidon.⁷¹⁵ 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 salapoliisityö. Ohjaaminen ja opettaminen tapahtuu nyt hänen koko julkaisustrategiansa mittakaavassa ja kohteena on lukija. Kierkegaard katsoi, että uskonnollisena kirjailijana hänen tehtävänsä oli Sokrateen mallin mukaan houkutella ihmisiä uskoon niin, että he kääntyisivät ensin omaan sisäisyyteensä ja subjektiviteettiinsä, vain näin he voisivat vapautua.⁷¹⁶

Constantin toteaaakin pian, että toinen Berliinin matka ei antanut hänelle mitään ja että toisto ei ole mahdollista – näin hän kieltää esteettisen kokemuksen merkityksen.⁷¹⁷ 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.

⁷¹¹ Søren Kierkegaard (2001), 39-42.

⁷¹² Douglas Muecke (1983), 407-408.

⁷¹³ Ibid, 405.

⁷¹⁴ Paikka numero 5 tai 6 vasemmalla.

⁷¹⁵ Søren Kierkegaard (2001), 53-55.

⁷¹⁶ IC, 163.

⁷¹⁷ Søren Kierkegaard (2001), 58.

Teatterissa Constantin omistautuu siis pelkälle salapoliisityölle. Burleskin teatterin kuvaus ja metafora valaan vatsassa olemisesta, 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 salapoliisi, ja hän haluaa olla aitiassa yksin, mieluiten varjossa, jolloin hän pystyy tarkkailemaan yleisöä parhaiten. Hän haluaa myös uppoutua täysillä teatterin äänten ja musiikin kiihkeään yhteistunnelmaan,⁷¹⁸ ja on mielenkiintoista, että Enten-Ellerin ”kirjoittaja” Victor Eremita (Erakko) pukee taiteen nautinnon sanoiksi teokseensa sisältyvissä ns. Mozart-esseissä (*De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske*) lyirisessä 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 välimatkan päästä. Minun omaan elämäni se on tuonut jotain merkillisen arvoituksellista. On ollut aikoja, jolloin olisin antanut mitä tahansa lipusta; nyt minun ei tarvitse antaa siitä edes yhtä riikintaalera. Seison ulkopuolella käytävässä, nojaan väliseinään, joka erottaa minut katsomosta, jolloin vaikutelma on voimakkain; se on maailma itsessään, minusta erossa, en voi nähdä, mutta olen kyllin lähellä kuullakseni, ja silti niin äärettömän kaukana.⁷¹⁹

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 naurettavia. 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 teatteriin 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 aitiassa 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 nähdä, 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

⁷¹⁸ Ibid, 53.

⁷¹⁹ Søren Kierkegaard (2002), 132-133.

sisältä yhtä ujusti kuin ylin kello kielon kukinnossa taipuu suuren lehden keskellä. [...] Hän ei aavistanut, että joku tarkkaili häntä, vielä vähemmän, että juuri minä pidin häntä silmällä...⁷²⁰

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 avioaimonsa kun tämä 13-vuotiaana esiintyi teatterissa. Vuonna 1826 Heiberg kirjoitti silloin 14-vuotiaalle ihastukselleen vaudeville-komedian *Aprilsnarrene*.⁷²¹ 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 Rørdamien perheessä, jossa hän vieraili ahkeraan, ja olisi jopa ”tarkkaillut” salaa Regineä, joka oli tuolloin 15-vuotias,⁷²² 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 (”läsnäolon metafysiikka” Derridalla, ”das Jetzt” Heideggerilla tai ”toistuva Mimesis” de Manilla).⁷²³ 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.⁷²⁴ 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 runoilijaneroille antama asema sotii Kierkegaardin eri eksistenssiipiirien hierarkiaa vastaan, esteettisen eksistenssihän olisi ollut kaikkein alinta. Prosaisti Constantin, joka elää jämähtäneenä porvariseksistenssinsä keskellä, saa myös *Toistossa* viimeisen sanan, vai saako? Heidegger joka tapauksessa kääntyy *Der Ursprung des Kunstwerkes* –teoksessaan⁷²⁵ (1935) romanttisen näkemyksen kannattajaksi: taide saa etuoikeutetun aseman, kun on kyse totuuden olemassaolon

228 Søren Kierkegaard (2001), 53-55

⁷²¹ Johan Ludvig Heiberg (1923) *Aprilsnarrene eller Intrigen i Skolen : Vaudeville* (1826) Med Indledning og Anmærkninger af F. Christensen ; 4. Udg, København, 1923.

⁷²² Peter Thielst (1999), 80, 94, 95.

⁷²³ Arne Melberg (19992), 161.

⁷²⁴ Niels Nyman Eriksen (2000), 35-36.

⁷²⁵ Martin Heidegger (1995), 1995.

paljastamisesta.⁷²⁶ Kierkegaard ilmeisesti haluaisi ottaa saman askeleen, mutta uskonnollisena julistajana hän jättää sen tekemättä, vaikkakin ovet jäävät auki.

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. Samoin se ilmentää myös eksistentiaalistista henkilöahmoa niin romaanissa (*Inhon* Antoine Roquentin) kuin muussakin taiteessa. 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 hän pyritään tekemään täydellisen taideteoksen osaa, ja täytyyhän taideteoksella olla nimi. Katseen kohteet ovat vain mykkää massaa, kun ne ovat kadottaneet merkityksensä, ne voi unohtaa. Niillä ei ole syytä, ne viittaavat johonkin, mutta kun ne ovat tehneet tehtävänsä, ne voi unohtaa. Runoilija antaa niiden olla.⁷²⁷ 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 pysyvämpää identiteettiä ja nimeäisi hänet, ja sehän uhkasi Constantinin jumalallista asemaa (hänellä on myös Diogeneesta poiketen kieli hallussaan). Runoilija on ilmeisesti lainsuojaton kumouksellinen, yhteiskuntajärjestyksen vihollinen, yksi noista maailmanlopun ennustajista, jotka pystyvät ravistelemaan jokaista⁷²⁸ – Heideggerin kuva on ylen romanttinen ja myötäilee sinällään myös Platonin runoilijoista antamaa tuomitsevaa lausuntoa, Heidegger vain näkee runoilijan tehtävän päinvastaisena kuin Platon. Onko Constantinin näkemys runoilijasta samanlainen? Hänhän on runoilijan luonut ja antanut tälle elämän – lopun ironia antaa ymmärtää, että Constantinin porvarillinen asenne ei paljoa arvostaisikaan runoutta. Hän suhtautumisensa trubaduuriin muistuttaa sitä kertomusta hyödyttömästä heinäsiirkasta ja hyödyllisestä ja ahkerasta muurahaisesta, jota lukemattomat protestanttisukupolvet ovat saaneet lukea ja jonka kautta ne ovat omaksuneet kovan työmoraaalinsa.

Tekstissään *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*⁷²⁹ (1959) Heideggerin vihdoon määrittelee runoilijan sivulliseksi; sivullisuuden vuoksi tällä on kuitenkin mahdollisuus päästä käsiksi suoraan yhteyteen ajan ja olemisen alkuperästä ja olemuksesta. Juuri vieraantuneisuus tekee runoilijasta ”autenttisen”.⁷³⁰ Heidegger asettaa kyseenalaiseksi runouden (taiteen, kielen) oikeutuksen – ja samalla runoilijoiden olemassaolon oikeutuksen. Monelle runoilijalle runous on koko elämä. Heitä tietenkin kiinnostaa, onko sillä oikeutusta, kertooko se (jotain todellisuudesta)? Kun Heidegger lähestyy alkuiltmaisua, runoutta ja tuoksua, runoutta ilman sanoja, jää vain toisto jäljelle.

Suden katseen kaltainen valtaa ilmentävä relaatio ei ole maailmankirjallisuudessa harvinainen. Sen tapaa esimerkiksi Vladimir Nabokovin *Lolitassa*,⁷³¹ *Lumoojassa* (*The*

⁷²⁶ Ibid, 186.

⁷²⁷ John D. Caputo (1987), 224.

⁷²⁸ Ibid.

⁷²⁹ Martin Heidegger (1959) *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*. Teoksessa *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1959.

⁷³⁰ Arne Melberg (19992), 188.

⁷³¹ Vladimir Nabokov (1955) *Lolita* (suom. Lolita, 1959), New York, 1955.

Enchanter, 1939)⁷³² ja John Fowlesin romaanissa *Neitoperho (The Collector)*, 1963).⁷³³ Mutta näissä katse ei enää ole yksipuolinen vaan uhri tietää/tuntee/tiedostaa olevansa kohde. Kuvan ja katseen ylivalta oli jo arkipäivää.⁷³⁴ Kierkegaard eli vielä murroskautta, 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-avatus Vaasan kaupunginkirjaston yleisötiloissa on 28 valvontakameraa, jotka tarkkailevat lukemiseen keskittyviä kansalaisia. Voiko julkinen tila muuttua enää julkisemmaksi ja enempää katseen kyllästäväksi? Kierkegaardin aikalaiset olisivat kieltäytyneet moisesta itsensäpaljastamisesta, elettiinhan 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.⁷³⁵ Sama tilanne on kaikissa *Toiston* episodeissa, joissa nainen on miehen tarkkailun kohteena. Kyseessä on Muecken kuvaama valtasuhde, jota voidaan tarkastella myös skoptofilisen mielihyvän ilmentymänä. Kaikissa Kierkegaardin episodeissa nainen on vangittu eroottiseksi kohteeksi ja hänet on kuvattu passiivisena miehen aktiivisen katseen kohteena,⁷³⁶ ja kuva vahvistaa sitä naiskäsitystä, joka tulee tyypillisenä esille Kierkegaardin teoksista.

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 elämäänsä dialogin kautta – vastapoolit olivat poikkeuksellisesti fiktiivisiä henkilöahmoja. 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 tuotantoaan.

Kierkegaardin teoksissa *Viettelijän päiväkirjassa* ja *Toistossa* on iduillaan urbaanin kaupunkiympäristön kuvaus; samalla Kierkegaard sijoittaa teosten päähenkilöt tarkkailijan ja flanöörin rooliin. Tämä ennakoi 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 itsekkin julkisuuden henkilöksi negatiivisessa mielessä. Toisaalta vaikuttaa siltä, että Kierkegaard hakeutui tietoisesti tähän rooliin.

⁷³² Vladimir Nabokov (1986) *The Enchanter* (1939), New York, 1986.

⁷³³ John Fowles (1964) *Neitoperho (The Collector)*, 1963), suom. Seere Salminen, Helsinki, 1964

⁷³⁴ Walter Benjamin (1986), 87.

⁷³⁵ Laura Mulvey (1985), 7.

⁷³⁶ *Ibid*, 14.

Viettelijän päiväkirjan Johannes tuntee olevansa miekkailija, jousimies tai sotilas, joka hallitsee ja arvio taistelulukentää ja tilannetta.⁷³⁷ 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.⁷³⁸ Miekkailija onkin piilossa visiirinsä takana, ja hänen katseensa ja silmänsä hallitsevat tapahtumakenttää. Miekkailuun kuuluu 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) juhla-asuun symboloiden kantajansa korkean arvon lisäksi väkivaltaa ja alistamista.

Kierkegaardin sivullisilla henkilöahmoilla on jatkuvasti vaikeaa kommunikoida omasta eksistenssistään käsin. Sivullisuus ja ajelehtiminen ovat sisäisiä ominaisuuksia, mutta ulkopuolinen tarkkailija voi liittää sivulliseen ajelehtijaan kaikenkätävän 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 aikakausi tulkitsee kuitenkin Kierkegaardin ”romaaneja” omalla tavallaan.

4.5 Don Juan

Søren Kierkegaard piti itseään uskonnollisena julistajana ja teologina mutta oli samalla kuitenkin suuri oopperamusiikin ja teatterin ystävä – seikka, joka aiheutti hänelle selviä omantunnontuskia, sillä se soti hänen käsityksiään ja periaatteitaan vastaan.

Mozartin *Don Juan* (Don Giovanni) sai ensiesityksensä Prahassa 1787. Oopperan libretto on löysä ja episodimainen, eikä itse tarina varmaan kantaisi ilman Mozartin loistavaa musiikkia. Myös henkilöahmot jäävät librettoa lukemalla pinnallisiksi ja persoonattomiksi ollen lähinnä *opera seria* –hahmoja, siis tyypistettyjä karikatyyrejä.

Don Juanin tarina rakentuu nimihenkilön ja Komtuurin (Komendantin) vastakkaisasetelman ympärille, mutta Don Juan on kuitenkin oopperan keskus ja napa, jonka ympärillä kaikki pyörii.⁷³⁹ Don Juan on dionyysisen aistillisuuden personifioituma, ja tässä roolissaan hän edustaa aistillisuutta enemmänkin ideana kuin ihmisenä. Don Juanin ylitsepursuva hedelmällisyys oli senaikaisten moraalikäsitteiden kannalta kuitenkin liikaa; vietellessään naisen toisensa jälkeen Don Juan rikkoi avioliiton pyhyttä vastaan, ja valitessaan kohteikseen milloin maalaistytön, milloin hovineidon ja aatelisrouvan, hän tallasi samalla tavalla luokkarajoja, jotka koettiin ikuisiksi ja Jumalan asettamiksi. Valistusaika piti myös kohtuullisuutta arvossa, ja sitä hän Don Juan ei tee.

⁷³⁷ Søren Kierkegaard (1989), 68, 79, 94, 98, 102, 119, 127.

⁷³⁸ Marja Vuorinen (2001), 34.

⁷³⁹ Søren Kierkegaard (2002), 130.

Siksi on täysin luonnollista, että Don Juanin vajottua oopperan lopussa helvettiin, tätä loppuhuipennusta seuraa finaalina loppusekstetti, joka kuitenkin usein jätettiin Kierkegaardin aikana 1800-luvulla esittämättä, ja ooppera päättyi nimihenkilön tuhoon. Loppuseksetissä jokainen roolihahmo toteaa vuorollaan oopperan sisältämän moraalisen opetuksen, vaikkakin usein niin, että he samalla parodioivat varsinaista moraliteettia.

Søren Kierkegaard tarvitsi jatkuvasti myyttejä pystyäkseen rakentamaan ja tuomaan esille ajatuksiaan. Vaikka mistään yhtenäisestä Kierkegaardin filosofiasta ei voitaisikaan puhua, myytit olivat välttämättömiä hänen julistuksensa rakennusaineita, sillä ne muodostivat pohjan paradigmaattisille esimerkkitapauksille, jotka puolestaan edustivat ajatuksia tai ideoita.

Päiväkirjamerkintöjensä mukaan Kierkegaard oli jo aikaisessa vaiheessa kiinnostunut esimerkiksi Don Juanin, Faustin ja Ahasveruksen (Vaeltava juutalainen) myyteistä; nämä olivat hänen mukaansa ne kolme suurta ideaa, jotka esittivät uskonnon ulkopuolista elämää yhtä monesta eri näkökulmasta.⁷⁴⁰ Myös 'Mestari-varkaan', eräänlaisen Robin Hood -hahmon kehittäminen askarrutti häntä. Tästä olisi toteutuessaan tullut kuvaus väärinymmärretyistä poikkeusyksilöistä, joka käyttäisi kaikki voimansa toimintaan olemassa olevaa järjestelmää vastaan.⁷⁴¹ Persoonana tämänkaltaisen kapinallinen oli sinänsä hämmästyttävä Kierkegaardin henkilögalleriassa, sillä hänen teksteistään löytyy varsin vähän yhteiskuntaa koskevia kirjoituksia, vaikka hän kyllä arvosteli "porvareita", heidän tapojaan ja elämänmenoaan. Porvareissa Kierkegaardia häiritsi eniten heidän sovinnollisuutensa, kykenemättömyytensä asettaa itseensä alttiiksi, uskaltautua seikkailuihin.

Toisaalta Kierkegaard käytti hyödykseen useita Raamatun myyttejä paradigmaattisina esimerkkitapauksina, ja näistä esimerkiksi Abraham ja Job ovat poikkeusyksilöitä, jotka Robin Hoodin tavoin nousevat yhteiskuntamoraalin yläpuolelle ja edustavat rohkeutta ja toimintaa. Toiminnan kautta nämä henkilöahmot muuttuvat myös teatraaliseksi näyttämöhahmoiksi muistuttaen samalla omalla tavallaan Don Juania. Kaikkeen vallankumoukselliseen toimintaan liittyy liike, se on mukana muutoksen dialektiikassa, ja siksi myös Don Juan on ymmärrettävä eräänlaiseksi radikaaliksi voimaksi, koostuuhan hän etupäässä liikkeestä. Don Juanin edustaman liikkeen sattumanvaraisuus tukee myös vallankumouksellista toimintaa. Yleensä hänen historiaa pidetään automaattisesti lineaarisena ja dialektisena kehitysprosessina.⁷⁴² Vaikka vallankumoukset ja vastavallankumoukset noudattavatkin jonkinlaista logiikkaa, on tämä logiikka usein historiankirjoituksen ja tutkimuksen luomaa tai ainakin vahvistamaa.

Kierkegaard tunsu hyvin myyttien maailman, ja se johtui tietenkin 1800-luvun koulukasvatuksesta, jossa klassisten kielten opetteleminen koettiin edelleen tärkeäksi. Kierkegaard opiskeli teologiaa, joten hän osasi Raamattunsa. Siksi ei olekaan yllättävää, että hän oli harrastanut varsinaista myyttitutkimusta valmistaessaan *Enten-Elleriin* sisältyvää kuvausta Mozartin *Don Juan* -oopperasta (*Don Giovanni*).

Henkilönä Don Juan kiinnosti Kierkegaardia tavattomasti, ja mielenkiintoa lisäsi vielä se, että hän oli oopperan ja ennen kaikkea Mozartin musiikin suuri ihailija. "Tämä henkilöahmo", hän kirjoitti, "vaikutti minuun paholaismaisesti ---", ja lisäsi, että "se

⁷⁴⁰ Ronald Grimsley (1973), 18.

⁷⁴¹ Ibid, 10.

⁷⁴² Svante Nordin (2002), 21.

ajoi minut Elviiran tavoin ulos luostarin pimeästä yöstä.⁷⁴³ Kierkegaard pitää Don Juania eräänlaisena kristityn hengen vastakuvana: se voimakas dualismi, joka on olemassa lihan ja hengen, ja toisaalta synnin ja armon välillä, tekee Don Juan –hahmosta hyvän aistillisuuden edustajan. Don Juanin aistillisuus ja sen voimat eivät kuulu hänelle itselleen, vaan sille henkiselle todellisuudelle, jonka negatio ne ovat.^{744 745} Ei ole siis mikään ihme ja sattuma, että Kierkegaard ylistää tässä esseessään (*Välittömät eroottiset tasot tai musikaalis-eroottinen; De umiddelbare erotiska Stadier eller det Musikalsk-Erotiske*, tästä lähtien *Mozart-esseet*)⁷⁴⁶ Mozartin musiikkia ja *Don Juania*, vaikka hän katsookin, että kyseinen ooppera on vain keino valaista ja tutkia välittömän eroottisuuden tasoja.⁷⁴⁷

Kierkegaard oli tutkinut sekä Faust- että Don Juan-myytin historiaa,⁷⁴⁸ mutta hänellä ei voinut olla tietenkään nykytutkimuksen suomia mahdollisuuksia selvittää myyttien alkuperää.⁷⁴⁹ *Don Juan* on ikuinen kertomus: syntymänsä jälkeen se on kiehtonut lukuisia taiteilijoita aina 1500- ja 1600-lukujen vaihteesta ja Tirso de Molinasta lähtien.

Tirso de Molina alias Fray Gabriel Téllez (1584-1648), joka kirjoitti 300-400 osittain yhteiskuntakriittistä näytelmää, oli espanjalainen munkki. Tunnetuin hänen näytelmistään oli espanjalaisten kansantarujen pohjalta syntynyt teos *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* eli ”*Sevillan tempunkijä eli kivinen vieras*” vuodelta 1630, joka oli *Don Juanin* ensimmäinen näytelmäversio.

On vahinko, että Kierkegaard ei tuntenut Tirso de Molinan versiota *Don Juanista*, sillä se olisi kansanomaisuudessaan ja yhteiskuntakriittisyydessään antanut hänelle varmaan ajattelun aihetta. Kierkegaard tietää, että ennen Molièren tulkintaa⁷⁵⁰ (1665) *Don Juan* ”on ollut kauan olemassa markkinakojuteatterikappaleena”,⁷⁵¹ ja tottahan on, että näytelmä tuli italialaisten commedia dell’arte –ryhmien mukana Ranskaan, jossa Molière teki siitä sitten oman versionsa.⁷⁵² Kierkegaard tarkastelee keskiaikaista *Don Juan*-hahmoa tuon aikakauden koomisuuden oudossa valossa. *Don Juan* oli yksi sankareista, ”jotka olivat niin suurikokoisia, että heidän silmien välinsä oli puoli kyynärää, mutta jos tavallinen ihminen haluaisi astua näyttämölle ja teeskennellä, että hänen silmiensä väli on puoli kyynärää, koomisuus pääsisi täysin valloilleen.”⁷⁵³ Keskiaika pystyi siis näkemään

⁷⁴³ Papirer II, A 491.

⁷⁴⁴ Niels Nyman Eriksen (2000), 23.

⁷⁴⁵ Papirer I A, 150, 181.

⁷⁴⁶ Søren Kierkegaard (2002), *Mozart-esseet (De umiddelbare erotiska Stadier eller det Musikalsk-Erotiske)*, suom. Olli Mäkinen, Helsinki 2002.

⁷⁴⁷ Ibid, 47.

⁷⁴⁸ Joakim Garff (2002), 68-70.

⁷⁴⁹ Tirso de Molina, Molière, Mozart, Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Edmond Rostand, Carlo Goldoni, Jean Anouilh, Henry de Montherland, Michel de Ghelderode, Miguel de Unamuno, Rainer Maria Rilke, Max Frisch, Bernard Shaw, George Byron,⁷⁴⁹ Ludvig Holberg, Bertolt Brecht ja Aleksandr Puskin ovat tästä esimerkkejä,⁷⁴⁹ mutta heidän lisäksi on olemassa muitakin Don Juanin pauloihin joutuneita kirjailijoita. George Byronin (Lordi Byron, 1788-1824) runo *Don Juanista* jäi kesken – se ei siis valmistunut koskaan. (Kalevi Haikara, 2000).

⁷⁵⁰ Molière (1959) *Don Juan (Don Juan, 1665)*, teoksessa *Komedioja*, osa II, Porvoo, 1959.

⁷⁵¹ Søren Kierkegaard (2002), 81.

⁷⁵² Kalevi Haikara (2000), 200.

⁷⁵³ Søren Kierkegaard (2002), 81-82.

koomisuuden, joka kätkeytyi ihanteellisen hahmon todellisuuden ylittäviin mittasuhteisiin.

Tässä suhteessa Mozartin *Don Juan* on keskiaikaisen alkuperäisversionsa kaltainen. Leporellon aariassa toistuva luku 1003 on jo ”todellisuutta suurempi”, etenkin kun se on Don Juanin valloitusten määrä yksinomaan Espanjassa.⁷⁵⁴ Jos tähän lisättäisiin 640 italiatarta, 230 saksatarta, sata ranskalaista ja 90 persialaista, päästäisiin todella hämmästyttävään lukuun 2063.⁷⁵⁵ Vielä koomisempaa olisi, jos Don Juanilla olisi jokaisen kanssa vähintäänkin yksi lapsi!

Jos ajattelen tavallista yksilöä nähdessäni hänet tai kuullessani hänen puhuvan, silloin se, että hän on vietelnyt 1003 ihmistä, on koomista [...] Mutta kun Don Juania sitä vastoin tulkitaan musiikissa, minulla ei ole käsissäni ketään tiettyä yksilöä vaan luonnonvoima, joka yhtä vähän väsy viettelemiseen kuin saa sen päätökseen, yhtä vähän kuin tuuli väsy myrskyämiseen, meri keinumiseen tai vesiputous syöksymiseen alas korkeuksista. Tässä suhteessa voisi vieteltyjen lukumäärä olla mikä tahansa, paljon suurempikin.⁷⁵⁶

Kierkegaard miettii vastineita sankarilleen, ja lähinnä hän tutkiskelee antiikin tarustoa. Hänen mukaansa antiikissa oli useita jumalia, jotka edustivat rakkautta. Mutta itse Eros, joka oli varsinainen rakkauden jumala, ei pystynyt itse rakastamaan; hän oli rakkauden idea ja muut saivat kykynsä rakastaa juuri häneltä.⁷⁵⁷ (Kierkegaard käyttää tässä kohdassa epäsuorasti ilmeistä parasiitti-vertausta.) Ja antiikin mytologiassa nämä kyvyt saattoivat olla todella vaikuttavat: Herkules ”pystyi esittämään erittäin kunnioitettavan listan, kun ajattelee, että hän joskus hoiti kokonaisia perheitä, joihin kuului jopa 50 tytärtä, ja joidenkin kertomusten mukaan hän perheen vävynä hoiti heidät kaikki yhdessä yössä.”⁷⁵⁸ Vaikka Kierkegaard näkee Herkuleen brutaalina oman ylivoimaisen jumalallisen voimansa käyttäjänä, hän on kuitenkin kehittyneempi rakastaja kuin Don Juan. Herkules oli aina uskoton, mutta rakasti kuitenkin psyykkisesti, sillä hän rakasti jokaista naista yksilönä.⁷⁵⁹ Jumalhahmona hän tietenkin saattoi leikkiä uhriensa kautta miten halusi. Herkuleen rakkaus liittyi historiallisuuteen, aikasekvenssiin. Don Juanin rakkaus oli hetkellistä, ja hän uhrasi koko elämänsä ja rakkautensa jokaiseen hetkeen.

Don Juan edusti siis alkeellisen viatonta, naiivia tyyppiä. Hän ei valehdellut. Hän kertoo jokaiselle uhrille rakastavansa tätä yli kaiken, koska hän elää aina vain juuri sitä hetkeä eikä hänelle ole olemassa elämää sen hetken ulkopuolella.⁷⁶⁰ Jos häntä verrataan toisiin viettelijätyyppeihin, esimerkiksi Casanovaan, tämä on aivan toista maata – Casanova viettelee naisen koko olemuksellaan ja on aina tervetullut takaisin. Häntä ei odotettu tikari ojossa kuten Don Juania.⁷⁶¹

⁷⁵⁴ Kierkegaard viittaa Mozartin Don Juanin Espanjassa tekemien valloitusten lukumäärään; Leporello toistaa aariassaan tätä lukua (Søren Kierkegaard 2002, 81.).

⁷⁵⁵ Kalevi Haikara (2000), 206.

⁷⁵⁶ Søren Kierkegaard (2002), 83.

⁷⁵⁷ Ibid, 31-33.

⁷⁵⁸ Ibid, 85.

⁷⁵⁹ Niels Nyman Eriksen (2000), 23.

⁷⁶⁰ Ibid.

⁷⁶¹ Kalevi Haikara (2000), 208.

Kierkegaard katsoi, että Don Juan ei olisi mitään ilman Mozartin musiikkia.⁷⁶² Ja musiikki tuo tietenkin mukanaan liikkeen.⁷⁶³ Siinä suhteessa Don Juan edustaa eksistivaa perusyksilöä, vaikka Kierkegaard työntääkin hänet vaatimattomasti aistillisen nerouden kategoriaan⁷⁶⁴ ja siten esteettiselle eksistenssitilalle – rivien välistä paistaa kuitenkin aito ihailu Mozartin oopperamusiikkia kohtaan; *Enten-Ellerin* kirjoittajahan on Victor Eremita, Kierkegaardin esteettisellä eksistenssitilalla operoiva pseudonyymi. Eksistenssissä Don Juan on myös sidoksissa ahdistukseen. Normaalistihan ahdistus on eksistentiaalinen tila suhteessa tuntemattomaan, ei-mihinkään. Mutta ollessaan peitetty ahdistus muuttuu konkreettiseksi. Näin Don Juanin vastustamaton voima ei ole peräisin hänestä itsestään vaan siitä kaoottisesta voimasta, jonka negatio se on.⁷⁶⁵ Ahdistus ajaa Don Juania jatkuvasti eteenpäin, vie häntä kohti yhä uusia valloituksia. Psykologiasta on tuttua, että masennus, ahdistus ja sosiaalisten kontaktien puute altistavat persoonallisuuden kannalta negatiiviseen toimintaan ja luovat esimerkiksi riippuvuutta. Freudin mukaan potilas, joka ei kyennyt palauttamaan unohdettujen ja torjuttujen kokemusten muistoja, saattoi tiedostamattaan ”tuottaa” ne uudelleen toiminnassaan.⁷⁶⁶

Don Juanin toiston pakoi, joka tarkoittaa hänen kohdallaan kaikkien psyykkisten ja kestävien ihmissuhteiden välttelyä, merkitsee tiedostamatonta pakoa historiallisuudesta: hän välttelee omaa menneisyyttään ja samalla historiallisuutta, menneisyyden käsitettä yleensä.⁷⁶⁷ Siksi Don Juan on tuomittu eräänlaiseen pakonomaiseen toistoon, jossa hän ikuisesti aloittaa aina uuden rakkaussuhteen ja yrittää tällä tavoin leikata itseltään pois menneisyyden.⁷⁶⁸ Don Juan onkin enemmän siirtymävaiheen personifioituma, joka symboloi oikeastaan tietoisesti tulemistä tietoisena olemisen sijasta.⁷⁶⁹

Liike on kuitenkin tärkeää ihmisen kehityksen kannalta, on hän sitten missä elämäntilanteessa tahansa. Ilman liikettä Don Juanin ei ole mahdollista edetä – hän toistaa vain väärin. Don Juan on kuin hyrrä, joka laitetaan yhä uudelleen pyörimään. Kun liike loppuu, hän kaatuu aina samaan paikkaan ja aloittaa tanssinsa uudestaan. Hän kieltäytyy palaamasta taaksepäin ja on yhtä lailla kykenemätön etenemään.

Liike, yrittäminen, uskaltaminen ja epäonnistumisen pelko ovat eksistenssin peruskäsitteitä ja oloiloja, ja niistä viimeisen vapauttavaksi vastapooliksi voimme liittää onnistumisen riemun:

Maailman silmissä on siis vaarallista uskaltaa, ja miksi niin? Koska silloin saattaa menettää. Mutta pelkuruus on viisasta – vai onko? Ja kuitenkin, vaikka ei uskaltaisi, saattaa silti menettää helposti sen, mitä uskaltamalla menetti – ja mikä tärkeintä, molemmissa tapauksissa saattaa menettää itsensä. Jos olen riskeerannut väärin, auttaako elämä minua rangaistuksen suhteen? Ja jollen ole uskaltanut, niin kuka auttaa minua silloin? Silloin kun en ole uskaltanut riskeerata täydellä ymmärryksellä (uskaltaa täydellä ymmärryksellä tarkoittaa, että yksilön on tultava tietoisesti omasta

⁷⁶² Søren Kierkegaard (2002), 103.

⁷⁶³ Ibid, 83, 148-150.

⁷⁶⁴ Ibid, 44-45.

⁷⁶⁵ Niels Nyman Eriksen (2000), 25.

⁷⁶⁶ Sigmund Freud (1971), 370.

⁷⁶⁷ Niels Nyman Eriksen (2000), 25.

⁷⁶⁸ Ibid.

⁷⁶⁹ Ibid, 26.

itsestään), ja voitan itselleni pelkurina kaikki mahdolliset maalliset edut – silloin menetän samalla itseni.⁷⁷⁰

Jatkuvassa liikkeessä oleva yksilö, joka on samalla koheltava antisankari, on tietenkin meille tuttu tilannekomiikasta. Aku Ankka, Charlie Chaplin, Mr. Bean tai Cow and Chicken –sarjan hahmot⁷⁷¹ ovat tästä hyviä esimerkkejä. Kierkegaardin Don Juan ei kuitenkaan ole koominen – kuten Kierkegaard saattoi hänet keskiaikaisena myyttihahmona⁷⁷² joskus mieltää – vaan aistillinen nero. Nerous viittaa tietenkin täydelliseen viettelijän ideaan; Don Juan on ideaalinen henkilöahmo, jota Poroporvari,⁷⁷³ Casanova ja Kierkegaard itse voivat vain ihailla ja kadehtia. Don Juanin liike on kuitenkin todellista ja fyysistä liikettä, siis eräänlaista vastakulttuurin performanssia.

Poroporvari ei uskalla eikä halua ottaa riskejä. Nämä ominaisuudet kuuluvat vain uskonnollisella tai esteettisellä tasolla eksistoinville yksilöille. Kun tavallinen nykyajan ihminen automaattisesti pitää Don Juan –hahmoja (aistillinen nero) tai uskon sankareita, Jobia ja Aabrahamia, koomisina, kääntää Kierkegaard asetelman pääläelleen: porvarillisuus on koomista.⁷⁷⁴ Näinhän taiteilijat usein näkevät asian – sovinnollisuus on yhtä kuin naurettavuus. Aikalaiset ja jälkimaailma halusivat puolestaan nähdä Kierkegaardin karikatyyrinä – ja vaikka Kierkegaard tarkoitti laatiessaan itse karikatyyrejä vanhaa uskonnollista tapaa, jolla voitiin esittää ideaalista,⁷⁷⁵ kääntyi se ”poroporvarien” käsissä häntä vastaan. Kierkegaardista tuli karikatyyri, joka edusti porvariston silmissä hulluutta, sillä heidän ideaalinsa oli ”at ikke vove”.⁷⁷⁶

Aistillisen neron oli löydettävä esiintymispaikkansa näyttämöltä, koska 1800-luku ei vielä pystynyt esittämään häntä sarjakuvissa eikä piirretyissä elokuvissa. Näyttämön suljettu maailma soveltuu erinomaisesti tapahtumien toiston korostamiseen – ja tähän on Don Juanin toiminnan ydin. Hän toistaa valloituksiaan niin, että ne menettävät syvimmän merkityksensä. Kierkegaardin tarkoitus on kääntää lukijan huomio kaikkeen siihen, joka on Don Juanin vastakohta: tässä tapauksessa karikatyyri osoittaa Jobiin ja Aabrahamiin, oikeisiin uskon ritareihin. Mutta liike jää jäljelle, liike on molemmille äärimmäisille eksistenssitasoille kuuluva ominaisuus – onneksi Kierkegaard ei voinut tutustua nykyaikaiseen kulutusyhteiskuntaan, jossa liike voidaan tulkita yhä uusien elämysten esittämiseksi.

Liikkeellä ja uskaltamisella on siis syvempi merkitys, ja Kierkegaard haluaakin kiinnittää lukijan huomion eräänlaiseen tulkinnan dialektiikkaan. Hermeneuttinen liike toistona, hermeneuttisen spiraalin idea, on sukua usealle epävapautta kuvaavalle metaforalle. Kierkegaard kuvaa sitä, miten kyllästyttävää ja puuduttavaa nautiskelijan elämä voi olla: Don Juan –hahmo hukkuu omaan nautintoonsa. Mutta uskaltamalla esteetikko antaa itselleen tilaisuuden nousta nautinnon yläpuolelle ja ylittää porvarillisuuden puuduttava inertia. Kaikki jää kuitenkin puolitiehen. Toistolla on kaksi

⁷⁷⁰ SD, 166.

⁷⁷¹ http://www.euronet.nl/users/idi_rad1/cow-and-chicken/, 11.9.2002.

⁷⁷² Søren Kierkegaard (2002), 81-82.

⁷⁷³ SD, 74-75.

⁷⁷⁴ AuE, 537.

⁷⁷⁵ Andrew Burgess (2002), 1.

⁷⁷⁶ Ibid.

puolta: se pakottaa yksilön kohtaamaan menneisyytensä ja samalla avaa väylän henkisellem kehitykselle.⁷⁷⁷ Don Juan ei pysty tähän vaan kieltää menneisyytensä.⁷⁷⁸ Hänen täytyisi ymmärtää, miten menneisyys ja tulevaisuus liittyvät rakenteellisesti ja elimellisesti yhteen toistensa kanssa.⁷⁷⁹

Don Juanin ainoa vika on siinä, että hän ei aistillisesta neroudestaan huolimatta ”riskeeraa itseään täydellä ymmärryksellä”.⁷⁸⁰ Hän ei ole siis refleктоiva viettelijä vaan pelkkää liikettä ja toimintaa. Siksi hänen on esiinnyttävä näyttämöllä ja siksi hän on sidoksissa viettelyakteihinsa – itsetilitykseen Don Juanilla ei riitä reflektiivisyyttä.

Don Juan on samalla tavalla jumalhahmo kuin Joseph Hellerin romaanihahmo Yossarian, eikä ole ihme, että Kierkegaard kuvaa häntä yhdessä antiikin mytologian sankareiden kanssa. Tyypillisen mytologian sankarin tapaan hänen alkuperänsä on jossain määrin hämärä ja hän häipyä lopussa Haadekseen aivan kuin Dionysos tai Jeesus (Yossarian) aikanaan. Don Juanin uroteot saavat taivaalliset mittasuhteet.

Maallisessa elämässään Don Juan jää kuitenkin kiertämään kehää – ilman reflektiivisyyttä hän ei pysty murtautumaan siitä ulos. Kierkegaard ei tiennyt mitään tämän päivän kybertodellisuudesta ja avaruudessa operoivista sukkuloista ja kapseleista – siitä miten kaaoksen ja järjestyksen välinen raja muuttuu epämääräiseksi. Kierkegaard ymmärsi, että filosofia ja tiede pyrkiä käsitteellistämään ja järjestämään todellisuutta. Yksilö tarrautuu tieteen tuloksiin itsesuojeluvaiston takia. Mutta todellisuus onkin toisenlainen – se on kaaosta.

Don Juan on rakasteluautomaatti, joka ei uhraa tunteita partnereilleen aktin jälkeen, he ovat vain lukuina jäljellä (1003 Espanjassa, 640 italiatarta...). Don Juan ei kykene siihen, hän on kiinni liikaa välittömydessään. Tunteeton seksi ei ole tietenkään Don Juanille tyypillinen ominaispiirre: voidaan kysyä, onko se pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Don Juan koneena on tietenkin yksi ihmisten seksuaalisen mielihyvän kyltymättömän tarpeen ilmentymistä,⁷⁸¹ ja metaforana se sopii hyvin kuvaamaan seksikylläistä nykytodellisuutta, jossa kaikesta sukupuolisuudesta pyritään tekemään kulutustavaraa. Don Juan tunteettomana rakkausautomaattina soveltuisi tämän lisäksi hyvin tekniseen kybertodellisuuteen⁷⁸² myöskin siksi, että hän on alistaja – samoin kuin internet Don Juankin näkee naisen vain tietyssä sukupuoliroolissa.⁷⁸³ Myös internetin synnyttämät vastareaktiot, feminismin eri muodoissa,⁷⁸⁴ Don Juan saa kokea, sillä kaikki hänen naisensa eivät halua alistua.

⁷⁷⁷ Wenche Marit Quist (2002), 80.

⁷⁷⁸ Niels Nyman Eriksen (2000), 25-26.

⁷⁷⁹ Wenche Marit Quist (2002), 90.

⁷⁸⁰ SD, 166.

⁷⁸¹ Sana kone vie ajatukset kyberseksiin, joka tarkoittaa internetympäristössä harjoitettavaa yhdyntää. Kyberseksi on käsitteenä velkaa kybernetiikalle, joka tutkii koneissa, ihmisissä, eläimissä ja organisaatioissa vaikuttavia säätö- ja viestintäjärjestelmiä. Kybernetiikan ydinkäsitteitä ovat kontrolli ja kommunikaatio. Nettiseksi on lähellä teletekniikan avulla harjoitettavaa eroottista etäseksiä, jossa osapuolet ovat välimatkan päässä toisistaan. Kyberseksissä on selvästi antihumanistisia piirteitä: fyysinen kosketus halutaan korvata simulaatiolla.

⁷⁸² Susanna Paasonen (2002), 88.

⁷⁸³ Ibid, 15.

⁷⁸⁴ Ibid, 221.

Leporellon ja Don Juanin seikkailuissa on nähty myös don quijotemaisia piirteitä.⁷⁸⁵ Kierkegaard kehitteli dialektisen, kaksinapaisen, vastapoleejaan täydentävän päähenkilön ideaa ja hän mainitsi esimerkkeinä Kuninkaan ja narrin, Faustin ja Wagnerin, Don Quijoten ja Sancho Panzan – ja Don Juanin ja Leporellon.⁷⁸⁶ Kierkegaard katsoi tämänkaltaisten asioiden ”järjestyksen” kuuluvan keskiaikaan.⁷⁸⁷ Tietenkin palvelijan ja isännän välinen suhde on tarinan suola, mutta *Don Juanissa* päähenkilö ei ole kollektiivinen kuten *Don Quijotessa*.⁷⁸⁸ Don Juan on keskus, jota muut täydentävät. Kun Don Juan ei ole näyttämöllä, hän on mukana musiikissa – ja Leporellon ja muiden henkilöahmojen kertomuksissa. Kierkegaard muutti ajan mukaan käsitystään Don Quijotesta: alkuaikojen allegorinen ja huvittava tuulimyllyjä vastaan taisteleva hahmo⁷⁸⁹ nähdään pikkuhiljaa myönteisen humoristisessa valossa⁷⁹⁰ ja lopussa Kierkegaardin omanakuvana – nyt hän taistelee henkilökohtaisesti tuulimyllyjä vastaan tarkastellen samalla itseään tässä roolissa ikään kuin aikalaistensa silmillä.⁷⁹¹

Don Juanin liittää Don Quijoteen liike ja ennen kaikkea sen sattumanvaraisuus – absurdi liike. Tietenkin Don Quijotella ja Don Juanilla on molemmilla toiminnalleen päämäärä, olkoonkin se niinkin triviaali kuin Don Juanin itsensä kylläiseksi tekeminen. Toiminta muuttuu kuitenkin osaksi maailman kaaosta, ja silloin täytyy uskaltaa. Järjestys antaa turvallisuutta mutta kaaos riisuu yksilön paljaaksi, hänen toiminnastaan tulee näkyvää. Tässä armottomassa läpinäkyvyydessä menestyvät vain sarjakuvasankarit, TV-sarjojen herokset, myyttien jumalhahmot – ja Don Juan.

Kierkegaardilla liike ja toiminta on arvokasta aktiviteettia; ilman sitä ei muutos ole mahdollista. Kierkegaard pohti paljon liikkeen luonnetta. Hän näki liikkeen aktuaalinen-potentiaalinen-mahdollinen –problematiikan valossa mutta katsoi myös, että potentiaalisen mahdollinen aktualisoituminen ei sisällä mitään erityistä muutosta.⁷⁹² Jotta muutos voisi tapahtua, täytyy potentiaalisen hävitä – Kierkegaard puhuu uudesta olotilasta, vakuuttumisesta, jossa yksilö ikään kuin ylittää edellisen sfäärinsä ilman että siitä jäisi mitään jäljelle.⁷⁹³

Don Juan pystyy elämään vain tässä hetkessä. Hänelle menneisyyttä tai tulevaisuutta ei ole olemassa. Siinä suhteessa Don Juan edustaa varsin alkeellista toimijaa. Rakkaus sinänsä vihjaa korkeammanasteiseen eksistenssiin. Aivan samalla tavalla liike viittaa liikkeeseen mahdollisuutena – Don Juanissa korostetaan sen tärkeyttä. Ilman liikettä ei ole muutosta. Uskon Ritarinkin on asetettava jatkuvasti itsensä alttiiksi ja sekä todistettava että uudistettava uskonsa.

Nykyhetkessä Don Juanille ei ole olemassa muutosta. Vaihtelu, jota hän luo elämäänsä on itse asiassa saman toistumista. Kierkegaard hahmottelee harkitsevan esteetikon roolia jo *Enten-Ellerin* alkuosan erikoisessa esseessä *Vexel-Driften*, ja myöhemmin hän

⁷⁸⁵ Kalevi Haikara (2000), 205.

⁷⁸⁶ Søren Kierkegaard (2002), 75.

⁷⁸⁷ Ibid.

⁷⁸⁸ Sirkka Heiskanen Mäkelä (1983), 64.

⁷⁸⁹ Papirer I, A 95.

⁷⁹⁰ Papirer I, A 146.

⁷⁹¹ Papirer X, 1 A 646.

⁷⁹² Niels Nymann Eriksen (1998), 298-299.

⁷⁹³ Ibid, s. 298.

syventää tätä henkilökuvaa saman teoksen loppuosan *Viettelijän päiväkirjassa* (*Forførerens dagbog*).

Vexel-Driftenissä (Vuoroviljely) Kierkegaard (Victor Eremita) hahmottelee arkielämän eettistä asennetta, jonka elämän esteetikko on kehittänyt tullakseen toimeen porvarillisen elämän monotonisuuden keskellä, jota hän inhoaa. *Vexel-Driftenin* metodi muistuttaa epikurolaisuutta, sillä siinä keskitytään harmonisen elämän luomiseen; elämän henkinen puoli jätetään kuitenkin tämän vuoroviljelyn ulkopuolelle. Tuskaa tuottavaa tietoa halutaan välttää. Vuoroviljelyssä ratkaisuksi tarjotaan muutosta ja erilaisten nautintojen järkevää vaihtelua. Kaikkea tätä toimintaa säätelee harkinta ja järki. On tärkeää pystyä säätelemään mielialojaan: pyrkimys on olemassaolon yläpuolella leijuminen kuitenkin niin, että samalla säilyttää täydellisen itsenäisyyden. Todellisuudesta etsitään kosketuskohtia vain hetkellisesti. Näissä nautinnon pisteissä viivytään vain hetki, muuten nautinto häviää.

Nautintojen liiallinen harjoittaminen on pahasta: siitä ei voi koskaan varoittaa liikaa. Kierkegaardin tunnettu aforismi *Vexel-Driftenissä* kuvasi hyvin mässäilyn huonoja puolia ja varoittavaksi esimerkiksi valittiin Rooman polttanut keisari Nero: ”Tämä metodi sortuu omaan mahdottomuuteensa ja on esimerkki huonosta äärettömyydestä.⁷⁹⁴ On kuin nämä varoittavat sanat olisi suunnattu suoraan Don Juanille, sillä *Vexel-Driften* seuraa *Enten-Ellerissä* pian Mozartin *Don Juania* käsittelevän esseen jälkeen. *Vexel-Driftenissä* Kierkegaard kehottaa panostamaan nautintoihin samalla tavalla kuin viljelijä vuoroviljelyssä; lajikkeita on vaihdettava ja vaalittava huolella ja joskus maan on annettava levätä.⁷⁹⁵ Don Juan reagoi samoihin hänelle vastamielisiin asioihin (pitkästyminen, kapina sovinnollisuutta vastaan) toisin kuin mitä Victor Eremitan ohjeet kehottavat: hän on kaikessa harkitsevan esteetin vastakohta.

Don Juan ei kykene siis refleктоimaan – hän ei ”tiedä” omaa tilaansa. Me elämme keskellä tietoyhteiskuntaa. Tuntuu että meillä olisi kaikki mahdollisuudet jäsentää ulkoista ja omaa todellisuuttamme. Mutta asia saattaa olla päinvastoin: eikö tieto (tai informaatio) ole alkanut elää omaa elämänsä? Olemme yhtä viattoman tietämättömiä kuin Don Juan. Meidät erottaa hänestä vain viattomuuden aste: Don Juan ei koskaan edes kuvitellut tietävänsä, hän edusti täydellistä paratiisimaista viattomuutta.

Don Juanin tilanne muistuttaa jossain määrin nykyihmisen eettistä dilemmaa. Yksilöt mielletään (mieltävät itsensä) yhä vapaiksi ja autonomisiksi moraaliseksi subjekteiksi, joiden pitäisi pystyä tekemään itsenäisiä esimerkiksi perhettä koskevia, taloudellisia ja poliittisia päätöksiä.⁷⁹⁶ Tosiasiassa he ovat tuomittuja toimimaan valmiiden etukäteen määriteltyjen toimintamallien puitteissa, jolloin yksilön toiminta ja sitä koskevat päätökset ovat täysin riippuvaisia toisten toiminnasta. Ihmiset eivät ole vähemmän moraalisia kuin ennen, mutta heidän toimiaan on yhä vaikeampi arvioida yksilöllisinä tekoina.⁷⁹⁷ He ovat siis eräällä tavalla ulkopuolisia suhteessa omaan elämismaailmaansa aivan samalla tavalla kuin mitä Kierkegaardin monet paradigmaattiset esimerkkitaipaukset Don Juan ja Johannes Viettelijä mukaan lukien.

⁷⁹⁴ *Enten-Eller Ia* : 269. (Käännös, Olli Mäkinen)

⁷⁹⁵ Ibid.

⁷⁹⁶ Mats Edenius & Hans Hasselbladh (2002), 49.

⁷⁹⁷ Ibid.

Jos Don Juan siirretään nykyaikaan, on hän tietenkin kaikenlaisen kulutuksen ja ahmimisen symboli. Postmodernissa kulutusyhteiskunnassa hyödyke ja sen haltuunotto ohjaa tavallisen keskivertoihmisen elämää niin, että itse tekemisestä (kuluttamisesta) on tullut pääasia. Aivan kuin Don Juankin, kuluttaja ajattelee kulutustilanteessa jo seuraava tavaraa tai hyödykettä, ja tavarasta on tullut itse asiassa toisarvoinen asia – voidaan jopa sanoa, että tavara on vain väline, joka mahdollistaa kulutuksen. Se johtuu siitä, että aineettomat hyödykkeet, palvelut ja elämäntapaan ja rooleihin liittyvät vaatimukset ovat työntäneet aineelliset hyödykkeet tieltään, ne ovat muuttuneet vähemmän tärkeiksi. Rahakin menettää materiaalisuuttaan, maksaminen muuttuu sähköiseksi. Valtarakenteet eivät ole kuitenkaan muuttuneet miksiäkään, vaikka niiden symbolit ovat hienostuneet ja tulleet vähemmän selviksi, vihjaileviksi. Mutta kaiken vallitsevan käytännön taakse kätkeytyy jotain muuta, mahdollisesti sen vastakohta – ainakin jos Kierkegaardia on uskominen. Kriittisesti nyky-yhteiskuntaa kuvaavien tai siinä laadittujen tekstien lukeminen on siis mahdollista. Itse yhteiskunnallinen todellisuus on muuttunut mahdottomaksi hahmottaa, ja se johtuu varmaan edellä mainitusta materiaalisuuden ohenemisesta. Kulutus ei olisi Kierkegaardia varmaan miellyttänyt, mutta hän olisi ollut hämillään sen muuttumisesta aineettomien hyödykkeiden haltuunotoksi. Kierkegaard suhtautui kriittisesti rahan valtaan, jota hän arvosteli teoksessaan *En literair Anmeldelse*.⁷⁹⁸

Ovatko modernit ihmiset kuitenkin epävapaita kuluttaessaan. Tässä he muistuttavat Don Juania – hänkään ei pysty vaikuttamaan omaan ”toimintaansa” jo siksi, että joutuu toimimaan sekä Mozartin ja Kierkegardin hänelle luomissa todellisuuksissa että esteetikon eksistenssissä. Nykyihmisen vapaus ja aktiivisuus, myös silloin kun hän kuluttaa, on vapautta toisten antamien rajojen puitteissa. He ovat myös voimattomia ja kyvyttömiä analysoimaan sitä, mitä tämä ”toiset” pitää sisällään. Ja juuri tämä sivullisuus on usein nykyaikaisen kulutusyhteiskuntakritiikin takana: voimattomat yksilöt pyrkivät protestoimaan tuntemattoman edessä. Ajatus siitä, että Kierkegaard käsittää Don Juanin ja Johannes Viettelijän uhman johtuvan samanlaisesta voimattomuuden tunteesta, ei ole varmaan kaukaa haettu. Don Juan tuntee vain tiedostamatonta sivullisuutta ja voimattomuutta toisenlaisen tuntemattoman – siis Jumalan – edessä. Molemmissa tapauksissa on kyse siis tiedosta tai tietämisestä, eräänlaisesta turhautumisesta käsittämättömän edessä. Ja ratkaisuna tähän tunteeseen voitaisiin esittää liikettä, joka toimii sekä tulkinnallisessa että muutosta hakevassa roolissa.

Liike viittaa siis muutokseen. Jos liike pysähtyy, loppuu muutoskin. Liikettä edustavat ne jatkuvasti syntyvät vaihtoehtoliikkeet, jo sana ’liike’ tuo sen ilmi (alternativrørelse, kvinnorørelse; græsrodsbevægelse, kvindebevægelse). Ne toimivat aina kuin *Don Juan*, järkyttävät vallitsevan perusteita ja muuttavat sitä. *Don Juan* historiallisena henkilönä on ollut ajassa, myyttinä hän on kuitenkin ”ikuinen”. Sama pätee vaihtoehtoliikkeisiin. Dada on kuollut, punkista on enää rippeet jäljellä, mutta niiden tilalle on syntynyt uusia voimia, jotka toimiessaan osoittavat johonkin vaihtoehtoiseen mahdollisuuteen olla.

Mutta miten on käynyt rakkauden, *Don Juanhan* on ennen kaikkea rakastaja. Sukupuolisuus ja sukupuoliroolit koetaan varmaan nykyään aivan erilaisiksi kuin 1830-luvun Kööpenhaminassa. Nykyisin Kööpenhamina on päässyt eroon pornografian vapaaseen levitykseen liittyvästä maineestaan, joka sitä leimasi 1960-luvulta alkaen.

⁷⁹⁸ Bruce H. Kirmmse (1999), 188.

Mielikuvien ja hyödykkeiden tuotanto on kuitenkin ottanut haltuunsa myös rakkauden ja erotiikan alueet, aivan samoin kuin myös äitiyden, vanhenemisen tai vaikkapa taidenautinnon. Ihmisille tarjotaan valmiita rooleja ja mielikuvia rakkauden ja erotiikan alueella, ja me otamme niitä vastaan kuluttajina. Monet niistä ovat hyvin banaaleja, mutta sitähän ooppera ja *Don Juan* –myyttikin ovat.

Ooppera taidemuotona edustaa sitä speaktaakkelihakuisuutta, mikä nyky-yhteiskunnassa on vallalla. Media nostaa esille määrättyjä tapahtumia, joilla se uskoo hyötyvänsä taloudellisesti. Speaktaakkelit voivat myös olla menneisyyden tapahtumia (Titanic, Normandian maihinnousu), jolloin fantasian ja reaalisen rajat hämärtyvät. Parhaimpia speaktaakkeleita tuntuvat kuitenkin olevan sodat ja niiden puuttuessa urheilukilpailut, jotka ovat oikeastaan kultivoitunutta sodankäyntiä – kansallistunteet tulevat voimakkaasti esille. Joskus tulee kysyneeksi, järjestetäänkö sotiakin median – ja loppujen lopuksi mediakuluttajan – vaatimuksesta. Eikö media voisi toimia samalla tavalla kuin Nuori mies tai Johannes Viettelijä – järjestää sotaspektaakkelin voidakseen rekonstruoida sen myöhemmin alkuperäistä vieläkin täydellisempänä. Kierkegaard osasi ennakoita median vaikutusvallan kasvun ja hän suhtautui siihen kriittisesti.⁷⁹⁹ Ooppera taidemuotona oli kuitenkin hänen Akilleen kantapänsä.

4.6 Ooppera, kieli ja liike

Kierkegaard ponnisteli jatkuvasti tietoon, tietämiseen, kommunikaatioon ja käsitteellistämiseen liittyvien ongelmien parissa. Hänelle nämä asiat olivat tärkeitä monesta eri syystä. Pystyykö yksilö kommunikoidaan omassa eksistenssissään toisten yksilöiden kanssa; voiko hän kertoa ja kuvata omaa eksistenssiään julkisesti; mikä on julistajan rooli ja hänen mahdollisuutensa ilmoittaa, opettaa (majeutiiikka) ja kertoa kyseisestä todellisuudesta; miten kieli voi ilmaista todellisuuden luonnetta – ja onko tähän tarkoitukseen olemassa joku toinen parempi ilmaisuväline? Nämä kaikki kysymykset tulivat hyvinkin ajankohtaisiksi 1900-luvun taiteessa ja filosofiassa. Intersubjektiivisuuden ja kommunikaation ongelmaa eksistentiaalisesta ja hermeneuttisesta näkökannasta katsoen ovat tutkineet mm. Maurice Merleau-Ponty, Jürgen Habermas ja Hans-Georg Gadamer.⁸⁰⁰

Kierkegaardin mukaan yksilön ajatellessa sitä, mitä hän haluaa tehdä mutta ei ole vielä tehnyt, voidaan tätä ajatusta huolimatta siitä onko se naurettava vai ei, kutsua ajatelluksi todellisuudeksi tai mahdollisuudeksi. Sama pätee sellaiseen tilanteeseen, jossa yksilö tarkastelee toisen yksilön toimintaa: hän ei voi kokea sitä vaan hänen täytyy luoda todellisuus ajatteleamalla. Näin saavutettu todellisuus on mahdollisuus, joka on korkeampi kuin pelkällä ajattelulla saavutettu todellisuus mutta vähempiarvoinen kuin koettu todellisuus. Se ei ole pelkkä ajattelun tuote vaan todellisuus joka on johdettu jonkun toisen todellisuudesta. Kierkegaardin mukaan suora yhteys kahden yksilön välillä on siis mahdotonta. Kun yksilö ymmärtää toista yksilöä, tämä toisen yksilön todellisuus on

⁷⁹⁹ Hubert L. Dreyfus (1999), 99.

⁸⁰⁰ Nicholas H. Smith (1997), 24-25.

hänelle vain mahdollinen todellisuus.⁸⁰¹ Juuri *Viettelijän päiväkirjassa* Kierkegaard konstruoi tällaisen väärän yrityksen rakentaa toisen yksilön todellisuus. Koska päähenkilö Johannes ei voi päästä toisen romaanihenkilön (Cordelian) tajuntaan, hänen on yritettävä luoda se ajattelun avulla.⁸⁰²

Kierkegaardin mukaan emme siis päästä käsiksi toisen yksilön todellisuuteen. Silloin yksilön pitäisi kyetä muuttumaan toiseksi subjektiksi tai toiseksi toimivaksi yksilöksi, muuttaa yksilölle vieras todellisuus omaksi todellisuudekseen, mikä on mahdotonta. Jos yksilö ottaisi haltuunsa toisen yksilön todellisuuden, se johtaisi uuteen todellisuuteen, joka olisi vieras yksilölle, koska se ei olisi enää hänen todellisuutensa.⁸⁰³

Tällainen näkemys rajoittaa luonnollisesti subjektin mahdollisuuksia hahmottaa maailmaa: todellisuus ilmenee toimivalle ja olemassa olevalle yksilölle vain hänen rajoitetusta perspektiivistään käsin. Kaikki muu on oletusta, postulointia tai mahdollisuutta. Kierkegaard arvostaa näiden mahdollisten maailmojen kuvaamista enemmän kuin pelkällä abstraktilla ajattelulla saavutettujen vaihtoehtoisten todellisuuksien hahmottamista. Itse asiassa koko hänen strategiansa, jolla hän kuvaa maailmaa ja olemassaoloa, perustuu siihen, että maailma avautuu yksilöstä käsin sekä toimivan yksilön että hänen mahdollisen kokemusmaailmansa kautta. Eksistentiaalismin kielelle käännettynä tämä näkemys tarkoittaa sitä, että yksilö on sulkeutunut oman tietoisuuteensa horisonttiin ja on kykenemätön identifioimaan itseään toisen yksilön kautta. Kyseessä on intersubjektiviisuuden ongelma. Toinen voidaan käsittää vain epätäydellisesti, arvaamalla.⁸⁰⁴ Tietoteoreettinen näkemys voi siis olla kirjallisuudessa valitun kerrontatekniikan taustalla. *Catch-22*:ssa valittu ohipuhuminen ja Kierkegaardin nimimerkkijulkaisun monimutkaisuus johtuvat samasta tietoteoreettisesta näkemyksestä, vaikka se ei Hellerin kohdalla tietenkään tule samalla tavalla pohdittuna ja ajateltuna näkökantana esille kuin mitä Kierkegaardilla.

Kierkegaardin subjektiiviteetin käsitettä ei pidä sotkea siihen, mitä normaalisti ymmärrämme termeillä subjektiivisuus tai subjektivismi. Nämähän tarkoittavat asennetta, jossa tiedostava subjekti katsoo todellisuuden perimmäisen rakenteen olevan mielen heijastumaa. Asenteena subjektivismi on usein pakoa todellisuudesta. Subjektivismista voidaan helposti johtaa joko subjektin ja todellisuuden välinen suhteellisuus tai Berkeleyn tavoin äärimmäinen idealismi. Kierkegaardin mukaan on olemassa todellisuus sinänsä, joka käsittää sekä äärellisen että äärettömän. Tämän todellisuuden käsittäminen on kuitenkin sen luoja, siis Jumalan yksinoikeus.⁸⁰⁵ Inhimillinen todellisuus on rajoittunut äärelliseen maailmaan. Eksistoiiva ihminen voi valita, kun hän yrittää käsittää tätä todellisuutta, joko objektiivisen tai subjektiivisen vaihtoehdon. Kierkegaard ei kiellä objektiivisen ajattelun merkitystä – hän toteaa kuitenkin, että se johtaa ihmisen pois inhimillisen ja yksilöllisen eksistenssin alueelta.⁸⁰⁶ Objektiivinen ajattelu on intentionaalista, siis suuntautunut sen kohteeseen, ja siten sen tulos on riippumaton subjektista. Subjektiviteetti ja eksistenssi ovat yhteydessä toisiinsa, niin ajattelussa kuin kaikessa muussakin yksilöllisessä toiminnassa. Kierkegaardin mukaan on siis kaksi

⁸⁰¹ AuE, 309.

⁸⁰² Edith Kern (1970), 40.

⁸⁰³ AuE, 308-309.

⁸⁰⁴ Edith Kern (1970), viii.

⁸⁰⁵ Koskinen (1980), 37.

⁸⁰⁶ Ibid.

todellisuutta: absoluuttinen, jota voitaisiin kutsua Jumalan horisontiksi, ja inhimillinen, joka on hänen mukaansa vähemmän tärkeä, koska tärkeintä subjektin kannalta on järjestää suhteensa ikuisuuteen.⁸⁰⁷

Viettelijän päiväkirja on paras esimerkki reflektiivisestä viettelijästä; se on itse asiassa Kierkegaardin tunnetuin teksti. Mutta reflektiiviseen toimintaan saadaan tutustua myös *Toistossa* (Gjentagelsen). *Toistossa* on kaksi keskeistä henkilöahmia; tarkkailijan roolin omaksunut Constantin on harkitseva, reflektiivinen henkilö, joka pystyy analysoimaan myös omaa toimintaansa. Nuorukainen on naiivi siloposkinen runoilijanalku, jossa on kaikki mahdolliset aihiot, ja hänestä voi vielä kehittyä mitä vain – joko esteetikko, eettinen perheiminen tai uskon ritari. Hänellä Constantin voi siis kokeilla erilaisia eksistenssitilasoja ja niiden ilmentymiä.

Ajalla on tietenkin suuri merkitys eri eksistenssitilasoilla. Don Juan ilmensi esseän nimen mukaisesti toiminnassaan tätä päivää, nykyhetkeä (*De omiddelbare erotiska Stadier eller det Musikalsk-Erotiske*). Kuitenkin esteettinen taso käsittää hetkellisyyden lisäksi myös muiston, ja voidaankin sanoa, että tätä tasoa hallitsee menneisyys, imperfekti.⁸⁰⁸ Vaikka kaikki esteettiset paradigmaattiset esimerkit elävätkin nykyhetkessä, määrää heidän toimintaansa jo toteutunut, mikä tarkoittaa jo tapahtunutta.⁸⁰⁹ Eetikko sitä vastoin elää ja ponnistelee nykyhetkessä. Uskonnollisuus suuntautuu tietenkin tulevaisuuteen – futuuriin – tähän on tyypillistä kaikkien pelastususkontojen aikakäsityksille.⁸¹⁰

Toiston rakastunut nuorukainen yrittää elää esteettisen kokemuksensa toisessa potenssissa. Samalla kun hän liikuskelee rakkauden tuskan murtamana ja innoittamana, toistaa hän säkeistöä Poul Møllerin runosta *Vanha rakastaja*:

Unelma nuoruuteni keväästä saapuu
nojatuoliini
sisimpäni valtaa sinun kaipuu
neitoaurinkoiseni!⁸¹¹

Nuorukainen kääntyy valmiiksi oman elämänsä loppuvaiheeseen ja näkee itsensä jo etukäteen muistelemassa nuoruuden rakkausseikkailua. Tämä hetki ja siinä juuri nyt koettu rakkauden tuska ovat itse asiassa sivuseikkoja, ja muisteltu romanssi muuttuu kaikkein tärkeimmäksi. Kierkegaard kommentoi itse aikaansaannostaan päiväkirjassaan: ”Tässä nuorukainen uneksii toisessa potenssissa; ensin hän kuvittelee olevansa vanha, jotta voisi sen jälkeen koko elämänsä kaipauksen voimalla hengittää sisäänsä aikaisen nuoruutensa kaikkein aromaattisinta hetkeä.”⁸¹²

Kääntyessään ajassa ensin tulevaisuuteen ja sitten menneisyyteen rakastaja osoittaa, että hän haluaisi käsitteellistää tai abstrahoida koko rakkauskokemuksen. Itse koettu rakkausakti on välttämätön paha. Kokemisen ja käsitteellistämisen välinen ristiriita hallitsee paljolti Kierkegaardin ajattelua: kokemuksista kertominen vaatii kielen, joka on käsitteellistämisen ja abstrahoimisen ensimmäinen vaihe. Se pilaa aidon kokemuksen.

⁸⁰⁷ Ibid, 39.

⁸⁰⁸ Ibid, 70.

⁸⁰⁹ Ibid.

⁸¹⁰ Ibid, 71.

⁸¹¹ Søren Kierkegaard (2001) *Toisto*, 17. (Paul Møllerin säkeistön suomennos Olli Mäkinen).

⁸¹² SK Papirer III, 95.

Modernismissa on lukuisia yrityksiä, joissa pyritään ilmaisemaan aitoa ja ainutkertaista kokemusta. Charles Baudelaire kirjoittaa esseessään *Modernin elämän* maalari, että ”[taiteilija G] on aloittanut tarkkailemalla elämää ja vasta myöhemmin ruvennut pohtimaan keinoja sen ilmaisemiseksi [... hän] korostaa vaistomaisesti kohteen erottuvia tai kirkkaita kohtia (ne voivat olla erottuvia ja kirkkaita myös dramatiikan näkökulmasta) tai sen pääpiirteitä.”⁸¹³ Kyse on siis keskittymisestä erityiseen ja sen kuvaamisesta eri näkökulmista, ja oikean ilmaisumuodon ja kielen löytämisestä – yksinkertaista taiteen suhteellisuusteoriasta. Erityisen ensisijaisuudesta vallitsi konsensus, mutta ”kielestä” ei päästy – eikä siitä voidakaan päästä – yksimielisyyteen. Jo eri taidelajien välinen riitely siitä, mikä on kaikkein paras ilmaisumuoto, on alkua tällaiselle keskustelulle, samoin lukuisien ismien tekemät kokeet ja yritykset. Automaattikirjoitus, ekpressionismi, surrealismi, dadaismi, Pablo Picasson kubismi ja teatterinäyttämön edustavat samaa pyrkimystä. Myös tieteellinen maailmankuva yrittää ratkaista ongelman. Kun kieli sellaisenaan ei riitä, etsitään muita ilmaisutapoja tai yritetään kehittää jo olemassa olevia. Jonkun henkisen toiminnon mittaaminen fysiikan suureilla pyrkii samaan kuin James Joycen *Finnegans Wake*.

Kierkegaard oli kuitenkin 1800-luvun alkupuolella saman dilemman edessä kuin Joyce sata vuotta myöhemmin (*Finnegans Wake* ilmestyi vuonna 1939 ja se näyttää omalla tavallaan jo suuntaa postmodernismiin.). Tanskan kieli oli nimittäin vielä jäsentymätöntä 1840-luvulla. Kierkegaard ja H. C. Andersen olivat itse asiassa kaksi tanskan kirjakielen vakiinnuttajaa. Kierkegaard poikkesi aikansa yleisestä käytännöstä tekemällä akateemisen lopputyönsä tanskaksi. Epätavallisen menettelynsä vuoksi hän joutui hakemaan itseltään kuninkaalta lupaa poikkeamiselleen yleisestä käytännöstä, sillä akateemiset päättötyöt piti silloin vielä esittää latinaksi.⁸¹⁴ Kierkegaard toimi päinvastoin kuin Joyce. Hän joutui määrittelemään käsitteitä; ilmeisesti on niin, että kielellä pystyy leikkimään vasta kun se on vakiintunut – muutenhan se olisi jatkuvasti häilyvässä tilassa merkitysten suhteen. Tämä kaksisuuntaisuus on mielenkiintoinen ilmiö – aivan kuin Kierkegaard olisi pohtinut ja aavistanut sen merkityksen: ”Toisto ja muistelo ovat samansuuntaista liikettä, ainoastaan vastakkaisiin suuntiin; sillä se mitä muistellaan, on ollut, ja siis toistetaan taaksepäin, kun taas varsinainen toisto muistellaan eteenpäin...”⁸¹⁵ Kierkegaard oli tietenkin sidoksissa oman aikansa filosofiaan ja saksalaiseen idealismiin ja tätä kautta dialektiseen metodiin. Dialektinen heiluriliike voidaan muuttaa ympyräksi, jolloin ollaan hermeneuttisessa tulkinnassa. Käsittämättömästä tehdään käsitteellistä, jota avuksi käyttäen palataan taas käsittämättömän (esiymmärretyn) luokse.

Kierkegaard pohdiskeli kielen riittävyttä ilmaisuvälineenä Mozart-esseessään. Hänen mukaansa kieli on konkreettisin kaikista medioista; samalla kieli on sidoksissa historiaan.⁸¹⁶ Mediana kieli on epätäydellinen, se on kaukana musiikista, arkkitehtuurista ja kuvanveistosta, jotka pystyvät ilmaisemaan ideaa. Mutta ilman kieltä ei tulla toimeen, ja siksi Kierkegaard ihastuukin oopperaan, jossa yhdistyvät alkukantainen tanssi (ilmaisee kehoa), musiikki (pystyy ilmaisemaan liikettä), kieli (kehittyvä media) ja teatteri (ilmaisee toimintaa). Kierkegaardille on erittäin tärkeää nähdä omat

⁸¹³ Charles Baudelaire (2001), 194-195.

⁸¹⁴ Olli Mäkinen (1998), 18.

⁸¹⁵ Søren Kierkegaard (2001), 11.

⁸¹⁶ Søren Kierkegaard (2002), 17.

paradigmaattiset esimerkkitapauksensa teatterihahmojen kaltaisina toimijoina; kuitenkin yhtä tärkeää hänelle on tarkastella itsereflektiivisesti kertojaansa (itseään?). Kierkegaard hahmotteli liikkeen ja näkökulman roolia silloin kun ne pystyvät voittamaan riittämättömän kielen:

Kaikki ihmiset ovat todennäköisesti joskus elämässään kokeneet sellaisen vaiheen, että kielen rikkaus ja huudahdusten teho ei riittänyt, mitkään ilmaiset ja eleet eivät tyydyttäneet, jolloin mikään ei pystynyt tyydyttämään ilman, että se olisi muuntunut mitä merkillisimmiksi hypyiksi ja kuperkeikoiksi. Ehkä tämä ihminen oppi tanssimaan, ehkä hän katsoi usein balettia ja ihaili tanssijoiden taiteellisuutta, mutta sitten tuli aika, jolloin baletti ei enää kiinnostanut häntä, ja silloinkin oli hetkiä, jolloin hän saattoi vetäytyä huoneeseensa, omistautua täysin itselleen, ja kokea humoristisen helpotuksentunteen siitä, että ottaa maalauksellisen yhdellä jalalla, viittaa kintaalla koko maailmalle ja ratkaisee kaiken *entrechatilla*.⁸¹⁷

Ooppera, teatteri ja varieteen eri muodot olivat 1700- ja 1800-luvuilla sosieteetin kokoontumispaikkoja ja keskuksia. Juuri 1830- ja 40-luvut olivat Grand Opéran kulta-aikaa. 'Grand' tarkoitti suuruutta kaikissa mittasuhteissa: satapäiset orkesterit, kuorot, avustajajoukot, tanssijat ja lapsilaumat esiintyivät näyttämöillä, joita pyöritti teknisten avustajien armeija.⁸¹⁸ Oopperaan ei tultu pelkästään seuraamaan hiljaa esitystä vaan seurustelemaan, tapaamaan tuttavien ja tarkkailemaan seurapiirihenkilöiden vaateetusta ja käytöstä.⁸¹⁹ Oopperaa ja teatteria kuvattiin paljon myös kaunokirjallisuudessa, esimerkkeinä voisivat olla vaikka Alexandre Dumasin Monte-Criston kreivi, jossa päähenkilö käy katsomassa Giacomo Meyerbeerin oopperaa Robert le Diable,⁸²⁰ joka onkin hyvä esimerkki näyttämöspektaakkelista ja Grand Opéresta.⁸²¹ Aikakauden oopperat loistivat usein juuri näyttämöllepanollaan – itse sisältö oli monesti köykäistä, lähinnä bulevarditeatterin tasoa.⁸²²

Yleensä itse musiikin ja esityksen teeman analysointi jää tuon ajan kaunokirjallisuudessa vähäiseksi.⁸²³ Teatteri oli miljöö, jossa seurapiirit kohtasivat, ja siksi kaunokirjallisuudessa hyödynnettiin tätä miljöötä luontevalla ja mahdollisimman tehokkaalla tavalla. Usein kuvaukset ovat kuin seurapiiritapahtumien selostuksia – suoria raportteja linnan juhlista. Tämä ei tarkoita sitä, että kirjailijat eivät olisi olleet tietoisia oopperan ja musiikkiteatterin spektaakkeliluonteesta – päinvastoin, he hyödynsivät sitä systemaattisesti. Zachris Topelius oli tästä yksi hyvä esimerkki.⁸²⁴ Ooppera ja teatterit olivat myös ajassa mukana: esimerkiksi vuoden 1848 vallankumousta seurattiin Pariisin teattereissa tarkasti. Tapahtumia dramatisoitiin sitä mukaa kuin ne etenivät.⁸²⁵ Nykyaikainen sotadokumentti seuraa samaa linjaa. Tapahtumat ovat ehkä todellisia,

⁸¹⁷ Søren Kierkegaard (2001), 44.

⁸¹⁸ Henry Bacon (2001), 252.

⁸¹⁹ Hannu K. Riikonen (2001).

⁸²⁰ Ibid.

⁸²¹ Kierkegaard (2001), 44.

⁸²² Henry Bacon (2001), 253.

⁸²³ Ibid, 254.

⁸²⁴ Hannu K. Riikonen (2001).

⁸²⁵ Ibid.

⁸²⁵ Henry Bacon (2001), 259.

mutta uutistoimistot nostavat valtavasta tarjonnasta esille itselleen kaikkein edullisimmat ja dramaattisimmat kohtaukset, joita nyt tarkastellaan lähinnä olohuoneissa studionhenkilöiden välittämänä. 1800-luvulla syntyi urbaani yhteiskunta, jolle olivat tyypillisiä suuret ihmisjoukot. Ooppera antoi näille toisilleen tuntemattomista yksilöistä koostuville ihmisryhmille ilmaisumahdollisuuden.⁸²⁶

Kööpenhamina ei muodostanut poikkeusta muusta Euroopasta musiikkiteatterin suhteen. Heibergin pariskunta, Johan Ludvig (1791-1860) ja Johanne Luise (1812-1890), olivat 1800-luvun alkupuoliskon merkittävimmät kööpenhaminalaiset kulttuurivaikuttajat. Ja tyypillistä kyllä, he olivat molemmat teatterin kanssa tekemisissä, Johanne Luise näyttelijänä ja Johan Ludvig näytelmäkirjailijana, kriitikkona, ohjaajana ja loppuvaiheessa Kuninkaallisen teatterin johtajana. Heiberg toi myös vaudeville-musiikkiteatterin Kööpenhaminaan. Teatterin merkitystä korostaa se, että Heiberg oli oman aikakautensa tanskalainen kulttuuriauktoriteetti, mies jonka sana painoi kaikessa taiteeseen liittyvässä.⁸²⁷

Kierkegaard on luonnollisesti poikkeus siinä suhteessa, että hän pyrkii analysoimaan tarkkaan ja syvällisesti sekä musiikkia että teatteria. Hän suhtautui ironisesti itse näyttämöspektaakkeliin kuitenkin väheksymättä minkäänlaista teatteria – rakkaus burleskiin oli tästä hyvä esimerkki.⁸²⁸

Vaikka Wagnerin ja Kierkegaardin väliltä ei löydykään suoria yhteyksiä, on Kierkegaardin suhtautumisessa oopperaan ja sen arvostamisessa nähtävissä samoja piirteitä kuin Wagnerin *Gesamtkunstwerkin* (yhtenäistaideteos) käsitteessä, jonka hän otti käyttöönsä teoksessaan *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850).⁸²⁹ Wagnerin ajatukset olivat tuttuja romantiikan estetiikasta, esimerkiksi Novaliksen, Tieckin, Schellingin ja Hoffmanin teoksista, ja sitä kautta samat ideat ovat saattaneet kulkeutua Kierkegaardinkin tietoisuuteen. Filosofia, musiikki, teatteri ja kirjallisuus olivat tiiviisti kytköksissä toisiinsa. Richard Wagner oli innostunut Schopenhauerista⁸³⁰ ja kävi eräänlaista viharakkaustaistelua Friedrich Nietzschen kanssa.⁸³¹ Kierkegaard oli myös Schopenhauerin lumoina.⁸³² Wagner tarkoitti yhtenäistaideteoksella kansan luomaa teosta, ja hänen esikuvanaan oli esimerkiksi kreikkalainen tragedia, joka oli astunut keskelle julkista areenaa ja poliittista elämää.⁸³³ Se oli taiteellinen vastine kreikkalaisen yhteiskunnan rappion myötä tuhoutuneelle aidosti yhteisölliselle elämälle.⁸³⁴ Wagner ei tarkoittanut kokonaistaideteoksellaan mitään useiden eri taidelajien yhdistämistä, vaan hänellä oli mielessään esimerkiksi kreikkalaisen amfiteatterin kaltainen teatteriesitys, jossa yleisön ja esiintyjien välillä ei ollut selvää rajaa, koska sitä ei ollut taiteen ja elämän välilläkään.⁸³⁵

⁸²⁶ Samuel R. Delany (1996), 34.

⁸²⁷ <http://www.kalliope.org/ffront.cgi?fhandle=heibergjl> (01.01.2003).

⁸²⁸ Kierkegaard (2001), 44-58.

⁸²⁹ Richard Wagner (1850) *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, 1850.

⁸³⁰ Hal Sarf (2003).

⁸³¹ Ben MacIntyre (2002), 179.

⁸³² Joakim Garff (2002), 617-624.

⁸³³ Henry Bacon (2001), 376.

⁸³⁴ Ibid.

⁸³⁵ Ibid.

Samuel R. Delany vertaa esseessään *Wagner/Artaud* (1996) mielenkiintoisella tavalla toisiinsa Antonin Artaudin Julmuuden teatteria ja Wagnerin Gesamtkunstwerkia: Artaudin Julmuuden teatteri on Wagnerin kokonaistaideteoksen esityspaikka.⁸³⁶ Artaud haluaa yhdistää teatterin ja elämän,⁸³⁷ samalla hän rakastaa yhdessä Wagnerin kanssa kehoa, vaikka hän tekikin sen negatiivisesti halveksimalla ja parjaamalla sitä.⁸³⁸ Wagner tunnetaan antisemitismistä ja konservatiivisuudestaan, mutta itse asiassa hän osallistui Dresdenin vuoden 1849 kansannousuun,⁸³⁹ ja hänen senaikaista ideologiaansa voitaisiin verrata anarkisti Bakuninin ajatuksiin kaiken puhdistavasta tulesta – Wagner saattoi ilmaista nämä ajatukset jopa ennen Bakuninia.⁸⁴⁰ Koko Wagnerin päätuotanto oli vallankumouksen inspiroimaa,⁸⁴¹ ja vain hänen juutalaisvastaisuutensa ja se, että natsit hyödynsivät hänen musiikkiaan ja oopperoiden mytologiaa omassa propagandassaan, on tehnyt Wagnerista eräänlaisen epähenkilön.⁸⁴² Vaikka Artaudin tuotantoa ja sen suhdetta Wagneriin voitaisiin tarkastella ja tulkita eräänlaisena Wagner-negaationa, löytyy siitä Delanyn mielestä yksi tärkeä yhdistävä – itse asiassa koko modernismia yhdistävä tekijä – nimittäin monologinomaisuus. Monologi syntyy kuitenkin erilaisten äänen, sirpaleiden, rationaalisen ja irrationaalisen, konservatiivisen ja radikaalin välisestä dialogista. Monologi on eräänlaista riitasointujen dialogia.⁸⁴³

Delanyn ensi kokemukset oopperasta ovat peräisin etummaiselta parvelta, johon takanäyttämön äänet tunkeutuvat selvästi, ja hän vertaa tapahtumaa sirkukseen.⁸⁴⁴ *Toiston* kertoja tilittää samanlaisista tunnoista ollessaan katsomassa *Talismannia* Berliinissä. Wagnerin oopperat itse asiassa parodioivat oopperaa taidemuotona⁸⁴⁵ – koko Wagnerin oopperatuotantoa voitaisiin tarkastella tietoisesti tuotettuna valtavana kitschin ilmentymänä.⁸⁴⁶ Silloin meillä olisi lupa pitää jopa Wagnerin oopperatuotantoa vakavankoomisena tilanteena, ristiriitaisena monologina.

Kierkegaardhan esittelee *Toistossa* samanlaisen asetelman. Aivan kuten Artaudin teatterissa⁸⁴⁷ burleskissakin katu ja teatteri sekoittuvat keskenään. Katsojat ”[eivät] pidä itseään yleisönä, vaan haluavat mukaan alas kadulle tai siihen miljööseen, jossa näytelmää kulloinkin näytellään. Koska tämä ei välimatkan vuoksi ole mahdollista, käyttäytyvät he kuin lapset, joiden täytyy tyytyä katselemaan kadun vilinää ikkunasta --- koska [burleskin] teho riippuu suurelta osin omasta toimeliaisuudesta ja katsojan tuotteliaisuudesta, niin siksi jokainen yksittäinen katselija tulee pätemään omalla tavallaan ja voi nauttia vapaana kaikista esteettisistä velvoitteista, joita traditio hänelle asettaa, siis mitä tulee ihailuun, mille nauraa, mikä herättää liikutusta jne.”⁸⁴⁸ Varsin vallankumouksellista tekstiä, joka liittyy Kierkegaardin romantiikan (ja Wagnerin) kautta

⁸³⁶ Samuel R. Delany (1996), 2.

⁸³⁷ Ibid, 14.

⁸³⁸ Ibid, 16.

⁸³⁹ Ibid, 52-53.

⁸⁴⁰ Ibid, 55.

⁸⁴¹ Ibid, 63.

⁸⁴² Ibid, 72.

⁸⁴³ Ibid, 82-83.

⁸⁴⁴ Ibid, 20.

⁸⁴⁵ Ibid, 21.

⁸⁴⁶ Ibid, 22.

⁸⁴⁷ Ibid, 17.

⁸⁴⁸ Søren Kierkegaard (2001), 44-45.

modernismiin. Kierkegaard näki myös Wagnerin tavoin liikkeen ja teatterin eräänlaisena paluuna alkuperäiseen intohimoiseen elämänmuotoon.

Kierkegaardilla kaikkein käsitteellisimmätkin hahmot ovat teatterisankareiden kaltaisia: heidän liikkeensä muistuttaa puhdasta dialektiikkaa, jolle hän yrittää antaa henkilöahmojen avulla syvyyttä, lihaa ja verta. *Toiston* Nuori mies, Constantin ja Arvoisa Herra N.N. – kaikki he ovat fiktiivisiä hahmoja,⁸⁴⁹ kehityskelpoisia paradigmaattisia esimerkkitapauksia. Muutos ei ole mahdoton, vaikka vaikuttaa siltä, että Constantin on jämähtänyt tiukasti omaan rooliinsa. Kierkegaard ehkä ajattelee, että jos porvari on liiaksi porvarillisuuden hapattama, hän ei voi nousta uskonnolliselle tasolle, joka on Kierkegaardin mukaan jotain muuta kuin näiden kahden edellisen tason synteesi – uskonnollisella tasolla yksilö on puhdistunut edellisten tasojen kuonasta. Liike on dialektiikkaa, mutta Kierkegaardin omaa dialektiikkaa.⁸⁵⁰ Liikettä voitaisiin kuvata termillä sukkulointi.

Siksi Kierkegaardilla on henkilögalleriassaan toivottomia tapauksia, yksilöitä jotka ovat vajonneet liian syvälle pystyäkseen nousemaan ja muuttumaan paremmiksi ihmisiksi. Yleensä nämä ovat porvareita tai väärässä ulkokultaisessa uskonnollisuudessa eksistoivia yksilöitä. Joukossa on kuitenkin myös esteetikkoja. Don Juan ei kuulu tähän tuomittujen luokkaan. Hän uhmaa yhteiskunnan sääntöjä, on mukana jatkuvassa etsinnässä, hän uskaltaa ja edustaa korkeaa (aistillisen) nerouden ideaa – pienellä kurssin muutoksella hän voisi nousta uskonnolliselle tasolle. Samoin on Sokrateen laita. Hän ei voi tietenkään itse mitään sille, että sattui elämään ennen kristinuskoa. Vasta kristinuskon toi mukanaan varmuuden siitä, että totuus on absurdi, siis paradoksi.⁸⁵¹

Sokrates, Don Juan, Aabraham, Iisak ja Diogenes voisivat kaikki olla kiertävän commedia dell'arte –seurueen näyttelijöitä. Heillä kaikilla voisi olla mimeettinen tai liikettä painottava rooli yhteiskunnallisessa satiirissa tai tilannekomediassa. Jopa Aabraham uhraamassa poikaansa Iisakia Morian vuorella olisi siirrettävissä sirkusnäyttämölle, sisältäähän se kauhunäytelmän aineksia⁸⁵² – televisio on tämän päivän sirkusnäyttämö. Kieltä ja ilmaisua pelkistetään äärimmilleen, jotta päästäisiin sen alkulähteelle, puhtaaseen ja turmeltumattomaan kieleen. Jos Kierkegaard olisi saanut elää kauemmin, jos hän olisi pettynyt tarpeeksi monta kertaa, olisiko hän päätenyt samalla polulle kuin modernistiset taiteilijat ja jotkut 1900-luvun ajattelijat? Ainakin hän oli samalla tiellä. Lyhyt jakso tämän työn teoriaosaa sopii päättämään tämän esityksen (saarnan):

Mielenkiintoista on, että de Man päättyy lopussa ajatukseen, että toisto on kakofoniaa, änkytystä, monotonista ääntä ilman mitään subliimia, käännettä ja yhtäkkisyyttä.⁸⁵³ Toisto on kuin punk-musiikkia, ja sen metaforana on särkynyt äänilevy. Tätä jotenkin pessimististä ja resignoitunutta näkemystä voidaan verrata Heideggerin käännöksen (*die Kehre*) jälkeiseen melankoliaan ja tyyneyteen, jolla hän suhtautuu olemisen ymmärtämiseen. Kielen merkitykset on puristettu loppuun ja oivallettu ja annettu periksi siinä, ettei saastunut kieli pysty tunkeutumaan olemisen ytimeen. Heideggerin käänne

⁸⁴⁹ Ibid, 119.

⁸⁵⁰ Heidi Liehu (1990), 16-18.

⁸⁵¹ F. J. Billeskov Jansen (1977), 390.

⁸⁵² Edward F. Mooney (2002), 203.

⁸⁵³ Arne Melberg (1992), 210.

ilmentää sitä, mitä jokainen taiteilija joutuu oman ilmaisumuotonsa tai taidelajinsa suhteen pohtimaan: riittääkö se? Ja jos vastaus on ei, miten jatkaa?

5 Kaksi Kierkegaard-käännöstä

Tässä viitataan Søren Kierkegaardin teosten kahteen käännökseen:

Søren Kierkegaard (2001), *Toisto (Gjentagelsen, 1843)*, suom. Olli Mäkinen, Jyväskylä 2001, Atenakustannus

Søren Kierkegaard (2002) *Mozart-esseet (De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske)*, suom. Olli Mäkinen, Helsinki 2002, Likekustannus

6 Paradigmaattiset esimerkkitaupauket

6.1 Kierkegaard, Sokrates ja Yossarian, heidän oppioikansa

Kierkegaard haluaa välttää abstraktia teoriaa eettis-uskonnollisesta totuudesta. Siksi hän ei toteuta uskonnollista julistustaan yleisluontoisena järkeilynä, pykälänä pykäliden perään, vaan elävien ja konkreettisten yksilöiden kautta. Näiden eri eksistenssitasoilla olevien yksilöiden tai persoonallisuuksien tarkoitus on havainnollistaa ja pakottaa lukija valintaan, osoittaa heille heidän oman elämänsä puutteellisuus.⁸⁵⁴ ⁸⁵⁵ Paradigmaattiset esimerkkitaupauket saattavat miellyttää lukijaa, ne voivat joskus tuntua triviaaleilta, mutta henkilöahmoina niille on yhteistä se, että niiltä aina puuttuu jotain, ja siten ne ovat omalla tavallaan traagisia. Paradigmaattisia esimerkkitaupauksia leimaa sivullisuus ja vieraantuneisuus.

Kierkegaardin mukaan kärsimys on kuitenkin yksi inhimillinen peruskategoria. Koko elämä on traagista. ”Uskon ritari” Aabrahamin kohtalo hänen joutuessaan valitsemaan, totellako Jumalaa ja uhrata oma poikansa vai kieltäytyä, valitako yhteisöllisen moraali vai noudattaako taivaasta tulevaa selittämätöntä käskyä, on ehdottoman traaginen. Tällaiseen henkilöahmoon lukija ei voi enää samaistua. Paradigmaattisesta esimerkistä tulee esikuva, vertaus tai tapaus, jolla voi konkreettisesti selittää abstraktia, tässä tapauksessa kristinuskon traagista puolta. Konkreettiset esimerkit ovat tyypillisiä kaikelle inhimilliselle selitykselle silloin, kun halutaan tehdä jokin abstrakti ajatus käsitettäväksi. Tyypillistä tällainen esitystapa on kristinuskon retorille perinteelle, vaikkapa saarnan selittäville vertauksille. Kierkegaardin tyyli ei eroa paljoakaan tästä perinteestä. Tässä suhteessa hänen esitystapansa ei ole mitenkään poikkeava tai vallankumouksellinen, miksi sitä on kutsuttu – pikemminkin Kierkegaard on omalla tavallaan palannut kristinuskon juurille.

Jos Kierkegaardin filosofia suhteutetaan filosofiseen tai tieteelliseen perinteeseen yleensä, silloin hänen esitystapansa poikkeaa normaalista. Filosofiahän yrittää yleistää erityistä, ja Kierkegaardin pyrkimys on aivan päinvastainen. Kierkegaardin nuoruuden

⁸⁵⁴ Torsten Bohlin (1939), 100-101.

⁸⁵⁵ Heidi Liehu (1990), 63-64.

ajan Tanskan yliopistoissa oli vallalla hegeliläinen ajatusperinne, ja se vaikutti voimakkaasti kulttuurielämään ja teologisten ja filosofisten ajatusten muotoutumiseen.⁸⁵⁶

⁸⁵⁷ Vaikutusvaltaisimmat hegeliläiset 1800-luvun Tanskassa olivat tämän aatteen kulminaatiovaiheessa vuoden 1830 paikkeilla piispa Hans L. Martensen ja kirjailija-filosofi Johan L. Heiberg. Usein on väitetty, että Kierkegaardin filosofian arvo ja merkitys on hänen hyökkäyksessään Hegelin aatejärjestelmää vastaan.⁸⁵⁸ Tämä saattaa olla valitettavaa yksinkertaistamista, joka vähättelee Kierkegaardin oman ajattelun merkitystä. Miksi häntä silloin kutsuttaisiin ”eksistentiaalismin isäksi”?

Kierkegaard on nähtävä oman aikakautensa kriitikkona, eräänlaisena eksentrikkona, joka toistuvasti hyökkäsi kaikkea totunnaista ja sovinnollista vastaan. Tapakristillisuus, massojen filosofia ja siihen sopeutuminen merkitsi hänen mukaansa yksilötasolla ajautumista epäautenttiseen olemiseen, jossa ihminen unohtaa jumalallisen alkuperänsä, eikä pysty löytämään oikeaa ratkaisua tähän ongelmaan. Tällaista massayksilöä Kierkegaard kutsuu ”tusinaihmiseksi”, tiedostavan yksilön vastakohtaksi (Dussinmenneske vs. Individualitet).⁸⁵⁹ Tilannetta kuvaa hyvin ote teoksesta *Sygdommen til Døden*.⁸⁶⁰

Ved at see den Mængde Mennesker omkring sig, ved at faae travlt med allehaande verdslige Anliggender, ved at blive klog paa, hvorledes det gaer til i Verden, glemmer saa at saadant Menneske sig selv, hvad han, guddommeligt forstaaet, hedder, tør ikke troe paa sig selv, finder det for voveligt at være sig selv, langt lettere og siggere at være som de Andre, at blive en Efterbelse, at blive Numerus, med i Mængden.⁸⁶¹

Kierkegaardin mukaan yksilön tulisi kiinnostua omasta itsestään, oman sielunsa tilasta, pelastuksestaan. Kun ajatellaan Kierkegaardia kriitikkona, on vaikea löytää kohdetta, jota vastaan hän ei olisi aikanaan hyökännyt. Tapauskonto, Hegel ja spekulatiivinen filosofia, kirkko, muoti ja romantiikan taidekäsitys, porvariston elämäntapa ja kulttuuri, materialismi ja tiede, kaikki saivat osansa hänen ivastaan. Jatkuva polemisointi sai aikaan sen, että hän ajautui pariin otteeseen elämässään todelliseen, vakavaan konfliktiin ympäristönsä kanssa. Vuonna 1846 Kierkegaard joutui sanaharkkaan tuon ajan kööpenhaminalaisen mielipiteenmuodostajan, bulevardilehti *Corsaren* kanssa. Kierkegaardin uskaltauduttua arvostelemaan lehden toimituspolitiikkaa ja sensaatiomaista uutisointia, vastasi lehti tekemällä iva-artikkeleillaan ja karikatyyripiirroksillaan Kierkegaardista Kööpenhaminan tunnetuimman miehen.⁸⁶² ⁸⁶³ Varsinaisen skandaalin, joka vavisutti Tanskan kirkkoa, hän aikaansai elämänsä loppuvaiheessa hyökätessään valtionkirkkoa vastaan sarjalla artikkeleita ja

⁸⁵⁶ Torsten Bohlin (1918), 33.

⁸⁵⁷ Joakim Garff (2002), 63.

⁸⁵⁸ Ronald Grimsley (1973), 73-74.

⁸⁵⁹ *OBI*, 381.

⁸⁶⁰ *SD*, 165.

⁸⁶¹ Nähdessään suuren joukon ihmisiä ympärillään, puuhaillessaan kaikenlaisten maallisten asioiden parissa, saadessaan tietää miten maailman asiat ovat, unohtaa ihminen oman itsensä, sen mitä hän jumalallisessa mielessä on, eikä uskalla luottaa itseensä vaan pitää oman minän tavoittelua vaarallisena; paljon helpompaa ja turvallisempaa on olla kuin toinen, jäljitelmä, numero, joukon jatke. (Käännös: Olli Mäkinen)

⁸⁶² Torsten Bohlin, 179-185.

⁸⁶³ Joakim Garff (2002), 343-346.

omakustanteita: Øieblikket I-IX ilmestyivät 1855 vähän ennen Kierkegaardin kuolemaa.⁸⁶⁴

Kierkegaard oli omalla tavallaan vallankumouksellinen, piikki lihassa, vaikka hän ei ollutkaan suoranaisesti kiinnostunut yhteiskunnallisista asioista, mikä olisi ollut aikakauden tapahtumiin nähden luontevaa. Hegel ja spekulatiivinen filosofia olivat jatkuvasti Kierkegaardin hampaissa. Estetiikassa saksalaista idealismia vastasi romantiikan taidekäsitys. Kierkegaard näkee koko Hegelin kaikenkattavan filosofisen järjestelmän, joka koostuu hänen mielestään tyhjiä käsitteistä, vääranä ja naurettavana.^{865 866}

En Tænker opfører en uhyre Bygning, et System, et hele Tilværelsen og Verdenhistorien o.s.v. omfattende System – og betragter man hans personlige Liv, saa opdager man til sin Forbauselse dette Forfærdelige og Latterlige, at han selv ikke personligen beboer dette uhyre, høithvælvede Pallads, men en Ladebygning ved Siden af, eller et Hundehuus, eller i det høieste Portnerleiligheden. Vilde man tillade sig med et eneste Ord at gjøre opmærksom paa denne Modsigelse, saa vilde han blive fornærmet. Thi at være i en vildfarelse frygter han ikke, naar han blot faaer Systemet færdigt – ved Hjælp af at være i en Vildfarelse.⁸⁶⁷

Jos ajatellaan Kierkegaardin kantaa Hegelin universaaliseen itsetietoisuuteen, joka tarkastelee itseään ja on samalla ikään kuin yhteydessä absoluuttiin, edustaa se epäilemättä pakanallista hybristä; Kierkegardille ajatus siitä, että voisimme tietää oman tietokykymme avulla jotain Jumalasta, oli sula mahdottomuus. Tieto Jumalasta on Kierkegardille eräänlaista sisäistä varmuutta – ja uskoa. Ajatus, että äärellinen voisi muuttua äärettömäksi, on ristiriita normaalin filosofisen käsityksen mukaan. Kierkegaard katsoo, että yksilö voi saavuttaa äärettömyyden äärellisessä olemassaolossaan vain henkilökohtaisesti uskomalla tämän ristiriidan, paradoksin, olevan tosi.⁸⁶⁸

Kierkegaardin mukaan olevaa ei voi rakentaa filosofisella ajattelulla, se ei koostu paragrafeista. Oleva on jatkuvasti muuttuvaa ja liikkeessä olevaa – samoin kuin myös filosofi, joka yrittää rakentaa siitä järjestelmää. Ei ole olemassa Arkhimedeiden pistettä, josta oleva voitaisiin käsittää. Kierkegaardin mukaan objektiivinen filosofia on joutunut umpikujaan, sillä mitä objektiivisemmaksi ihminen muuttuu, sitä enemmän hän vieraantuu omasta persoonallisesta minästään. Yksilön tehtävä ja velvollisuus on muuttua subjektiiviseksi, tulla siis enemmän tietoiseksi itsestään. Jos yksilö haluaa esimerkiksi tietää, mitä on kuolla, hän ei voi tyytyä tietoon erilaisista kuolemansyistä tai siitä, mitä kuolema tarkoittaa yleisellä tasolla. Se, että minä kuolen, ei ole minulle mitään yleistä.⁸⁶⁹

⁸⁶⁴ Torsten Bohlin (1939), 269-279.

⁸⁶⁵ SD, 176.

⁸⁶⁶ Joakim Garff (2002), 649-650.

⁸⁶⁷ Ajattelijat luovat valtavan rakennelman, järjestelmän, kaiken olemassa olevan ja maailmanhistorian jne. käsittävän systeemin – mutta jos tarkastellaan hänen henkilökohtaista elämäänsä, niin katsojalle paljastuu hämmästyttävä, kauhea ja naurettava seikka, nimittäin että hän ei omakohtaisesti asu tässä valtavassa ja korkeakaarisessa palatsissa vaan vierisessä vajassa, tai jopa koirankopissa, tai portinvartijan asunnossa. Jos hänelle haluaisi huomauttaa tästä asiaintilasta ja korostaa kyseessä olevaa ristiriitaa, silloin hän loukkaantuisi. Sillä hän ei pelkää harhaluulon vallasta olemista, kunhan hän vain saa Systeeminsä valmiiksi – ja sehän tapahtuu harhaluulon avulla. (Käännös Olli Mäkinen)

⁸⁶⁸ Alastair Hannay (1991), 39.

⁸⁶⁹ Billeskov Jansen (1977), 385-386.

Kierkegaardin ivan piiskan sivalluksesta voisi olla esimerkkinä seuraava ote teoksesta *Enten-Eller*:⁸⁷⁰

Det var et Menneske, hvis Passiar et Livsforhold gjorde det nødvendigt for mig at høre paa. Han var ved enhver Leilighed til Rede med et lille philosophisk Foredrag, der var yderst kjedsommeligt. Nær ved at fortvivle opdager jeg pludselig, at han svedte ualmindelig stærkt, naar han talte. Denne Sved tildrog sig nu min Opmærksomhed. Jag saae, hvorledes Sved-Perlerne samlede sig paa hans Pande, derpaa forenede sig i Bække, gled ned ad hans Næse, og endte i et draabeformigt Legemed, der blev hængende paa Næsens yderste Spidse. Fra dette Øieblik af var Alt forandret, jeg kunde endogsaa have min Glæde af at anspore ham til at begynde sin philosophiske Belæring, alene for at iagttage Sveden paa hans Pande og paa hans Næse.⁸⁷¹

Tässä katkelmassa tulee esille ei vain iva vaan myös sen kohteet: sovinnollinen ”keskustelu”, sen aiheet, kuvauksen kohteena olevan miehen sosiaalinen asema ja elämänolosuhteet, filosofisen jargonin sisällön kiinnostavuus ja suhtautuminen kanssaihmiisiin ylipäätään on esitetty ironisesti, jopa ylimielisesti; huomionarvoista on myös hyppy tarkkaavaisuudessa yleisestä erityiseen, filosofisesta luennoinnista hikinoroihin.

Haluaisin nähdä Kierkegaardin aikansa kööpenhaminalaisena Sokrateena, päättäjien ja vallankäyttäjien riesana. Sokrateesta saamamme kuva on kaksijakoinen: Aristofaneen *Pilvet*-komediassa hänet esitetään satiirisessa mielessä sanoja vääristelevänä ja pöyhkeänä sofistina, näennäisviisaana silmäkääntäjänä.^{872 873} Platonin luoma kuva Sokrateesta on päinvastainen ja meille kaikille varmaan tuttu. Hän on koko länsimaisen filosofian symbolihahmo, joka edustaa tinkimätöntä pyrkimystä totuuteen. Vaikka Jeesuksesta ja Sokrateesta on löydetty lukemattomia yhteisiä piirteitä, jälkimmäisen tunnusmerkkinä Jeesuksesta poiketen on se, ettei hän välittänyt oppilailleen mitään dogmia tai oppijärjestelmää, vaan viitotti ihmisiä esimerkillään omakohtaiseen viisaudenetsintään.⁸⁷⁴ Tämä näkökanta voidaan tietenkin kiistää sanomalla, että Jeesuksen tai Sokrateen todelliseen ja autenttiseen ”ilmoitukseen” on mahdotonta päästä käsiksi: joudumme turvautumaan tulkintojen tulkintoihin. Mutta luulisin, että todellinen Sokrates, se historiallinen henkilö, josta tiedämme niin vähän, on saattanut olla jotain näiden kahden ääripään välissä. Platonin luoma kuva hänestä on sekä ideaalinen että tarkoitushakuinen.

Sokrates yritti löytää etiikan alalla universaalisia määritelmiä. Hänen lähestymistapansa oli aivan kuten Kierkegaardillakin käytännöllisteoreettinen.⁸⁷⁵

⁸⁷⁰ *Enten-Eller I*: 276.

⁸⁷¹ Erään miehen keskustelutaito ja elämänolosuhteet olivat sellaiset, että minun oli pakko kuunnella häntä. Hän oli aina valmis pitämään pienen filosofisen luennon, jota oli aina yhtä ikävä kuunnella. Epätoivoissani huomasin yhtäkkiä että hän hikoili voimakkaasti puhuessaan ja se sai minut kiinnostumaan. Katselin kuinka hikihelmet kerääntyivät hänen otsalleen. Ne muodostivat pienen puron, joka liukui nenää pitkin ja jäi roikkumaan pisananmuotoisena tippana nenän päähän. Siitä hetkestä lähtien kaikki muuttui. Menin jopa niin pitkälle, että nautin heti kun hän vain aloitti puhetulvansa voidakseni tarkastella hikipisaroi ta hänen otsallaan ja nenänpäössään. (Käännös Olli Mäkinen)

⁸⁷² Gunnar Aspelin (1963), 65.

⁸⁷³ R. Hackfort (1996a), 17.

⁸⁷⁴ Esa Saarinen (1985), 22-23.

⁸⁷⁵ R. Hackfort (1996a), 18.

Sokraattisesta menetelmästä on keskusteltu paljon filosofian historiassa, ja sen sisällöstä ja merkityksestä on vieläkin lukemattomia eri mielipiteitä.

Sokrates kutsui metodiaan yleisellä tasolla majeutiikaksi eli lapsenpäästöaidoksi, ja dialektisella tasolla *elenchukseksi*, joka voidaan kääntää kumoamiseksi tai häpeään saattamiseksi. Majeutiikalla tarkoitetaan opetustapaa, ”jossa opettaja – Sokrates – kysymysten avulla kaivaa tiedon esille keskustelukumppanistaan itse esiintyen tietämättömänä. Opettaja ei paljasta omaa kantaansa – hän toimii kanavana, jonka avulla toinen kirkastaa ajatuksensa”.⁸⁷⁶ Yksi näkemys majeutiikasta on katsoa, että Sokrates petkutti uhrinsa väittelyyn ja halusi nolata heidät⁸⁷⁷ – vielä jyrkempää kantaa edustaa R. Robinson, jonka mukaan Sokrates harjoitti negatiivista ja destruktiivista ristikuulustelumetodia, jossa oli tarkoitus aiheuttaa uhreille häpeää ja tuskaa.⁸⁷⁸ Tällöin edellytyksenä olisi, että Sokrates ohjaa dialogia ja että hänellä jo on oikea tieto hallussaan.⁸⁷⁹

Jos otetaan lähtökohdaksi edellä esitetty näkökanta, silloin sokraattinen ironia muodostuu siitä leikistä, jolla tämä filosofi saa usein imartelemalla vastaväittäjänsä tuntemaan itsensä älyllisesti ylivoimaiseksi edelliseen nähden. Sokrates teeskentelee olevansa vastaväittäjänsä ystävä tai innokas oppilas. Vastaväittelijä on ironian viaton uhri, joka ei tiedä Sokrateen näyttelevän tyhmää tai tietämätöntä. Lukijalle, joka on todennäköisesti jo aikaisemmin tutustunut Platonin muuhun tuotantoon, Sokrateen viekkaus ja teeskentely, kuten myös viisaus ja totuudenrakkaus, on tuttua – hän osaa jo etukäteen nauttia tilanteesta ja ansasta, johon Sokrates vastaväittäjänsä johtaa.⁸⁸⁰

Sokrateen teeskentelemällä tietämättömyydellä on tärkeä osansa ironiassa. Sehän saa hänen vastaväittäjänsä usein raivostumaan. Sokrates katsoi velvollisuutensa olevan sielujen puhdistaminen harhakäsityksistä, jolloin oikea tieto saattoi tulla väärän tilalle. Teeskentelemällä tietämätöntä hän tuo vastapelurin tietämättömyyden esille.

Ironiallaan Sokrates hyökkää toistuvasti sofistien ammattikuntaa vastaan. Yhteistä sofisteille oli asian esittäminen tai opettaminen hienostuneen ja kehittyneen väittelytaidon avulla – he pyrkivät siis vakuuttamaan kuulijansa. Sofistit saattoivat väittää olevansa asiantuntijoita alalla kuin alalla, ja tämä soti Sokrateen periaatteita vastaan, jonka mukaan tekijällä on parhaat mahdollisuudet saavuttaa oikea tieto alastaan.

Mutta Sokrateen ironiaa voidaan tarkastella myös toisista lähtökohdista käsin, jolloin sitä ei pidetä repivänä vaan pedagogisena metodina. Sokrates kunnioitti aitoja mielipiteitä ja perusteltuja arvoja – hän suhtautui pilkallisesti vain petollisiin mielipiteisiin.⁸⁸¹ Väittelyssä on voitto pääasia, *elenchuksessa* sen sijaan totuuden löytäminen. Ja Sokrates uskoi metodiinsa.⁸⁸² Hän myönsi tietämättömyytensä ja uskoi, että *elenchus* on keino tiedon saavuttamiseksi – silloin vastaväittäjän osa oli yhtä tärkeä kuin opettajan.⁸⁸³

Tietämättömyyden tunnustamisen takana täytyy olla jokin määrätty tietokäsitys. Gregory Vlastov katsoo, että Sokrates ei voinut sanoa tietävänsä, koska hänellä ei ollut

⁸⁷⁶ Esa Saarinen (1985), 17.

⁸⁷⁷ G. Vlastov (1996a), 250.

⁸⁷⁸ R. Robinson (1996), 12.

⁸⁷⁹ Ibid, 16.

⁸⁸⁰ Giovanni Reale (1987), 243.

⁸⁸¹ W. T. Schmid (1996), 21.

⁸⁸² G. Vlastov (1996b), 33.

⁸⁸³ R. Hackfort (1996b), 227.

tieteellistä varmuutta. Sokrates katsoi, että kun on kyse käytännöllisestä, esimerkiksi eettisiä asioita koskevasta tiedosta, täyden varmuuden saavuttaminen ei ole aina edes vaivan arvoista⁸⁸⁴ – kyseessä on eräänlainen eksistentiaalinen ongelma. Vlastovin mukaan Sokrates ei ollut samaa mieltä Platonin kanssa siitä, että on olemassa ikuisia muotoja, joista kaikki tieto kostuu.⁸⁸⁵ Tämä näkemys kehittyikin Platonilla vasta myöhemmin. Kreikkalaisen filosofian perinne katsoi, että totuus on eräänlainen ilmoitus: ihmisen pitäisi vain avautua sille.⁸⁸⁶

Vlastovin mielestä Sokrates katsoi, että on olemassa kahdenlaista tietoa, tietoe:tä,⁸⁸⁷ joka oli erehtymätöntä, ja tietoe:tä, johon kuului kaikki eettinen hänen omalla menetelmällään hankkimansa tieto. Sokrates halusi, että hänen tietojärjestelmänsä olisi konsistentti, ja tämä ikään kuin pakotti hänet jatkuvaan totuudenetsintään. Jokaista tietoe:hen kuuluvaa tiedonmurusta verrattiin kaikkiin edellisiin, ja siksi Sokrates sanoi olevansa tietämätön: hänen täytyi aloittaa joka kerta alusta.⁸⁸⁸

Näin sokraattinen tietämättömyys on monimutkaista ironiaa, jossa hän sekä tarkoittaa että ei tarkoita sitä, mitä sanoo.⁸⁸⁹ Se koostuu siis kontradiktioista.⁸⁹⁰ Sen tarkoitus ei ole petkuttaa opiskelijoita totuuteen vaan saattaa heidät ymmälleen ja hämätä heitä totuuden etsintään. Sokrates opettaa sanomalla ettei hän opeta.⁸⁹¹

Sekä käsitteet majeutiiikka että ironia ja niiden soveltaminen käytäntöön liittyvät läheisesti Kierkegaardin käsitykseen epäsuorasta kommunikaatiosta ja subjektiviteetista. Hän omisti jo akateemisen loppututkintonsa käsitteiden selvittelylle (*Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*) ja jatkoi pohdintaa läpi koko filosofisen tuotantonsa. Sokrateen majeutiiikka oli Kierkegaardille epäsuoraa kommunikaatiota,⁸⁹² ⁸⁹³ ja Kierkegaard itse uskonnollisena kirjailijana katsoi olevansa tämän metodin harjoittaja.⁸⁹⁴ ⁸⁹⁵ Kierkegaardin mukaan majeutikon tehtävä ei ole vetää oppilastaan puoleensa vaan työntää hänet luotaan ja tällä tavalla saada hänet kääntymään itseensä, omaan sisimpäänsä ja subjektiviteettiinsa – vain näin oppilas voi vapautua.⁸⁹⁶ Kierkegaard katsoi kuten Sokrateskin, että tieto oli olemassa piilevänä, latenttina ja potentiaalisenä, ja majeutikon tehtävänä oli aktualisoida se.⁸⁹⁷

Sokratesta syytettiin nuorison viettelemisestä ja harhaanjohtamisesta. Mutta Kierkegaard katsoi päinvastoin, että Sokrates ei suinkaan yrittänyt tyrkyttää kenellekään valmista elämänkatsomusta tai filosofista totuutta. Hän pyrki vapauttamaan oppilaansa harhaluuloista ja sidonnaisuuksista, jotka estivät heitä tuntemasta todellista minäänsä:

⁸⁸⁴ G. Vlastov (1996a), 239.

⁸⁸⁵ Ibid, 241.

⁸⁸⁶ Ibid, 242.

⁸⁸⁷ Tietoc = varmaa tietoa (certainty); tietoe = eettistä tietoa (ethical).

⁸⁸⁸ Ibid, 243.

⁸⁸⁹ R. Hackfort (1996b), 228.

⁸⁹⁰ G. Vlastov (1996a), 250.

⁸⁹¹ Ibid.

⁸⁹² Torsten Bohlin (1939), 91-105.

⁸⁹³ Lars Bejerholm (1962), 43.

⁸⁹⁴ Jens Himmelstrup (1936), 628.

⁸⁹⁵ Lars Bejerholm (1962) 29.

⁸⁹⁶ IC, 163.

⁸⁹⁷ Lars Bejerholm (1962) 41, 43.

tällä tavoin Sokrates auttoi yksilöä sekä henkisessä vapautumisessa että substanssisidonnaisuuden napanuoran katkaisemisessa.⁸⁹⁸

Substanssisidonnaisuuden vallassa olevalla henkilöllä Kierkegaard tarkoitti yksilöä, joka ei kykene itsereflektioon.⁸⁹⁹ Kierkegaard kuvailee Sokrateen toimintaa majeutikkona (Majeutiker, metodina myös Gjordemoderkunst) etenkin teoksessa *Om Begrebet Ironi* useilla anekdooteilla:⁹⁰⁰

Man fortæller om en Englænder, der reiste for at see Udsigder, at han, naar han i en mægtig Skovegn fandt et Punkt, fra hvilket han kunde aabne sig en overraskende Udsigt ved at lade den mellemliggende Skov omhugge, at han da leiede Folk til at gjennemsaage Trærne. Naar da alt var færdigt, naar Skoven var undersøget, da steg han op paa dette Punkt, tog sin Kikkert frem, gav Signalet – Skoven faldt, og hans Øie frydede sig et Øieblik over Udsigtens Trylleri, der var endnu mere forførerisk, fordi han næsten i samme Øieblik havde Modsætningen. Saaledes med Socrates. Ved sine Spørgsmaal undersøgede han i al Stilhed den substantielle Bevidstheds Urskov, og naar alt var færdigt, see da forsvandt alle disse Grupper, og Sjelens Øie nød en Udsigt, den aldrig havde kjendt Mage til. Nærmest nød den Unge denne Glæde, men Socrates stod som den ironiske iagttaget, der nød hiins Overraskelse.⁹⁰¹

Kun yksilö on löytänyt majeutikon avustuksella tien sisäisyyteensä, on hän tilanteessa, joka pakottaa esille henkilökohtaisen kriisin. Pitemmälle majeutikko ei voi toista auttaa. Päätös ja valinta on yksilön pystyttävä tekemään itse.^{902 903}

Katsoiko Kierkegaard olevansa uusi Sokrates? Hänellä on täytynyt olla omakohtainen kuvitelma itsestään ja tehtävästään, sillä siksi perusteellisesti hän käsittelee epäsuoran kommunikaation ja majeutikan problematiikkaa teoksissaan (esimerkiksi *En første og sidste Forklaring*, joka on kirjoitettu teoksen *Afslutende uvidenskabelig Efterskrift* saatteeksi, tai *Om min Forfatter-Virksomhed* –teoksessa vuodelta 1849; ks. SV XIII, 527-533). Lisäksi useat päiväkirjamerkinnot⁹⁰⁴ antavat tukea harkitulle julkaisustrategialle.⁹⁰⁵ Kierkegaard katsoi vain ajan olevan sellainen, ettei tavanomainen julistus saavuttaisi

⁸⁹⁸ *OBI*, 709.

⁸⁹⁹ Jens Himmelstrup (1936), 709.

⁹⁰⁰ *OBI*, 292-293.

⁹⁰¹ On olemassa kertomus eräästä englantilaisesta, joka matkusteli näköalojen vuoksi. Kun hän kerran jylhällä metsäseudulla löysi paikan, josta hän saattoi kuvitella avautuvan yllättävän näköalan, jos vain välissä oleva metsä olisi hakattu, palkkasi hän väkeä sahaamaan puut pois. Kun kaikki oli valmista, kun puut oli lähes läpisahattu, kiipesi hän tähytyspaikalleen, otti kiikarin esille ja antoi merkin – metsä kaatui ja hän sai hetken nauttia silmänräpäyksellisestä näköalan lumosta, joka oli entistä taianomaisempi, koska hän melkein samalla hetkellä oli nähnyt toisen äärimmäisyyden. Samoin oli Sokrateen kanssa. Hän sahasi kysymyksillään pois substanssisidonnaisuuden rämeikön ihmisten tietoisuudesta, ja kun kaikki oli valmista, ne hävisivät, ja sielun silmä sai nauttia sellaisesta näköalasta, jota se ei olisi koskaan voinut kuvitellakaan olevan olemassa. Kun nuori nautti tästä onnen tunteesta, oli Sokrates puolestaan ironinen tarkkailija, joka nautti toisen hämmästyksestä. (Käännös Olli Mäkinen)

⁹⁰² Torsten Bohlin (1939), 104.

⁹⁰³ Alastair Hannay (1991), 69-70.

⁹⁰⁴ ”---det var en af de originaleste Tanker i mange Tider, og den originaleste Tanke i det danske Sprog: at Christendommen behøvede en Maieutiker og jeg forstod at være det – medens Ingen forstod at paaskjønne det.” *Papirer VIII*, I A 42)

⁹⁰⁵ Torsten Bohlin (1939), 104.

kannatusta yleisön keskuudessa.⁹⁰⁶ Hän tunsi olevansa myös eräänlainen Jeesus-hahmo ja katsoi, että hänen kohtalonsa oli uhrautua kanssaihminen puolesta.^{907 908}

Jos Kierkegaard ei kutsunutkaan itseään Sokrateeksi, ovat useat hänen sivupersonistaan, pseudonyymeistään ottaneet avoimesti sokraattisen roolin. Constantin Constantius,⁹⁰⁹ jonka tapaamme esimerkiksi *Gjentagelsenissa*, julistaa suoraan, ettei hänestä ole runoilijaksi, mutta että hän kykenee synnyttämään (thi jeg har ligesom født ham)⁹¹⁰ – hän kutsuu itseään kättilöksi⁹¹¹ ja vähättelee omaa osaansa majeuttisessa prosessissa (forsvindende) mitättömän pieneksi samalla kun hän tarjoutuu palvelemaan myös lukijaa – niin, jokaista.^{912 913}

Haluaisin nähdä Kierkegaardin kansan pariin sukeltavana viettelijänä, torien ja turujen filosofina, jollaisena häntä usein kuvataankin. Karikatyyrinomaisena hän kävelee Kööpenhaminan kaduilla, pysähtyy ohikulkijoiden tervehtiessä väittelemään, antaa köyhille almuja ja herättää huomiota, vihaa ja ihastusta. Näin varmaan osittain olikin, mutta totuus ei ole aina niin yksiselitteistä. Sairaalloinen Kierkegaard eli eristäytynyttä elämää: Hänen tuotantonsa lukuisat esimerkit, vertaukset, kaskut, henkilöhahmot jne. ovat useimmiten peräisin kirjallisista lähteistä, ei todellisesta elämästä. Hän ei ollut mikään suuri filantrooppi, kuten on ehkä annettu ymmärtää, ja hän vietti itse suhteellisen yllällistä elämää.⁹¹⁴ Kuva Kierkegaardista, kuten myös Sokrateesta, on muuttunut myyttiseksi.

Sokrates on kuitenkin tyypillinen paradigmaattinen kierkegaardimainen esimerkkitapaus. Sokrates on työkalu, hän on ideaalinen esimerkki vapauttajasta ja julistajasta, siis emansipatorinen voima, johon sekä Kierkegaard itse että epävarmuudessa häilyvät sielut voivat itsensä suhteuttaa. Sokrates oikeutti Kierkegaardin epäsuoran kommunikoinnin, ihmisten petkuttamisen, ja antoi ironialle pohjan. Esimerkkitapauksena Sokrates seisoi tosikristillisyyden partaalla ikään kuin houkutellen, viittoen ja kehottaen seuraamaan. Sokrates oli Kierkegaardin puhetorvi, hän oli traaginen hahmo, ei vain kohtalonsa vuoksi vaan myös siksi, että joutui jäämään historiallisen välttämättömyyden vuoksi rajalle, vaille pelastusta. Sokrateen virhe oli Kierkegaardin mukaan se, että hän uskoi totuuden olevan saavutettavissa ihmisen tietokyvyn puitteissa.⁹¹⁵

Sokrates-hahmo tulee yhä uudelleen esille Kierkegaardin tuotannossa – se on kuin johtomotiivi, johon hän aina palaa ja jonka ympärille langat kietoutuvat. Kierkegaard työskenteli kovasti tehdäkseen myyteistä näkyviä kuvia tai elävää teatteria.⁹¹⁶ *Efterskrifissä* Sokrates on pakanallinen ironisoija ja ajattelija. Synti ei ole hänen ajatusmaailmassaan vielä mahdollisuutena. Sokrateella kokemus on turmeltumaton; hänen ja ikuista käsittelevän tiedon välille ei ole vielä kehittynyt syntiä vaan puhdas

⁹⁰⁶ Ibid, 90.

⁹⁰⁷ Ibid, 260-261.

⁹⁰⁸ Joakim Garff (2002), 282.

⁹⁰⁹ Alastair Hannay (1991), 69-70.

⁹¹⁰ Søren Kierkegaard (1997) *Gjentagelsen*, 96.

⁹¹¹ Ibid.

⁹¹² Ibid, 94.

⁹¹³ Arne Melberg (1992), 155.

⁹¹⁴ Torsten Bohlin (1939), 249-259.

⁹¹⁵ Alastair Hannay (1991), 92.

⁹¹⁶ Isak Winkel Holm (1997), 111-114.

eksistenssi. Se, että totuus on koettavissa tässä ja nyt (*Erindring*),⁹¹⁷ merkitsee Sokrateelle, että hänellä olisi tähän mahdollisuus, jos elämän virta ei riuhtaisi sitä jatkuvasti häneltä pois. Kierkegaardin mukaan eksistentiaalinen tietämättömyys on siten Sokrateelle välttämättömyys, ja tätä korkeammalle tietoisuuden asteelle pakana ei voi nousta. Kristillisyyks tuo mukanaan varmuuden siitä, että totuus on absurdi, siis paradoksi.⁹¹⁸

Faidon-dialogissa Sokrates korostaa järjen asemaa olevaisen ymmärtämisessä; vain järki pystyy tosiolovaisen, siis ideoiden maailman, järjestyksen ja olemuksen käsittämiseen. Samassa dialogissa Sokrates esittää neljä todistusta sielun kuolemattomuudesta. Kaikki todistukset ovat kuitenkin järjellä saavutettuja, kun taas Kierkegaard katsoo uskon perustan olevan paradokseissa, joiden totuutta ei järjellä voi todistaa. *Faidonissa* Sokrates asettuu myös kannattamaan sielunvaellusoppia.⁹¹⁹ Sokrates kiinnosti Kierkegaardia lähinnä toimivana henkilönä, ei niinkään ideoijana, vaikka tietenkin voidaan todeta yleistävästi koko länsimaisen ajattelun olevan Platonin ajattelun uudelleenkehittelyä ja eräänlaista reunahuomauttelua siihen. Antiikin ajattelu ja lähinnä Platonin filosofia vaikuttivat paljon Kierkegaardin ajatuksiin.⁹²⁰

Kierkegaardin kiinnostus Sokrateehen oli myös tietoteoreettinen ja metodologinen. Päinvastoin kuin Hegel, joka katsoi teesin ja antiteesin synnyttävän synteetin, Kierkegaard oli enemmänkin kiinnostunut sokraattisesta negatiivisesta dialektiikasta, elenchuksesta, jonka mukaan luulo paljastuu lopulta harhaksi silloin, kun väite asetetaan kyseenalaiseksi tuomalla esille sen negatio.⁹²¹ Tällainen asenne edellyttää luonnollisesti jonkinlaisen aristotelisen käsityksen aktuaalisesta ja potentiaalisesta, ja se Kierkegaardilla olikin inhimilliseen olemiseen liitettyä: yksilö on mahdollisuus. Hän voi toteuttaa jumalallisen olemuksensa, mutta vain itse, oman elämänsä kautta.⁹²² Negatiivinen dialektiikka voidaan nähdä enemmänkin asenteena, kaiken totutun ja sovitun kyseenalaistamisena, siis filosofisen ajattelun peruslähtökohtana. Kierkegaard vaati Sokrateen tavoin, että jokaisen ihmisen velvollisuus itseään, Jumalaa ja lähimmäisiään kohtaan olisi omaksua tämänkaltainen ajatusmalli.

Entä mikä on *Catch-22*:n päähenkilö Yossarian? Onko hän Jeesus, vai onko hän Sokrates? Jo romaanin alussa meidän annetaan dialogissa ymmärtää, että Yossarian on monisärmäinen persoona. Hänen mukaansa ihmiset vihaavat häntä, koska hän on assyrialainen, mutta eivät voi mitään, koska:

--- he had a sound mind in a pure body and was as strong as an ox. They couldn't touch him because he was Tarzan, Mandrake, Flash Gordon. He was Bill Shakespeare. He was Cain, Ulysses, the Flying Dutchman; he was Lot in Sodom, Deirdre of the

⁹¹⁷ Kreikkalaista aikakäsitystä voidaan lähestyä käsitteellä 'anamnesis', 'muistelo' (*Erindring*). Se tarkoittaa menetelmää, tai mahdollisuutta saavuttaa piilevä tai unohtunut tieto nykyhetkessä. Tähänhän Sokrateskin yrittäessään auttaa ihmisiä löytämään heissä jo piilevän totuuden. Mutta se, mitä muistellaan, on jotain, joka kuuluu menneisyyteen, ja niin menneisyys määrää nykyisyyttä. Tästä johtuen kreikkalainen aikakäsitys suuntautuu taaksepäin nykyhetken ja tulevaisuuden tai ikuisuuden sijasta.

⁹¹⁸ Billeskov Jansen (1977), 390.

⁹¹⁹ Platon (1979a), 390.

⁹²⁰ Lennart Koskinen (1980), 26.

⁹²¹ Alastair Hannay (1991), 93.

⁹²² Lennart Koskinen (1980), 113-114, 118.

Sorrows, Sweeney in the nightingales among trees.⁹²³ He was miracle ingredient Z-247. He was --- “immense. I’m a real, slam-bang, honest-to-goodness, three-fisted humdinger. I’m a bona fide supraman.”⁹²⁴

Yossarian onkin tyypillinen jumalhahmo: hänen alkuperänsä on hämärän peitossa, hänen kohtalonsa jää auki, hän järkyttää pienen yhteisön elämän, mutta pysyy epämääräisenä – edes hänen ulkonäköään ei kuvailla. Kansallisuutena tai rotuna assyrialaisuus kuuluu muinaisuuteen. Yossarian ikään kuin ylittää mahdollisuuden rajat kaikessa toiminnassaan, jossa hän on myös myyttinen vapaan yksilöllisyyden henkilöitymä, eräänlainen amerikkalaisen yhteiskunnan ideaali. Yossarian tuntuu olevan kaikkien tärkeiden tapahtumien perimmäinen syy.⁹²⁵ Hän tottelee vaistojaan ja sydämensä ääntä. Esimiestensä kannalta hän on silmiinpistävä ja vaarallinen, aivan kuten Sokrates oli omana aikanaan:

Yossarian – the very sight of the name made him shudder. There were so many *esses* in it. It just had to be subversive. It was like the word *subversive* itself. It was like *sedition* and *insidious* too, and like *socialist*, *suspicious*, *fascist* and *Communist*. It was an odious, alien, distasteful name, a name that just did not inspire confidence. It was not at all like such clean, crisp, honest, American names as Cathcart, Peckem and Dreedle.⁹²⁶

Nimi Yossarian herättää monia assosiaatiota ja yksi niistä on Jeesus. Tämän johtopäätöksen teko jätetään kuitenkin lukijalle itselleen, samoin että sana assosiaatio kuulostaa hyvin yossarianmaiselta. Yossarian on johtaja henkisellä tasolla, ja opetuslapsi-aseveljet ovat pikkuhiljaa valmiita seuraamaan häntä. Lähestyn kuitenkin kysymystä kuvaamalla ensiksi järjestelmää, jonka keskellä Yossarian on olemassa. Voisimme olettaa Hellerin luoneen mallin sellaisesta yhteiskunnasta tai maailmasta, joka ei ole yksilön kannalta kovinkaan lohdullinen. Sitten hän on valinnut päähenkilöksi näihin raameihin Yossarianin, joka yrittää analysoida järjestelmää, toimia siinä ja lopulta muuttaa sen. Yossarian on siis päämäärätietoisuuden SWOT-analyysitoiminnan mannekiini, mutta hän tekeekin kaiken täysin päinvastoin kuin kaikki toimintaympäristön analysointia opettavat.

Yossarianin vastustajana on kaikenkattavaan kontrolliin ja hallintaan pyrkivä yhteiskunta, joka haluaa poistaa yksilöllisyyden tekemällä ihmisistä tottelevia, ajatteluun kykenemättömiä robotteja tai helposti manipuloitavia ja käsiteltäviä esineitä. Ihmisiä kohdellaan siis välineinä kuten mitä tahansa esineiden maailman objekteja: heitä voidaan muuttaa, muokata ja saattaa standardeihin kulloisenkin tarpeen mukaan.⁹²⁷ Sääntöjen ja kaavojen varaan perustuva järjestelmä toimii ilman pysyviä moraalisia arvoja ja periaatteita. Tarkoitus pyhittää keinot. Tekojen motiivien takana ei ole mitään hienoilta kalskahtavia periaatteita kuten isänmaallisuus tai amerikkalaisuus – tai Jumala, joka on, jos on, eri Jumala aliupseereille kuin upseereille,⁹²⁸ vaan pelkät tyhjät sanat.

⁹²³ Viittaus T. S. Eliotin samannimiseen runoon kokoelmassa T. Waste Land and other poems (T. S. Eliot (1991) *The Waste Land and other poems*, London 1991, Faber and Faber, s. 19-20)

⁹²⁴ Joseph Heller (1963), 19-20.

⁹²⁵ Ibid, 206-207.

⁹²⁶ Ibid, 207.

⁹²⁷ Erik Ahlman (1976), 178-182.

⁹²⁸ Joseph Heller (1963), 191.

Isänmaallisuus on isänmaallisuutta tilanteen mukaan, ja vastaavasti epäisänmaallisuus on sana, jota voidaan tarpeen vaatiessa käyttää ketä tahansa uppiniskaista vastustajaa kohtaan. Alfred Kazin katsookin teoksessaan *Bright Book of Life* (1971), että romaanit kuten Joseph Hellerin *Catch-22* tai Kurt Vonnegutin *Slaughterhouse-Five* tai *Children's Crusade* eivät sinällään käsittele vain aiheensa mukaista toista maailmansotaa, vaan tulevaisuuden abstraktia sotaa, joka ei pääty ennen kuin jokainen ihminen on tavalla tai toisella tuhottu.⁹²⁹

Järjestelmä on luotu itseään varten. Muoto ja rituaalit ovat tärkeimpiä – näinhän Adorno ja Horkheimerkin määrittivät ”fasistista käytäntöä”.⁹³⁰ Luutnantti Scheisskopf haluaa saada sotilaat marssimaan paraateissa täsmällisesti ja mekaanisesti kuin koneet. Hän harkitsee, että miesten reiseluihin olisi kaiverrettava metalliset nivelet, jotka yhdistettäisiin kuparilangoilla käsiin niin, että näille jäisi tasan kolmen tuuman liikkumavara.⁹³¹ Scheisskopf ylenee kenraaliksi ja Yossarianille valkenee pian, ettei sodassa päävihollinen olekaan natsi-Saksa vaan oma amerikkalainen yhteiskunta.

Säännöille ja kaavoille ei ole mitään järkevää selitystä, elleivät ne sitten palvele esimerkiksi taloudellisia etuja – tai selitys on muoto itse, muoto muodon vuoksi. Kenraali Peckem vaatii miehistöltä paraatiasua pommituslennoilla, jotta nämä joutuessaan saksalaisten vangeiksi olisivat mahdollisimman tyylikkäitä ja antaisivat edullisen vaikutelman. Sodassakin pätevät siis palvelusalan oppaan pukeutumissuosituksot, sota onkin itse asiassa suurta bisnestä. Peckem haluaa myös, että kaikkien telttojen oviaukot olisi käännetty Washingtoniin ja pommitusten onnistumisen kriteeri olisi mahdollisimman säännölliseen muotoon ryhmittyneet pommikraatterit.

Säännöt saattavat myös poistaa henkilöitä kokonaan kirjoista, tehdä heistä epähenkilöitä. Yossarianin teltassa asuu kuollut mies, sotilas, joka oli joutunut lennolle ehtimättä asianmukaisesti ilmoittautua toimistoteltassa. Hän oli onnettomuudekseen tullut alasammutuksi. Mutta vielä suurempi onnettomuus oli se, ettei miestä voitu julistaa kuolleeksi, koska häntä ei oltu otettu eskadroonan kirjoihin – häntä ei siis ollut olemassa, ei edes kuolleena. Tohtori Daneeka taas julistetaan kuolleeksi, vaikka hän on elossa. Hän on näet ollut paperilla mukana MacWattin tuhoutuneessa lentokoneessa, ja siksi hänet pyyhitään pois kortistosta, ja hänen vaimostaan tulee leski, joka saa kerrankin hyvän toimeentulon miehensä eläkkeen muodossa.⁹³² Epähenkilö on siis eräänlainen negaatio ja pila, leikkiä sillä dialektiikalla, jota esimerkiksi Sokrates, Parmenides, Hegel, Kierkegaard, Marx tai Adorno harjoittivat. Hellerillä saattaa olla mielessään Neuvostoliiton aikainen marxilais-leninistiläinen käytäntö, jossa kansalaisia saatettiin julistaa epähenkilöiksi. Tällöin käsitteiden dialektiikkaa sovellettiin karmealla tavalla elävien yksilöiden maailmaan, tapa jota Kierkegaard jatkuvasti kritisoi Hegelin filosofiaa arvostellessaan.⁹³³ Maailma on täynnä muotoa mutta muoto ilman sisältöä on tietenkin absurdi.

Kielellä on tärkeä osa romaanissa mielettömyyden luojana. Teos on täynnä kohtauksia, joissa henkilöhahmot leikkivät kielellä eri miljöissä.⁹³⁴ Järjestelmä ja hallitsijat käyttävät

⁹²⁹ Alfred Kazin (1971), 82-83.

⁹³⁰ Ilona Reiners (2001), 52-53.

⁹³¹ Joseph Heller (1963), 72-73

⁹³² Ibid, 334-338.

⁹³³ Torsten Bohlin (1918), 31.

⁹³⁴ Tony Tanner (1971), 81.

kieltä ihmisten manipuloimiseen ja kahlehtimiseen; kieli liittyy olennaisesti henkiseen väkivaltaan, jonka jatkeena fyysinen pakkojärjestelmä ja sorto toimivat. Järjestelmän kieli sisältää arvolauseita ja periaatteita, joita ei voi kuitenkaan suhteuttaa mihinkään todellisuuteen.⁹³⁵ Siten sanat kuten isänmaallisuus, oikeudenmukaisuus, amerikkalaisuus jne. ovat kuin tyhjiä kuoria, joilla yritetään vaikuttaa ihmisiin. Mielenkiintoista on, että Ernest Hemingway kuvaa romaanissaan *Farewell to Arms* (1929) abstrakteja isänmaallisuutta ilmaisevia käsitteitä lähes samoilla sanoilla.⁹³⁶ Tärkeäksi tällaisessa tilanteessa, jotta siitä selviytyisi, tulee sana-arvoitusten ja -leikkien, kontradiktioiden, kiertoilmaisujen ja kielellisten kehäpäätelmien muodostaminen. Niiden avulla Yossarian, mutta myös Orr ja Dunbar, sekä lähestyvät todellisuutta, jonka normaalikieli pyrkii heiltä peittämään että pyrkivät rikkomaan järjestelmän kielen ja osoittamaan sen tyhjiyden. Negatioilla voidaan luoda myös positiivinen ilmaisu – tai päinvastoin:

Actually, there were many officers' clubs that Yossarian had not helped build, but he was proudest of the one on Pianosa. It was a sturdy and complex monument to his powers of determination. Yossarian never went there to help until it was finished; then he went there often, so pleased was he with the large, fine, rambling shingled building. It was truly a splendid structure, and Yossarian throbbed with a mighty sense of accomplishment each time he gazed it and reflected that none of the work that had gone into it was his.⁹³⁷

Tilanteessa, jossa niin konkreettiset rakennelmat upseerikerhon muodossa kuin myös abstraktit yhteiskunnalliset muodostelmat on tarkoitettu yksilön manipulointiin, on Yossarian ylpeä, ettei ole osallistunut sellaisen luomiseen. Kyseessä on klassinen ironinen rakenne.⁹³⁸ ⁹³⁹ Samalla Heller mahdollisesti parodioi 1900-luvun kirjallisuudessa ja filosofiassa yleisesti herännyttä mielenkiintoa kieleen ja sen ilmaisuvoiman rajoituksiin.

Yhteiskunnan muotomääritelvät palvelevat keskivertoyksilöä. Kaikki poikkeava pyritään nujertamaan. Kierkegaard syytti omaa aikaansa tasapäistämisestä ja intohimon puutteesta.⁹⁴⁰ Hän määritteli poikkeusyksilön ja yhteisön välisen ristiriidan juuri näin kuvatessaan raamatullisten sankareiden kuten Jobin toimintaa. Yhteisö ja yksilö ajautuvat konfliktiin koska moraalikäsitteet sotiivat keskenään: Job on ehdottomuuden puolella (Enten-Eller!).⁹⁴¹ Kontradiktiolla on tärkeä osansa Kierkegaardin filosofiassa. On valittava joko/tai, ruumis tai sielu, äärellinen tai ääretön, ajallinen tai ikuinen. Heller kuitenkin leikkii näillä kontradiktioilla, hänelle ne eivät ole veristä totta kuten Kierkegaardille. Tämän leikin saa karvaasti kokea Major Major Major Major. Hänen isänsä on erikoistunut alfalan ei-viljelyyn. Hallitus maksaa hänelle siitä, että hän jättää

⁹³⁵ Ibid.

⁹³⁶ Matti Savolainen (1987), 383-384.

⁹³⁷ Joseph Heller (1963), 18.

⁹³⁸ Jack Mayers (1985), 147.

⁹³⁹ Kyseessä on myös malliesimerkki ironiasta klassisessa mielessä, jonka mukaan se on retorinen keino, jonka avulla sanoman lähettäjä voi lioittelemalla, äänensävyllä tai luomalla ristiriidan sanojen tai niiden tarkoitteen välille saada sanoman merkitemään jotain muuta mitä sen kirjaimellinen merkitys olisi ollut. Tässäkin katkelmassa Heller käyttää kuitenkin niin montaa vastakohtaista väitettä, siis kontradiktiota, että sanoman sisältö jää lukijalle epävarmaksi. Onko Yossarian laiska? Protestoiko hän järjestelmää vastaan? Onko hän välinpitämätön? Minkälainen upseerikerho todellisuudessa on? jne.

⁹⁴⁰ Bruce H. Kirmse (1999), 188.

⁹⁴¹ Søren Kierkegaard (2001), 97-101.

viljelemättä. Erikoistumalla ei-viljelyyn hän suurentaa tehokkaasti ei-satoa ja pystyy ostamaan lisää maata, jolla hän voi ei-viljellä yhä suurempia määriä alfalfaa.

Major Major Major ylennetään alokkaasta suoraan majuriksi, koska se on kuvernööreistä hauska pila. Näin Major Major Major Major on joutunut loukkuun. Häntä ei voi ylentää eikä alentaa, koska hän on ehdottomasti ainoa majuri, jonka nimi on Major Major Major – ainoa koko maailmassa puhumattakaan yhdysvaltain armeijasta. Se onkin hänen ainoa tehtävänsä – olla hauska kuriositeetti.

Heller jättää myös Yossarianin pulaan: hänen olisi selviydyttävä ja säilytettävä itsekunnioituksensa ja omanarvontuntonsa epärehellisessä ja moraalittomassa ympäristössä. Yossarian on kuitenkin taistelija. Hän taistelee muotoa vastaan samalla tavalla kuin Kierkegaard taistelee Hegelin filosofiaa vastaan. Alussa Yossarianin taistelu on intuitiivista, hän on pelkkä viaton kyselijä. Intuitiokin on kuitenkin tietoa, joka on tahdon ja tunteen avulla saavutettua.⁹⁴² Appleby on täydellisen sotilaan ja kansalaisen perikuva – yksi teoksen monista tätä katsantokantaa edustavista henkilöihahmoista. Hän on perusamerikkalainen menestyjäihahmo, joka voittaa aina niin pingiksessä, haulikkoammunnassa kuin noppapelissäkin. Appleby ei kyseenalaista koskaan mitään. Hän hyväksyy voimassaolevan arvojärjestelmän, maailmanjärjestyksen ja esimiesten käskyt sellaisinaan niiden oikeudenmukaisuutta ja tarkoitusta pohtimatta, vaikka hänellä olisi ehkä henkistä potentiaalia kriittisenkin näkökannan muodostamiseen. Appleby edustaa amerikkalaista menestyvää ylempää keskiluokkaa, amerikkalaisen elämänmuodon ja arvojärjestelmän ylläpitäjää. Yossarian sokraattinen väite, sama tuomio jonka Sokrates antaa pöyhkeileville ja rikkiviisaille sofisteille, on murskaava:

”Appleby, you’ve got flies in your eyes,” he whispered helpfully as they passed by each other in the doorway of the parachute tent on the day of the weekly milk run to Parma.

“What?” Appleby responded sharply, thrown into confusion by the fact that Yossarian had spoken to him at all.

“You’ve got flies in your eyes,” Yossarian repeated. “That’s probably you can’t see them.”⁹⁴³

Yossarian ilmoittaa siis Applebylle yksikantaan, että tämän tietoisuus on puutteellinen, ettei tämä pysty näkemään asioiden todellista laitaa. Applebyn puolustusmekanismi lähtee heti liikkeelle aivan kuin kahlittujen vankien kohdalla tapahtuu Platonin luolavertauksessa. Yossarian ei ole kuitenkaan tullut itse tähän johtopäätökseen, vaan hänen ystävänsä Orr on opastanut häntä:

”Oh, they’re there, all right,” Orr had assured him about the flies in Appleby’s eyes after Yossarian’s first fight with Appleby in the officers’ club, “although he probably doesn’t even know it. That’s why he can’t see things as they really are.”

“How comes he doesn’t know it?” inquired Yossarian.

“Because he’s got flies in his eyes,” Orr explained with exaggerated patience. “How can he see he’s got flies in his eyes if he’s got flies in his eyes?”⁹⁴⁴

⁹⁴² Erik Ahlman (1967), 28.

⁹⁴³ Joseph Heller (1963), 46.

⁹⁴⁴ Ibid, 46.

Orrin ja Yossarianin suhde on kuin Sokrateen ja hänen opetuslapsensa, vaikka siinä on myös selvä yhteys Jeeskukseen ja apostoleihin. Orr on siis todellinen sokraattinen hahmo, mutta koska hän poistuu aikaisessa vaiheessa näyttämöltä ja viitoittaa Yossarianille tien, jonka tämän on kuljettava, Yossarianin tehtäväksi jää Orrin työn jatkaminen. Orr on nimensä mukaisesti (Either/Or) jo kierkegaardimaisen valinnan tehnyt, mutta Yossarian, jonka lempinimikin on Yo-Yo, häilyy erilaisten vaihtoehtojen välillä. Yossarian sukkuloi eksistenssitilasta toiselle toistaen itseään ja palaten välillä alkupisteeseensä. Orr on saavuttanut sisäisen rauhan, sisäänpäin kääntyneisyyden tilan, ja Yossarianin tehtävä on mennä hänen luokseen saamaan opetusta ja ohjausta. Orr haluaisi paljastaa salaisuuden toverilleen, mutta sokraattisen metodin mukaan hän ei voi, koska Yossarianin on itse oivallettava totuus. Yossarianille annetaan siis tilaisuuksia ottaa kantaa ja tehdä valinta. Orr pyytää häntä seuraamaan mukanaan (*Fly with me!*), ja Milo Minderbinder olisi taas valmis jakamaan Yossarianin kanssa kapitalistisen toimintansa voitot, mutta Yossarian ei ole kypsä tekemään valintaa. Näin hän joutuu käymään läpi sisäisen kehityksen, joka edellyttää erilaatuisten epäautenttisten olemisen tasojen kokemista – vasta sitten hän voi ymmärtää Orrin tarjoaman vaihtoehdon sisällön ja merkityksen.

Heller parodioi Platonin dialogia, salaisuuskin on niin triviaali kuin kysymys, miksi Natelyn huoran pikkusisko hakkasi Orria Roomassa bordellissa korkokengällä päähän. Orrin ja Yossarianin dialogi etenee kysymysten ja vastakysymysten sarjoina:

”When I was a kid,” Orr replied, “I used to walk around all day with crab apples in my cheeks. One in each cheek.”---

---“Why?”---

---“Because they’re better than horse chestnuts.”---

---“When I couldn’t get crab apples,” Orr continued, “I used horse chestnuts. Horse chestnuts are about the same size as crab apples and actually have a better shape, although the shape doesn’t matter a bit.”

“Why did you walk around with crab apples in your cheeks?” Yossarian asked again. “That is what I asked.”

“Because they’ve got a better shape than horse chestnuts,” Orr answered.

“I just told you that.”

“Why,” swore Yossarian approvingly, “you evil-eyed, mechanically-aptituted, disaffiliated son of a bitch, did you walk around with anything in your cheeks?”

“I didn’t,” Orr said, “walk around anything in my cheeks. I walked around with crab apples in my cheeks. When I couldn’t get crab apples I walked around with horse chestnuts, In my cheeks.”---

--- “One in each cheek,” Orr said.

“Why?”

Orr pounced. “Why what?”---

---“It’s a funny thing about this valve.”---

---“What is?” Yossarian asked.

“Because I Wanted --“

Yossarian knew. “Jesus Christ! Why did you want --“

“--- apple cheeks.”---

---“Why?”

“Why what?”

“Why did you walk around with rubber balls in your hands?”---⁹⁴⁵

Edellä siteerattu dialogi muistuttaa myös erehdyttävästi sitä toistensa ohi puhumista, joka on tuttua absurdille teatterille. Hellerin romaanin ja Beckettin ja Ionescon näytelmien välistä yhteyttä onkin korostettu.⁹⁴⁶ Ajan ja paikan sekoittaminen, puhetoisto, itsestäänselvyksien painottaminen ja tärkeän ja vähemmän merkittävän järjestyksen muuttaminen, kaikki nämä absurdin tunnusmerkit löytyvät myös Helleriltä.⁹⁴⁷ Itselläni ensimmäinen mielikuva *Catch-22* lukukokemuksen yhteydessä liittyi Harold Pinterin näytelmiin, arkipäiväisen puheen merkityksen ja merkityksettömyyden korostukseen. Orrilla on vastaukset kysymyksiin, sillä hän pitää pulloposkissaan tiedonpuun hedelmiä (*crab apples*), joita järjestelmällisesti puremalla hän on rakentanut itsestään tiedostavan yksilön, saanut siis rusoposket. Omenametafora tarjoaa mahdollisuuden lukemattomille eri tulkinnoille, joista tiedon puuhun liittyvä on vain yksi mahdollisuus. Omenalla on monta eri symbolista merkitystä, ja se näyttää kiehtoneen lähes kaikkia kansoja. Siihen liitetään hedelmällisyyttä, viisautta, kuolemattomuutta, viettelyä ja jumaluutta ilmaisevia ominaisuuksia, ja omenamyytti tavataan yhtä hyvin intiaanimytologiassa kuin Raamatun ja antiikin kertomuksissa. Kun Orria kiehtoo Ruotsi (Sweden = Eden?), olisi tietysti kiehtovaa ajatella omenametaforan liittyvän Iduniin, Aasajumala Bragen puolisoon, joka oli skandinavisessa mytologiassa ikuisesti nuorina pitävien omenoitten haltija (Sweden = Eden = Idun).

Tärkeämpää edellä lainatussa dialogissa onkin sen ”dialoginomaisuus”. Kun omenat liitetään helposti tietoon ja totuuteen, sama pätee dialogiin, joka on itse asiassa länsimaisen filosofian ja koko tiedon alku.⁹⁴⁸ Vaikka dialogi etenee absurdiradikaaliksi parodia (Yossarianhan ei saa koskaan vastausta kysymyksiinsä), on kyseessä eräänlainen sofistien sanaleikki, jossa totuus ei olekaan pääasia vaan se seuraa ikään kuin hyvin muotoillun argumentaation sivutuotteena.⁹⁴⁹ Filosofia on itse asiassa aina taistellut ”dialogin kiroa” vastaan: Dialogi on helposti liitetty fiktiiviseen ja fabuloivaan tyyliin, ja siten se on tieteellisen (filofisen) argumentaation vastakohta.⁹⁵⁰ Orr kysyy lukijalta ”tarua vai totta”, ja lukija ja Yossarian voivat yhdessä pohtia vastausta.

Niin kauan kuin Yossarian on viattomuuden tilassaan ja vain aavistaa parempiarvoisen moraalisen henkilökohtaisen ratkaisun mahdollisuuden, hän ei pysty argumentoimaan vaihtoehtonsa puolesta. Hän tekee sen käytöksellään tiedostamatta sitä itse. Kysymysten sarjat asettavat totutut itsestäänselvytykset kriittisen tarkastelun alaisiksi. Kysymykset ovat mielettömiä mutta niiden takana ovat elämän perustavaa laatua olevat totuudet. Kun miehistölle järjestetään valistusluentoja, esittää Yossarian suuren häntä koko ajan kiusaavan kysymyksen:

--- and then there was Yossarian with the question that had no answer: “Where are the Snowdens of yesteryear?”

The question upset them, because Snowden had been killed over Avignon when Dobbs

⁹⁴⁵ Ibid, 22-24.

⁹⁴⁶ Max F. Schulz (1980), 6.

⁹⁴⁷ Ibid.

⁹⁴⁸ Daniel Brewer (1983), 1234.

⁹⁴⁹ Ibid.

⁹⁵⁰ Ibid, 1237.

went crazy in mid-air and seized the controls away from Huple.

The corporal played it dumb. "What?" he asked.

"Where are the Snowdens of yesterday?"

"I'm afraid I don't understand"

"*Où sont les Neigedens d'antan?*" Yossarian said to make it easier for him.

Parlez en anglais, for Christ's sake", said the corporal. "*Je ne parle pas français.*"⁹⁵¹

Snowdenin kohtalo, se miksi huora takoi Orrin päätä korkokengällä ja sairaalassa makaavan kipsillä vuoratun sotilaan arvoitus ovat Yossariania askarruttavia ongelmia. Kun hän selvittää nämä salaisuudet, on hänen tietoisuutensa vapaa, hän voi astua autenttisuuteen. Yossarian voi olla sekä Sokrates että tämän oppilas, koska hän on kaikkea, kuten alussa ilmoitti. Opetuslapsesta tulee ennen pitkää opettaja. Yossarian on potentiaalisuutta, joka aktualisoituu koko ajan niin hyvässä kuin pahassakin. Hänen kohtalonsa seuraa Sokrateen ja Jeesuksen kärsimysnäytelmää myös siten, että loppu jää avoimeksi: Yossarian tekee eksistentiaalisen hypyn ja häipyy – mahdollisesti johonkin parempaan olemassaoloon. Sitä ennen hän on sukkeloinut erilaiset kierkegaardimaiset eksistenssitasot ja saattanut yksikkönsä sekasortoiseen tilaan. Järjestelmä tarjoaa hänelle palkintoja, se harkitsee hänen eliminointiaan, se yrittää suostutella ja se uhkailee. Yossarian läpikäy kuitenkin oman jaakobinpaininsa ja valitsee eettisesti: hän haluaa olla hyvänä esimerkkinä aseveljilleen. Orr säilyy Yossarianille arvoituksena lähes teoksen loppuun asti. Yossarian pitää tätä sääliä ja typeränä kääpiönä, jota hänen velvollisuutensa on suojella pahalta maailmalta. Orrin sanat ja opetukset kalvavat kuitenkin Yossarianin alitajunnassa ja herättävät hänet hiljalleen pohtimaan elämän peruskysymyksiä.

Sokraattinen kysely on vain yksi yossarianmainen kriittisyyden osoitus. Hänen poikkeava käytöksensä on silmiinpistävä. Kun hän masentuu ja kyllästyy menetettyään toverinsa menestyksekkäällä pommituslennolla, hän riisuu itsensä alasti ja kieltäytyy pukemasta vaatteitaan enää ylleen. Hän vastaanottaa urhoollisuusmitalinsakin alastomana ja mykkänä. Hetkittäin hän sanoutuu irti sodasta ja asettuu sairaalaan – ja huomaa, ettei se poikkeaa mainittavasti uusista ympäristöistä, sillä kaikki ovat aina yhtä sairaita. Kun järjestelmä uhkaa häntä toden teolla, hän kulkee takaperin revolveri valmiustilassa.⁹⁵² Pommituslennoilla muut rakastavat häntä, etenkin silloin kun hän komentaa johtokonetta ja samalla koko eskadroonaa, koska hänen liikehdintänsä on niin odottamatonta, etteivät kokeneimmatkaan vihollisen ilmatorjuntamiehet osaa ennakoida pommikoneiden käännähdysä. Yossarianille osuminen maaliin on sivuseikka. Hän toimii systemaattisen negatiivisesti. Hän kyseenalaistaa teoillaan järjestelmää samalla tavalla kuin hämmäntäessään ympäristöään jatkuvilla kysymyssarjoilla. Hän on esimerkki, joka ei saa vain päällystää levottomuuden tilaan, vaan hän hermostuttaa myös aseveljiään. Hän tarjoaa jatkuvasti toimintamalleja, jotka tuovat esille uusia vaihtoehtoja ja mahdollisuuksia. Hän on kuin sisäisen hengen, daimonin ja daimonionin, hyvän tai pahan, riivaama – samanlaisessa transsissa kuin uskonnollista ilmestystä kokevan henkilön kuuluukin, sillä hän ei osaa itse selittää käytöstään. Saul Bellowin

⁹⁵¹ Joseph Heller (1963), 34-35.

⁹⁵² Rapu-metafora esiintyy myös Sartren *Inhossa*: "He tuijottavat selkääni kummastuneina ja inhoten; he luulivat minua kaltaiseksi, ihmiseksi, ja minä petin heidät. Inhimillinen ulkonäköni muuttui kesken kaiken, ja he näkivät ravun, joka poistui tuosta kovin inhimillisestä salista takaperin." (Jean-Paul Sartre (1964), 179.)

romaanihahmo Moses Hertzog (tarinan pohjalla Vanhan Testamentin Mooses ja savitaulut) ei osaa selittää itselleen, miksi hän kirjoittaa lakkaamatta viestejä ystävilleen ja itselleen: hänestä tuntuu siltä, että jokin näkymätön käsi ohjaisi häntä.⁹⁵³ Transsendentaalinen henki, esiintyy se sitten tahtona, järkenä, sukupuoliviettinä tai minkälaisena yhteytenä tahansa, on aina selittämätön, ei seuraa inhimillisen logiikan lakeja vaan on paradoksi, kuten Kierkegaard ilmaisee asian.

Miksi Yossarian valitsee järjettömät teot ja kysymykset? Jos ajattelemme Sokratesta tai antiikin käsitystä järkevistä ajattelusta ja sen esilletuonnista, pidettiin itsestään selvänä, että huolellisella argumentaatiolla pystyttäisiin pääsemään perille totuudesta, niin monimutkainen kuin todellisuus olikin. Näin itsekin ajattelemme terveellä järjellä (*common sense*). Yossarianille todellisuus kuitenkin näyttäytyy mielettömänä toisin kuin antiikin filosofeille. Järjestelmä pystyy perustelevaan minkä asian tahansa, myös vastakkaisen käsityksen, jos se vain on sen intressien mukaista. Totuus on siis aivan suhteellista. Sääntö Catch-22 perustelee kaikki mahdolliset todellisuuden näkökulmat. Se on kuin metakieli, jolla järjestelmä selittää itseään ja menettelyään. Se kuuluu esimerkiksi seuraavasti: ”Catch-22. Catch-22 says they have a right to do anything we can’t stop them from doing.”⁹⁵⁴ Voiko tällaista järjestelmää vastustaa järkevällä kritiikillä? Yossarianin mielestä ilmeisesti ei. Jos haluaa tuoda esille systeemin mielettömyyden, sen epäoikeudenmukaisuuden ja pahuuden, on sokraattisten kysymystenkin muututtava absurdeiksi teoiksi, joiden merkitystä järjestelmä ei pysty sääntöjensä ja kaavojensa mukaan suoraan tulkitsemaan ja luokittelemaan. Selittämättöminä ne juuri ovatkin vaarallisia.

Yossarian kysyy absurdin käytöksensä kautta. Hän menee itse absurdin alkulähteille. Jos vastataan, kuten esimerkiksi kristinusko tekee kysymykseen maailman pahuudesta ja epäoikeudenmukaisuudesta, että kaiken yläpuolella on jumalallinen tarkoituksenmukaisuus, jota ihminen ei pysty järjellään käsittämään, voi reaktion olla Yossarianin käytöksen mukainen hetkittäinen resignaatio, sopeutuminen tähän järjettömyyteen – sillä Yossarian kokee kaiken mahdollisen, sekä sopeutumisen että sopeutumattomuuden. Yhteiskunta käyttää samaa argumentaatiota kuin uskonto selittäessään asioiden syytä korkeammilla periaatteilla, joita käsitteet kuten ’isänmaallisuus’ ja ’yksilön vapaus edustavat’. Jos yksilö ei saa asettaa niitä kyseenalaiseksi ja vaatia niiden selittämistä, hän voi silloin hyväksyä periaatteiden edellyttämän järjettömyyden ja siirtää sen omaan käytökseensä. Sanotaan, että yksilöön on mennyt paha henki, riivaaja, tai että jumala puhuu hänen kauttaan. Yhteisön kannalta tämä olisi tietenkin tuhoisaa, etenkin jos periaatetta alettaisiin noudattaa yleisesti. Jos on olemassa joku korkeampi järki tai järjestys, jota kukaan ei voi selittää, miksi yksilön täytyy hyväksyä duaalisuus, sekä edellinen näkökanta että inhimillisellä järjellä saavutettu näennäinen tarkoituksenmukaisuus. Kierkegaard kehottaa ihmisiä uskomaan siihen, että mainitunlainen jumalallinen tarkoituksenmukaisuus on paras mahdollinen – Yossarian uskoo sen, ja toteuttaa sen noudattaessaan inhimilliselle ajattelulle mielettömiä periaatteita jokapäiväisessä elämässään. Mutta Yossarian onkin jumalhahmo – absurdi on jo hänessä luonnollisena. Yossarianin käytös voidaan nähdä myös uhmana. Jos hyväksyy maailman mielettömyyden, sen että Jumala on kuollut ja että on olemassa sääntö Catch-

⁹⁵³ Saul Bellow, 1965, *Herzog* (Herzog, 1963), suom. Pentti Saarikoski, Helsinki, 1965.

⁹⁵⁴ Joseph Heller, 398.

22, joka selittää järjellisen järjettömäksi ja järjettömän järjelliseksi, Yossarianin vastaus tähän haasteeseen on näillä säännöillä pelaaminen: kävellään kuin rapu takaperin, vaikka se ei ole ehkä inhimillisesti ajateltuna tarkoituksenmukaista. Hän ikään kuin tekee mielettömyyden naurettavaksi ja kyseenalaiseksi ja osoittaa, että olemassa täytyy olla jotain pysyviä arvoja ja periaatteita – oikeudenmukaisuus ei saa kuolla kuten Jumala.

Yossarian tulkitsee myös ympäristöään hermeneuttisessa mielessä sukuloidessaan edestakaisin eri miljöissä ja muuttaessaan näkökulmaansa ja mielipiteitään. Kierkegaardin mukaan liike, sekä ulkoinen että sisäinen, oli välttämätöntä sen rajatilanteen saavuttamiseksi, jossa ratkaiseva askel olisi mahdollinen.

Ympäristöllä on aavistus Yossarianin suuruudesta. Häikäilemättömistä häikäilemättömin Milo Minderbinder, joka on juutalaisella nimellä varustettuna kapitalismin parodia karmea esimerkki Hellerin mustasta huumorista, etenkin kun muistetaan Hellerin etnisen taustan lisäksi se, miten eurooppalaiselle juutalaisuudelle kävi toisessa maailmansodassa, ei luota kehenkään muuhun kuin Yossarianiin. Milo tekee sopimuksen saksalaisten kanssa tavaratoimituksista, joihin yhtenä osana kuuluu se, että Pianosan eskadroona pommittaa omaa tukikohtaansa. Milo ei luottaisi edes omaan äitiinsä, eikä tämänkään kannattaisi luottaa poikaansa. Kuitenkin Yossarianin heittäytyttyä alastomaksi ja puuhun asumaan tarvitsee Milo häneltä yhä neuvoa ja kiipeää viereiselle oksalle. Milon luoma syndikaatti on konkurssin partaalla ostettuaan valtavan määrän egyptiläistä puuvillaa, jota on mahdotonta saada kaupaksi. Yossarianin neuvot ovat kaukonäköisiä:

”Why don’t you sell your cotton to the government?”---

--- “Bribe it,”---

--- “If you run into trouble, just tell everybody that the security of the country requires a strong domestic Egyptian-cotton speculating industry.”---

--- “And if that doesn’t work, point out the great number of American families that depend on it for income.”⁹⁵⁵

Kierkegaardilla on useita erakkohahmoja; niistä tunnetuin on pseudonyymi Victor Eremita. Alussa Yossarian teeskentelee sokraattista tietämättömyyttä ja välinpitämättömyyttä. Hän esittää ongelmien ratkaisumallit Milo Minderbinderille niin, että tämä luulee oivaltaneensa ne itse – aivan kuten Sokrates taktikoi aikoinaan. Tuloksena on Milolle puhdistava, katartinen kokemus. Ja koska vaikutusvaltainen Milo on Yossarianista riippuvainen, ei järjestelmäkään häivyttä vastahangoittelijaa, niin kuin käy esimerkiksi hänen ystävälleen Dunbarille. Myrkkypikari on jo valmiina – niin uhkaavaksi Yossarianin käytös ja sen esimerkki koetaan. Häntä ei eliminoida ehkä siksi, että järjestelmä tietää kokemuksesta ja esimerkkien kautta, mitä marttyyrius voi merkitä. Yksi Jeesus ja Sokrates riittävät, näin tuntuu väkivaltakoneisto ajattelevan automaattisesti.

Yossarian kysyy tietenkin ei vain aseveljiensä vaan myös lukijansa puolesta. Parodia ja lioittelu ovat keino vapauttaa sitä ahdistusta, joka on seurausta armottomasta todellisuudesta. Kun konekivääriampuja kokee lohduttoman kuoleman taistelulennolla ja hänen sisälmyksensä valuvat Yossarianin päälle, tämä tuntee vain kauhua, kurjuutta ja masennusta. Yossarian kuitenkin toipuu ja jatkaa kyselyään. Lopussa hänelle selviää

⁹⁵⁵ Joseph Heller (1963), 259-260.

filosofinen ja uskonnollinen perustotuus: materia ja aine ovat katoavaa, ja kaikki mitä siihen liittyy, materiaalisidonnaisuus mukaan lukien, on turhuuksien turhuutta:

Yossarian was cold, too, and shivering uncontrollably. He felt goose pimples clacking all over him as he gazed down despondently at the grim secret Snowden had spilled all over the messy floor. It was easy to read the message in his entrails. Man was matter, that was Snowden's secret. Drop him out a window and he'll fall. Set fire to him and he'll burn. Bury him and he'll rot, like other kinds of garbage. The spirit gone, man is garbage. That was Snowden's secret. Ripeness was all.⁹⁵⁶

Viimeinen lause on suora alluusio Shakespearen *Kuningas Learista*.⁹⁵⁷

Men must endure
Their going hence, even as their coming hither.
Ripeness is all.⁹⁵⁸

Heller sanoo parodioiden sen, mitä Shakespearen lisäksi absurdi teatteri esimerkiksi Beckettin *Huomenna hän tulee* (*En attendant Godot*, 1949) ja Ionescon *Tueur sans gages* –näytelmässä tuo julki: me kuolemme kaikki. Jos jumalaa ei ole, on kuolema oman käden kautta vain kohtalon jouduttamista. *Kuningas Learin* teemana on maailman rappio ja häviö.⁹⁵⁹ Näytelmä voidaan nähdä kaiken rationaalisen maailmanjärjestyksen pilkkana; lopussa on jäljellä vain tyhjä maa, jossa kuningas, narri, sokea ja mielipuoli käyvät raivokasta kaksinpuheluaan.⁹⁶⁰

Merkkillinen loppunäytös koettiin vuonna 1994, kun Joseph Heller julkaisi pitkän hiljaisen kautensa jälkeen kirjallisen testamenttinsa *Closing Time*.⁹⁶¹ Romaanin lopussa tietokonepelitasolla oleva USA:n presidentti laukaisee mannertenväliset ohjukset ja lähettää taktisia ydinaseita kuljettavat pommikoneet ilmaan: maailman tuhoutuminen on alkanut.⁹⁶² Heller siis palaa päätösromaanissaan *Catch-22:n* ja *Kuningas Learin* teemaan, joka liittyy omalla tavallaan hänen juutalaisuuteensa. Hän kielsi juutalaisuuden ja kuitenkin hän toi sen samalla korostetusti esille. Hellerille maailma ilmeni samanlaisena kuin Walter Benjaminille, toiselle juutalaisälykölle, siinä historianfilosofisessa teesissä, jossa tämä kuvaa Paul Kleen maalausta *Angelus Novus*. Tuuli puhaltaa paratiisista pois päin ja enkeli näkee katastrofin toisensa jälkeen kasaavan tuhon raunioita hänen jalkojensa juureen. Ihmiskunnan kehitys näyttää siis kulkevan ei edistystä ja harmoniaa kohti, vaan yhä kauemmaksi tästä onnentilasta. Enkelillä on selkä tulevaisuuteen, nykyisyys ei kerro siitä mitään, mutta tulevaisuuden täytyy olla jotain muuta, jotain parempaa. Vai onko näin?⁹⁶³ Heller ei ilmeisesti ole välttämättä sitä mieltä, sillä teoksen (*Closing Time*) lopussa sekä herrat ja narrit ovat ottaneet paikkansa presidentin komentolentokoneessa, joka leijuu tuhoutuvan maailman yläpuolella.

⁹⁵⁶ Ibid, 429-430.

⁹⁵⁷ Kierkegaardin yksi merkittävimmistä inspiraatiolähteistä oli juuri Shakespeare, tämän henkilöhahmot ja heidän kohtalonsa. (Ronald Grimsley (1973), 25; Lennart Koskinen (1980), 28.)

⁹⁵⁸ King Lear, V, 2.

⁹⁵⁹ Jan Kott (1984), 147.

⁹⁶⁰ Ibid, 143.

⁹⁶¹ Joseph Heller (1994), 1994.

⁹⁶² Olli Mäkinen (2000), 13.

⁹⁶³ Ibid.

Catch-22:ssa Hellerin musta huumori antaa Yossarianin lukea totuuden sisälmyksistä kuten rituaalisessa uhriteurastuksessa on eri uskonnoissa tehty. Kun Yossarian kysyy, kysyy hän myös itsensä puolesta. Ilman asioiden kyseenalaistamista hän ei voisi kypsyä henkisesti. Näin toimiessaan hän on esimerkki ympäristölleen, kuten Sokrates ja Jeesus olivat esimerkkejä koko länsimaiselle kulttuurille ja aivan kuten Kierkegaard halusi paradigmaattisten esimerkkitapausten olevan. Puhtaimmillaan he olivat valmiita uhraamaan henkensä totuuden puolesta tietoisina oman marttyyriutensa tuomasta esimerkistä, ja näin tekee Yossariankin. Hän näyttää ympäristölleen, että on mahdollista säilyä hengissä julmasta sodasta, joka on yhteiskunta pienoiskoossa. Se vaatii vain selkensä kääntämistä kaikelle.

Yksi *Catch-22*:n päähenkilöistä on sotilaspastori Tappman, joka tuo uskonnollisen pohdinnan mukaan teokseen. Uskonto ja metafysiset kysymykset ovat Hellerille tärkeitä kuten kaikille juutalaiskirjailijoille. Hellerin neljäs romaani *God Knows (Herra tietää)*⁹⁶⁴ on uudelleenkirjoitettu Daavidin kirja. Myös *Catch-22* sisältää lukuisia uskonnollisia alluusioita.⁹⁶⁵ Ilman uskonnollisia teemoja Kierkegaardia ja Helliä olisi vaikea yhdistää. Sotilaspastori Tappman on uskonsa menettänyt pappi ja epäilijä, joka Yossarianin esimerkin kirvoittamana saa luottamuksensa takaisin ja josta itse asiassa tulee Orrin ja Yossarianin sokraattisen työn jatkaja. Julistajan työ siis periytyy kuten rabbinaatti hasidismissa tai uskonto yleensä sukupolvelta toiselle siirrettynä isien ja pappien kautta. Samalla tavalla antiikin filosofia säilyi opettajien perustamissa koulukunnissa. *Catch-22*:n maailma on jumalaton ja täysin maallistunut – itse asiassa kärjistys siitä uskonnollisesta tilasta, jonka Kierkegaard näki vallitsevan aikansa tanskalaisessa yhteiskunnassa. Jumala on kuollut, jumalaa ei ole, sanoo Dunbar toistuvasti, ja tämä on vain yksi niistä lukuisista viittauksista Nietzscheen, joita *Catch-22* sisältää. Yossarian voisi olla kuva Nietzscheen yli-ihmisestä, jatkuva toisto hänen ainaisen paluun ajatuksestaan ja sääntö *Catch-22* Zarathustran julistusta moraalien uudelleenarvioinnista.⁹⁶⁶ *Catch-22* on siis avoin lukemattomille eri tulkinnoille. Kuitenkin täytyy muistaa, että myös Nietzscheä ja Kierkegaardia on usein verrattu toisiinsa.⁹⁶⁷ Toisaalta mustalle huumorille on tyypillistä uskonnon ja Raamatun parodioiminen – Raamatun myyttejä muutetaan estottomasti.⁹⁶⁸

Miehistö ja päällystö ovat kiusaantuneita papista, hänen sotilaspastorin arvomerkeistään, koska hän muistuttaa heitä kuolemasta ja siitä elämän henkisestä puolesta, josta he ovat luopuneet – näin Tappman aiheuttaa heille huonoa omaatuntoa. Myös pastori vaistoa tämän ja siksi hänen on vaikea kohdata ihmisiä. Mutta hän kääntyy kierkegaardimaisesti sisäänpäin (*Inderlighed*) ja pohtii uskonnon ja eksistenssin peruskysymyksiä, samalla kun hän kokee ensimmäisen kerran tosi ystävyyttä Yossarianin ja tämän tovereiden kanssa. Pastorin sisäänpäin kääntymistä korostetaan myös kerrontateknisesti: lukijan päästessä mukaan Yossarianin ajatusmaailmaan vain hetkittäin, kuvataan sotilaspastorin sisäisiä tapahtumia sitä vastoin tarkemmin.⁹⁶⁹ Hänen ajatuksensa palautuvat epäuskon hetkinä toistuvasti perheeseen ja kotiin, mikä symboloi

⁹⁶⁴ Joseph Heller (1984) *God Knows*, London, 1984.

⁹⁶⁵ Joseph Seed (1989), 33-34.

⁹⁶⁶ Konrad Marc-Wogau (1976), 133-138.

⁹⁶⁷ Ibid.

⁹⁶⁸ Linda Horvay Barnes (1978), 89-90.

⁹⁶⁹ Joseph Seed (1989), 33.

Kierkegaardille lujaa ja vankkaa uskoa – tai siihen palautumista.⁹⁷⁰ Yossarianin esimerkki ja oma henkinen kypsyminen synnyttävät taistelevan ja uskovan sotilaspastorin, joka haluaa olla vuorostaan esimerkkinä muille. Uusi Sokrates syntyy.

Catch-22:ssa on siis kolme sokraattista hahmoa: Orr, Yossarian ja sotilaspastori Tappman edustavat tämän antiikin filosofin erilaisia puolia, eri näkemyksiä hänestä. Myös Kierkegaard, joka epäilemättä halusi nähdä itsensäkin Sokrateena, käytti hyväkseen tämän filosofihahmon eri ominaisuuksia ja sitä myyttistä kuvaa, joka hänestä on muodostunut, sekä oman elämänsä muotoilemisessa, kirjallisen strategiansa laadinnassa, esteettisessä pohdinnassaan, että tuodessaan Sokrateen esille yhtenä paradigmaattisena esimerkkinä. Totuuden rakkaus, kysely, majeutikka, yhteiskuntakritiikki, uhrautuminen ja monet muut ominaisuudet kuvaavat merkittäviä hahmoa nimeltä Sokrates. Näin on myös kolmen *Catch-22*:n päähenkilön laita: kaikki he edustavat jotain Sokrateesta, ja Sokrates heistä voisi tulla yhdessä, sillä Sokratesta ei voi muuten määritellä.

6.2 Rakastajat: ahmiva Hungry Joe ja refleктоiva Aarfy

Kierkegaardin tunnetuimmat henkilöahmot ovat esteettisellä tasolla eksistioivia rakastajia. Näistä ennen kaikkea *Enten-Ellerissä* (1843) ja *Stadier paa Livets vej* –teoksen (1845) *In vino veritas* –osassa⁹⁷¹ esiintyvä Johannes Viettelijä on yksi maailmankirjallisuuden merkittävistä romaanihahmoista. Kun ajatellaan paradigmaattisia esimerkkejä, on ironista, että juuri ne esimerkkitaipaukset, jotka elävät kaikkein alhaisinta elämää, ovat eniten vedonneet lukijoihin.

Teoksessa *Enten-Eller* Kierkegaard on omistanut luvun *Eroottisuuden välittömät asteet* (*De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalske-Erotiske*, suom. *Mozart-esseet*, 2002) kuvaamaan välittömiä rakastajia, ja paradigmaesimerkeikseen hän on valinnut Mozartin oopperoiden henkilöahmoja. *Figaron häiden* Hovipoika, *Taikahuilun* Papageno ja *Don Juanin* nimihenkilö esittävät kukin välitöntä esteetikkoa omalla tasollaan: yhteistä heille on kuitenkin ääretön lihallisuus ja irstaus; he ovat vain puoliksi ihmisiä ja ahmivat viettelemänsä naisen tekojaan sen kummemmin analysoimatta tai katumatta.⁹⁷²

Hovipoika ei pysty erottamaan itseään omasta halustaan ja sen kohteesta vaan elää täydellisen aistillisuuden vallassa. Papageno taas etsii kiihkeästi halulleen yksilöllistä kohdetta. Don Juan on näiden kahden henkilöahmon synteisi: hänen halullaan on ääretön määrä yksittäisiä kohteita, joita hän himoitsee kaikkia yhtä täydellisesti. Kun Don Juan on täydellisen aistillinen henkilöahmo, ei hän koskaan ehdi liittää rakkauteensa minkäänlaista psyykkistä elementtiä vaan nauttii ja rakastuu yhä uudelleen pystymättä analysoimaan tai katumaan tekojaan.⁹⁷³

⁹⁷⁰ Walter Lowrie (1965), 121.

⁹⁷¹ *In vino veritas*, 15-84.

⁹⁷² Heidi Liehu (1989), 36-37.

⁹⁷³ *Ibid*, 37-38.

Täydellisesti vieteilleen antautuneet ihmiset ovat libidonsa johtamia: näin he eivät pysty estämään alitajunnastaan nousevien kutsujen vaatimuksia vaan antavat eroottisten ja irstaiden halujensa ottaa ylivallan.⁹⁷⁴ Mutta kuten aavistaa saattaa, ei Kierkegaard anna tällaiselle elämälle mitään arvoa. Esteettisen elämänasenteen seurauksena on kyllästyminen, epätoivo ja merkityksettömyyden tunne. *Enten-Ellerin* osassa *Vexel-Driften* Kierkegaard kuvaa sitä, miten ihmiset yrittävät epätoivoissaan paeta ikävystyneisyyttään hetkelliseen⁹⁷⁵ nautintoon; kaikki on kuitenkin turhaa, sillä ihmiselle, joka etsii tyydytystä pelkästä sukupuoliaktista, käy kuten hyönteiselle, jota hän taas luonnehtii aforismissa saman teoksen osassa *Diapsalmata*.⁹⁷⁶

Der er som bekjendt Insekter, der døe i Befrugtelsens Øieblik, saaledes er det med al Glæde, Livets høieste og yppigst Nydelses-Moment er ledsaget af Døden.⁹⁷⁷

Don Juanin kaltainen välitön esteetti syöksyy rakkausseikkailuun tai sukupuoliaktiin seurauksista välttämättä. Jos hän ei pysty nousemaan välittömän nautinnon tasolta laadukkaaseen elämään, hänen kohtalonsa on kuolema, mikä Kierkegaardilla luonnollisesti tarkoittaa metaforisesti väärää elämää, jota esteettinen nautiskelija ei pysty hallitsemaan.

Catch-22 on täynnä näitä välittömiä nautiskelijoita. Miehistön ja naissukupuolen kanssakäyminen kuvataan jatkuvaksi miehen ja prostituoidun väliseksi aktiksi, ja tapahtumapaikkoina ovat yleensä roomalaiset bordellit, joihin sotilaat lennätetään lomillaan. Sukupuolihurjastelun lisäksi harrastetaan juopottelua, kortinpeluuta, tappelua ja mässäilyä.

Tämän taustan puitteissa Heller kuvaa päähenkilöiden naissuhteita tarkemmin, ja niistä piirtyy esimerkkejä eri rakkauden tasoilla eksistiovista yksilöistä. Yossarian on tietenkin poikkeus: hän syöksyy naissuhteesta toiseen, mutta käy samalla läpi rakkauden ja eksistenssin eri tasoja. Todellinen rakkauden suurkuluttaja on kuitenkin Hungry Joe, neuroottinen ja painajaisunia näkevä upseeri, joka on nimensä mukaisesti aina yhtä tyydyttämätön niin ruuan kuin naistenkin suhteen. Hungry Joe on itse asiassa täynnä halua, aivan kuten Kierkegaardin kuvailema *Figaron häiden* Hovipoika. Hänen himonsa naisten suhteen on niin absoluuttinen, ettei hänellä ole aikaa keskittyä heistä yhteenkään sukupuoliobjektina vaan hän ajattelee tilaisuuden tullen jo seuraavaa ja jää näin aina tyydyttämättömäksi. Hungry Joe on siviiliammatiltaan *Life*-lehden valokuvaaja, ja hän metsästää kamera kädessään kohteita eikä pysty koskaan päättämään, keskittyisikö hän heidän valokuvaamiseen vai omien lihallisten himojensa tyydyttämiseen. Hungry Joe on halun, himon ja ahneuden personifioituma:

⁹⁷⁴ Torsten Bohlin (1939), 128.

⁹⁷⁵ Ajalla on tärkeä merkityksensä Kierkegaardin eksistenssitasoihin. Jokaisella kolmella tasolla on oma aikamääreensä. Esteettinen taso käsittää sekä hetkellisyuden että muiston – tätä tasoa hallitsee siis menneisyys, imperfekti. Vaikka esteettiset paradigmaattiset esimerkit elävätkin nykyhetkessä, määrää heidän toimintaansa jo toteutunut, mikä tarkoittaa siis jo tapahtunutta. Eetikko sitä vastoin elää ja ponnistelee nykyhetkessä. Aikamuotona on siis preesens. Uskonnollisuus suuntautuu tietenkin tulevaisuuteen, futuuriin – tähän on tyypillistä kaikkien pelastususkontojen aikakäsityksille. (Lennart Koskinen: *Tid och evighet hos Søren Kierkegaard*, Lund, 1980, 70-71.)

⁹⁷⁶ *Enten-Eller I*: 24.

⁹⁷⁷ Kaikille on tuttua se, että on olemassa hyönteisiä, jotka kuolevat hedelmöityshetkenä. Samoin on kaiken ilon laita. Elämän suurimmat ja runsaimmat nautinnon hetket ovat kuoleman varjostamia. (Käännös Olli Mäkinen)

Hungry Joe ate voraciously, gnawed incessantly at the tips of his fingers, stammered, choked, itched, sweated, salivated, and sprang from spot to spot fanatically with an intricate black camera with which he was always trying to take pictures from naked girls. They never came out. He was always forgetting to put film in the camera or turn on lights or remove the cover from the lens opening --- Women killed hungry Joe. His response to them as sexual beings was one of frenzied worship and idolatry. They were lovely, satisfying, maddening manifestations of the miraculous, instruments of pleasure too powerful to be measured, too keen to be endured --- He could never decide whether to furlghe them or photograph them---⁹⁷⁸

Samalla tavalla Hungry Joe suhtautuu pommituslentoihin: jos hänen lentomääränsä tulee täyteen, eikä häntä kuitenkaan kotiuteta, hän ulvoo öisin painajaisten kourissa niin, että koko eskadroona valvoo. Ja taas hän syöksyy uusille lennolle kun rimaa on nostettu. Hungry Joe on kierkegaardimaisessa mielessä kuollut. Ja hän kuolee myös konkreettisesti. Nähdessään painajaista ja tyydyttäessään unissaan hänelle ominaisella ahmimisella valve-elämässä toteutumattomia halujaan hän uneksii, että hänen toverinsa kissa makaa hänen kasvoillaan ja tukehduttaa hänet. Näin myös todella tapahtuu.

In vino veritas sisältää päähenkilöiden naista ja rakkautta käsittelevät puheet. Yksi osallistujista on Nuori ihminen (Nuorukainen, Nuori mies), jota ei tässä teoksessa määritellä henkilöhahmona sen tarkemmin – todennäköisesti hän esiintyy samannimisenä teoksessa *Gjentagelsen* (*Toisto*). Siitä, miten muut läsnäolijat häneen suhtautuvat ja mitä hän tuo esille omassa puheessaan, ilmenee hänen kokemattomuutensa ja naiiviutensa. Sen hän itsekin tunnustaa sanoessaan puhuvansa rakkaudesta kuin sokea väreistä.⁹⁷⁹ Hänestä on itsestään selvää, että avioliitto ja perheen perustaminen on rakkauden päämäärä.⁹⁸⁰ Isäksi tuleminen sisältää hänen mielestään kuitenkin niin suuren vastuun, ettei hän tunne olevansa siihen vielä valmis.⁹⁸¹ Nuori ihminen osaa kuvata myös rakastuneen ihmisen koomisuutta.⁹⁸² Hänen rakkauskäsitystään voitaisiin myös kuvata poeettiseksi, sillä se on rakkautta ihannoiva ja teoreettinen.

Catch-22:n henkilöahmoista selvin naiivin rakastajan hahmo on Nately. Hän rakastuu flegmaattiseen prostituoituun, jolla on alaikäinen sisar huollettavanaan. Nately palvoo naistaan, vaikka tämä on ammattinsa vuoksi jokaisen ostettavissa eikä ole aluksi kiinnostunut lentäjistä muussa kuin rahanhankintamielessä. Nately ei koske naiseen, koska häneen on iskostunut ajatus avioliiton pyhydestä ja hän haluaa ainoastaan viedä tämän turvalliseen avioliiton satamaan kotiinsa. Perinteiset arvot, yhteiskunnallinen toiminta, lapset, aviopuolisoiden velvollisuudet heitä ja toisiaan kohtaan ja sovinnollisuus muodostavat kehyksen Natelyn rakkaudelle. Hänen nimensäkin (innate) viittaa tähän perinteisten arvojen siirtymiseen muuttumattomina sukupolvelta toiselle.⁹⁸³ Naiiviudessaan hän ja Nuori ihminen ovat samankaltaisia: he eivät vielä ymmärrä ihanteellisuuden ja todellisuuden välistä eroa. Kun Nately saa lopulta naisensa, hän haluaa kaikkien muidenkin rakastuvan, elävän samassa kaupungissa ja tekevän töitä

⁹⁷⁸ Joseph Heller (1963), 52.

⁹⁷⁹ Søren Kierkegaard (1977a), 128.

⁹⁸⁰ Ibid, 141.

⁹⁸¹ Ibid, 142-143.

⁹⁸² Ibid, 140.

⁹⁸³ Joseph Seed (1989), 37.

hänen isänsä yrityksessä.⁹⁸⁴ Natelyn rakkaus prostituoituun on koomista, kuten Nuori ihminen katsoo rakkauden aina jossain määrin olevan.

Kierkegaardin Nuori ihminen ei ole vielä valmis ottamaan eettistä vastuuta; hän ei ole kypsä astumaan siihen velvollisuuksien maailmaan, joka kuvaa eettistä eksistenssitilaa. Perhe, yhteiskunnallisuus, työ ja velvollisuudet esiintyvät hänelle mahdollisuuksina – aivan kuten Natyllyllekin. Asessori Vilhelm, joka on eettisyyden puolestapuhuja Kierkegaardin tuotannossa, nauttii kiinni teoksen *Enten-Eller* osassa *Ligevægten mellem det Æsthetiske og Ethiske i Personlighedens Udasbeidelse* edustamansa elämän periaatteet. Hänen mukaansa velvollisuus tehdä työtä elääkseen ilmaisee yleisinhimillistä ja yleistä, koska se on myös vapauden ilmaus.⁹⁸⁵ Työ jalostaa ihmisen. Ihmisellä tulee tämän lisäksi olla kutsumus, joka hänen tulee määrittellä itselleen eettisten ominaisuuksiensa mukaan.⁹⁸⁶ Kolmanneksi ihmisen velvollisuus on avoimena, sillä tällöin hän ei tee syntiä omaa velvollisuuttaan vastaan vaan toteuttaa sekä yleisinhimillistä että yleistä.⁹⁸⁷ Neljännen periaatteen mukaan pystytään toteuttamaan yleisen ihmisellä tulee olla vähintään yksi tosi ystävä.⁹⁸⁸ Lopuksi Asessori Vilhelm vielä toteaa.⁹⁸⁹

Jag elsker min Hustru, er lykkelig i mit Hjem; jeg hører min Kones Vuggesang, og den forekommer mig skjønnere end al anden Sang, uden at jeg derfor troer, hun er en Sangerinde; jeg hører den Lilles Skrig, og for mit Øre er det ikke uharmonisk --- Jeg føler en Glæde over, at Andres Personlige Liv har Betydning for mig, og ønsker og haaber, at mit ogsaa maa have det for dem, med hvem jeg sympathiserer i hele min Betragtning af Livet. Jeg elsker mit Fødeland, og jeg kan ikke tænke mig, at jeg ret kunde trives i noget andet Land. Jeg elsker mit Modersmaal, der frigjør min Tanke, jeg finder, at hvad jeg kan have at sige i Verden, kan jeg ypperligt udtrykke deri. Saaledes har mit Liv Betydning for mig, saa megen, at jeg føler mig glad og tillfreds derved.⁹⁹⁰

Kyseessä on siis varsinainen idylli. Kierkegaard käyttää ilmaisua 'realisoida yleinen' (at realisere det Almene) muun muassa tarkoittaessaan naimisiinmenoa, ja tämä on nähtävissä tyypillisenä esimerkkinä eettisestä eksistenssistä.⁹⁹¹ Kierkegaardille yksilö, joka on realisoitunut yleisen laajemmassa mittakaavassa, on henkilö, joka on sopeutunut olemassa olevaan yhteiskuntaan ja joka uskoo, että yksilöllinen vapaus edellyttää kansalaisvaltion olemassaoloa.^{992 993}

⁹⁸⁴ Joseph Heller (1963), 352.

⁹⁸⁵ *Enten-Eller II*: 260.

⁹⁸⁶ *Ibid*, 270-271.

⁹⁸⁷ *Ibid*, 277.

⁹⁸⁸ *Ibid*, 296.

⁹⁸⁹ *Ibid*, 297-298.

⁹⁹⁰ Rakastan vaimoani ja olen onnellinen kodissani; kun kuulen vaimoni laulavan tuutilaulua, on se mielestäni kauniimpi kuin mikään muu laulu, vaikka en pidäkään häntä taiteilijana. Kun lapseni huutaa, ei se kuullostaa mielestäni riitasoinnulta --- Olen iloinen, että toisen ihmisen elämällä on minulle merkitystä ja toivon, että omalla elämälläni on myös merkitystä heille, jotka merkitsevät minulle niin paljon koko elämäni kannalta. Rakastan isänmaatani, enkä voisi ajatella viihtyvänä missään muualla. Rakastan äidinkieltäni, sillä se vapauttaa ajatukseni, löydän sen avulla sanottavani ja runsaudessaan se mahdollistaa ilmaisuni. Siksi elämälläni on minulle niin suuri merkitys, että olen siitä iloinen ja tyytyväinen. (Käännös Olli Mäkinen)

⁹⁹¹ Jens Himmelstrup (1936), 517.

⁹⁹² Tämä on tietenkin eetikon näkökulma. Esteetikko tyrmää tällaisen elämänsentien täysin käsittämättömänä. ⁹⁹³Jo ystävyys on vaarallista. Avioliitto on sitäkin vaarallisempaa. Sillä nainen on ja pysyy miehen turmiona, heti

Ei ole sattuma, että Nately edustaa myös isänmaallisuutta ja on amerikkalaisuuden puolestapuhuja. Luvussa *Nately's Old Man* hän käy pitkän keskustelun ja puolustustaistelun edustamiensa arvojen puolesta italialaisen sutenöörin kanssa.⁹⁹⁴ Nately, joka on kasvanut ja kasvatettu arvomaailmaansa, ei ole koskaan asettanut kyseenalaiseksi mitään. Kohdatessaan nyt toisenlaisen maailman, jota edustavat sekä hänen toverinsa että kyseinen sutenööri, hän joutuu hämmennyksen valtaan.⁹⁹⁵ Hän pystyy kuitenkin torjumaan epäilyksensä. Kun Nately näkee avioliiton päämääränä sinänsä ja kun hän on valmis valitsemaan epäsäätyisen kumppanin, hän toteuttaa eittämättä tarkasti Kierkegaardin näkemystä avioliiton eettisestä luonteesta ja olemuksesta. Nately on kaiken aikaa immuuni ympäristölleen, joka pitää häntä romanttisena idioottina.⁹⁹⁶

Nately ammutaan alas ja se järkyttää suunnattomasti sotilaspastori Tappmania. Hän on avioliitossa elävä isä, siis henkilö, joka on jo realisoitunut yleisen kierkegaardimaisessa mielessä. Tappman rakastaa syvästi vaimoaan ja lapsiaan eikä aseta avioliittoaan kyseenalaiseksi⁹⁹⁷ – itse asiassa vaimo on ainoa asia maailmassa, josta hän voi olla varma.⁹⁹⁸ Aistillisuus ja eettisyys eivät ole Kierkegaardin mukaan ristiriidassa vaan edellinen ilmenee päinvastoin sublimoituneena jälkimmäisen suojassa.⁹⁹⁹ Näin pastori Tappmanillakin voi olla hyväksyttäviä lihallisia ajatuksia ja päiväunia vaimostaan. Mutta kun hän joutuu identiteettikriisiinsä, alkavat haaveelliset kuvat kodista muuttua infernaaliseksi: Hän epäilee vaimonsa uskollisuutta, unohtaa lastensa ulkonäön, kuvittelee kodin tuhoutuvan ja lasten joutuvan onnettomuuksien uhreiksi. Näin koti, joka edustaa vakaata uskoa ja turvallisuutta, alkaa murtua samoin kuin hänen uskonsa Jumalan ja perinteisiin arvoihin. Kristinuskon totuus, eettisen elämän edellytykset, työn ja kutsumuksen merkitys – kaikki ovat yhtäkkiä epävarmalla pohjalla:

It was already some time since the chaplain had first begun wondering what everything was all about. Was there a God? How could he be sure? --- Was there a single true faith, or a life after death? How many angels could dance on the head of a pin, and with what matters did God occupy himself in all the infinite aeons before the Creation? --- He was painfully aware that he lacked the ecclesiastical aplomb and savoir-faire that enabled so many of his colleagues in other faiths and sects to get ahead. He was just not equipped to excel. --- Did Adam and Eve produce daughters? These were the great, complex questions of ontology that tormented him. Yet they

kun tämä vain sotkeutuu pysyvään suhteeseen naisen kanssa. Ota kuka nuori mies tahansa, tulieluinen kuin arabialainen täysverinen, anna hänen avioitua – ja hän on mennyttä. Aluksi nainen on ylpeä, sitten hän muuttuu heikoksi, seuraavassa vaiheessa hän pyörtyy ja lopulta näin käy koko perheelle. Naisen rakkaus on vain teeskentelyä ja heikkoutta. (Søren Kierkegaard, *Skrifter i urval I*, 64; käänös Olli Mäkinen)

⁹⁹³ Heidi Liehu (1990), 167.

⁹⁹⁴ Joseph Heller (1963), 235-245.

⁹⁹⁵ Ibid, 243-244.

⁹⁹⁶ Ibid, 352.

⁹⁹⁷ Ibid, 265.

⁹⁹⁸ Tappmanin ankuroitumista todellisuuteen voidaan tarkastella Maurice Marleau-Pontyn filosofian valossa; ”kehomme muodostaa yhteytemme maailmaan, se voi viedä meidät asioiden ja esineiden luo, niiden yhteyteen, mutta se voi myös erottaa meidät niistä.” <http://www.cc.jyu.fi/~dufva/psyko/mponty/mponty.htm>

⁹⁹⁹ *Enten-Eller II*, 62.

never seemed nearly as crucial to him as the question of kindness and good manners.¹⁰⁰⁰

Uskonnollisen kriisin läpikäyminen ei ole epätavallista, ja Kierkegaard kuvaa tähän liittyviä eksistentiaalisia tiloja kuten ahdistusta ja epätoivoa, jotka johtuvat siitä, että yksilö haluaa tietoisesti tai tiedostamatta olla jotain muuta kuin mitä hän on. Sota on kokemuksena Tappmanille traumaattinen, ja hän ikään kuin kasvaa siitä ulos oman sisäisen taistelunsa avulla samalla uskonsa uudistaneena siten, että hänen näkemyksensä rakkaudesta, työstä ja kutsumuksesta ovat laajentuneet. Lojaliteetti pahaksi osoittautunutta yhteiskuntaa kohtaan on muuttunut lojaliteetiksi miehistöä kohtaan; hänen kutsumuksensa on nyt taistelu tuon pienryhmän puolesta ja rakkaus on aitoa rakkautta ja antaumusta perinteisessä kristillisyyden hengessä. Tällainen rakkaus onkin Kierkegaardin mielestä ainoa yksilöllisen positiivisen kehityksen päämäärä ja edellytys.¹⁰⁰¹ Tappmanista tulee ”taisteleva pappi”, esimerkki, aivan kuten Kierkegaardista itsestään hänen Øieblirket-kaudellaan¹⁰⁰² kirkkoisä Augustinuksen periaatteiden mukaan – hänen *De civitate Dei* -teoksensahan¹⁰⁰³ oikeutti taistelun tyrannivaltaa vastaan.¹⁰⁰⁴ Tappman on Hellerin koomisesti kuvaamana valmis taistelemaan myös konkreettisesti:

”Then I’ll pick on General Peckem, and even on General Scheisskopf. And do you know what else I’m going to do? I’m going to punch Captain Black in the nose the very next time I see him. Yes, I’m going to punch him in the nose.”¹⁰⁰⁵

Tämä julistus on kaukana lähimmäisenrakkauden periaatteista. Kierkegaard toteaa kuitenkin, että usko ilman lapeudentekoja on kuollutta ja että kristinusko enemmän kuin mikään maallinen laki perustuu periaatteelle kaikille ansionsa mukaan, niin että ainoastaan hän, joka rakkautta antaa, voi saada sitä osakseen.^{1006 1007} Kierkegaardin mukaan meidän ei tule rakastaa ihmiskuntaa yleensä vaan niitä ihmisiä, jotka ovat ympärillämme, rakastaa heitä jokapäiväisen elämän yksinkertaisissa ja konkreettisissa ympyröissä.¹⁰⁰⁸ Rakkaus ja usko kuuluvat yhteen, sillä edellinen on vuodatusta tai säteilyä Jumalan ikuisesta rakkaudesta.^{1009 1010} Tämä Kierkegaardin asenne oikeuttaa tietenkin jossain määrin sotilaspastori Tappmanin taisteluhuudon: pahaa vastaan ei tarvitse eikä voikaan kamppailla rakkauden aseilla. Rakkaus on yksilön sisäinen ominaisuus ja lapeudenteko sen ulkoinen ominaisuus; rakkautta osoittava esimerkki on tärkeämpi kuin tuhat sanaa. Tappman on ollut valinnan, joko-tai –tilanteen edessä, ja hän

¹⁰⁰⁰ Joseph Heller (1963), 262-263.

¹⁰⁰¹ Alastair Hannay (1991), 241.

¹⁰⁰² Joakim Garff (2002), 649-650.

¹⁰⁰³ Augustinus oli yksi Kierkegaardiin eniten vaikuttaneista ajattelijoista ja samalla esikuvallinen henkilöahamo, jonka kokemuksiin Kierkegaard yritti samaistua (Joakim Garff (2002), 52). Kierkegaardin kirjastoon kuului mm. 18-osainen *Augustinii Opera* ja ennenkaikkea *Confessiones* oli yksi niistä keskeisistä teoksista, jotka ovat päiväkirjamerkinnoista päätellen erityisesti kiinnostaneet häntä (Lennart Koskinen (1980), 28).

¹⁰⁰⁴ Esa Saarinen (1985), 92.

¹⁰⁰⁵ Joseph Heller (1963), 441.

¹⁰⁰⁶ Torsten Bohlin (1939), 223.

¹⁰⁰⁷ Alastair Hannay (1991), 263.

¹⁰⁰⁸ Ibid, 254-255.

¹⁰⁰⁹ Torsten Bohlin (1939), 223.

¹⁰¹⁰ Alastair Hannay (1991), 272.

on ottanut kantaa hyvän puolesta. Järjestelmä on hänelle paha, sillä se yrittää murskata hänet konkreettisesti ja estää laupeudentyön harjoituksen. Kierkegaardin filosofiasta onkin sanottu, että se on viimeinen suuri yritys pyhittää kristinusko siksi tekijäksi, joka vapauttaa ihmiskunnan sosiaalisen sarron tuhoisalta vaikutukselta, ja että se keskittyy tässä vapautusyrityksessään yksilönsisäiseen toimintaan.¹⁰¹¹ Tappmanin toiminta kierkegaardimaisessa mielessä on kuitenkin oikeutettua. Hän on läpikäynyt oman sisäisen taistelunsa, tajunnut sekä oikean rakkauden olemuksen että pahuuden luonteen. Lisäksi hän toimii esimerkkinä, aivan kuten Kierkegaard itse, hänen paradigmaattiset hahmonsansa tai Sokrates.

Johannes Viettelijä on Kierkegaardin esimerkki harkitsevasta esteetikosta, joka osaa tehdä nautinnostaan epätoivoista taidetta. Koska hän on nautiskelijana korkeammalla hienostuneella tasolla, hän pystyy refleктоimaan itse jopa nautinnon käsitettä. *Enten-Ellerin* osa *Vexel-Driften* on harkitsevan esteetin käsikirja, jossa neuvotaan miten liiallista ikävystymistä vältellään vaihtamalla sekä viljelyskasvia että viljelytapaa. Pienikin nautinnon kohde saattaa tuottaa erinomaisen tyydytyksen, kunhan siihen vain keskittyy intensiivisesti. Jatkuva uusien nautintojen etsiminen tuo puolestaan mukanaan ikävystymistä ja kylläntymistä ja ajaa etsijän yhä uusiin ja loputtomiin ponnisteluihin elämysten perässä.¹⁰¹²

Man er kjed af at spise paa Porcelain, man spiser paa Sølv; man er kjed heraf, man spiser paa Guld, man brænder det halve Rom af for at see Troians Ildebrand. Denne Metode hæver sig selv og er den slette Uendelighed.¹⁰¹³

Kierkegaard tarkoittaa vuoroviljelyllä harkittua metodia, joka sisältää nautiskelijan tiukan itsekontrollin lisäksi ”viljelytavan ja kylvettävän siemenen vaihtelemista”.¹⁰¹⁴ Osa viljelytavasta on kuitenkin osattava jättää tarpeen tullen kesannolle. Nautiskelua voi harjoittaa myös henkisesti: Esteetin on kyettävä unohtamaan kokemuksensa, jotta hän voisi myöhemmin muistella niitä hallitusti.¹⁰¹⁵ Harkitseva esteetti suhtautuu nautintonsa kohteeseen kylmän asiallisesti; sellaiset tunteet kuten ystävyys, kiintymys ja sääli johtavat intohimoon ja itsekontrollin menetykseen.¹⁰¹⁶ Avioliitto on luonnollisesti pahasta: se vain johtaa vääjäämättä ikävystymiseen.¹⁰¹⁷

Johannes Viettelijä on oikeastaan enemmän kuin todellinen henkilö(hahmo): hän on itse vietteleminen, lähestulkoon viettelemisen idea, ja lähestyessään täydellisyyttä hän menettää myös yksilöllisyytensä ja erityisyytensä ja ohenee äärettömyyttä tavoittelevaksi sielulliseksi olennoksi. Johannes Viettelijää voisi itsekkyydessään ja moraalittomuudessaan kutsua myös demoniseksi. Demonista ihmistä Kierkegaard kuvaa sulkeutuneeksi ja eristyneeksi. *Vexel-driftenissä* Kierkegaard kieltää ystävyuden, mutta antaa sen varauksen, että sosiaalisia suhteita voi hoitaa ja jalostaa ilman sitäkin –

¹⁰¹¹ Herbert Marcuse (1960), 264

¹⁰¹² *Enten-Eller I*: 269.

¹⁰¹³ Kun ihminen kyllästyy syömään porsliinia, vaihtaa hän hopeaan. Pian hän kylläntyy siihen ja syö kultaa; hän syyttää palamaan puolet Roomasta saadakseen kokea uudelleen Rooman palon. Tämä metodi sortuu kuitenkin omaan mahdottomuuteensa ja on esimerkki huonosta äärettömyydestä. (Käännös Olli Mäkinen)

¹⁰¹⁴ *Ibid*, 269.

¹⁰¹⁵ *Ibid*, 270-272.

¹⁰¹⁶ *Ibid*, 272-274.

¹⁰¹⁷ *Ibid*, 273-274.

sosiaalisen kanssakäynnin tulee olla suunniteltua ja palvella jotain tarkoitusta. Eristäytyneisyys tarkoittaa tässä tapauksessa, kuten Kierkegaard teoksessaan *Sygdommen til Døden* kuvaa, omaan itseensä sulkeutuneisuutta ja välinpitämätöntä ja yhdentekevää suhtautumista ulkomaailmaan, siis ulkoisen merkityksen minimoimista sisäisen kustannuksella.¹⁰¹⁸ Kierkegaard kuvaa demonista yksilöä ovelaksi; hän suojautuu naamiolla, suojamuurilla ja tietoisella torjunnalla tunnekuohuilta ja sublimoi nautinnon.¹⁰¹⁹

Johannes Viettelijä tuhoaa uhrinsa, Cordelian. Koko viettelyakti on kuin taideteos, jota Johannes voi jälkepäin ihaila muistojensa hämärässä. Nainen on vain esine, jonka Johannes viettelynsä aikana rakentaa täydelliseksi rakastuneen ja antautuvan naisen ideatapaukseksi, jonka hän omistaa kerran ja sitten hylkää. Viimeisessä kirjeessään Johannes kirjoittaa:¹⁰²⁰

Dog nu er det forbi, og jeg ønsker aldrig mere at see hende --- Nu er al Mudstand umulig, og kun saa længe den er til, er det skjønt at elske, naar den er ophørt, er det Svaghed og Vane --- Jeg har elsket hende; men fra nu af kan hun ikke mere beskjeftige min Sjæl. Hvis jeg var en Gud, da vilde jeg gjøre for hende, hvad Neptun gjorde for en Nympe, forvandle hende til en Mand.¹⁰²¹

Johannes Viettelijä on valmis seuraavaan seikkailuun, mutta uhri jää sekä henkisesti että fyysisesti raiskattuna kuin siipirikko lintu omaan yksinäisyyteensä. *Viettelijän päiväkirjan* fiktiivinen kokoaja, Kierkegaardin epäsuoran julkaisustrategian yksi osallistujista, tekee yhteenvetoa Cordelian kohtalosta.¹⁰²²

Da hader hun, hendes Hjerte føler sig lettet i Forbandelser, men hun finder ikke Hvile; hun gjør sig atter Bebreidelser, Bebreidelser, fordi hun har hadet, hun der selv er en Synderinde, Bebreidelser, fordi hun, hvor underfundig han end har været, dog altid bliver skyldig. Tungt er det for hende, at han har bedraget hende, endnu tungere, kunde man næsten fristes til at sige, at han har vakt den mangetungede Reflexion, at han har udviklet hende æsthetisk nok til ikke længer ydmygd at lytte til een Stemme, men til at kunne høre de mange Taler paa engang.¹⁰²³

Itse asiassa Johannes Viettelijä on ainoastaan kiinnostunut Cordelian sielusta, jonka hän vangitsee. Lisäksi hänen metodinsa saa uhrin tuntemaan syyllisyyttä: Cordelia luulee itse

¹⁰¹⁸ Søren Kierkegaard (1977a), 186.

¹⁰¹⁹ Ibid.

¹⁰²⁰ *Enten-Eller I*: 410.

¹⁰²¹ Nyt on kuitenkin kaikki ohi, enkä milloinkaan toivo häntä enää näkeväni --- Nyt on kaikki vastustus hänessä loppunut, ja ainoastaan niin kauan kuin sitä on olemassa, on ihanaa rakastaa; kun se on loppunut, käy rakkaus heikkoudeksi ja tottumukseksi --- Olen häntä rakastanut, mutta tämän hetken mentyä hän ei voi sieluani kiinnostaa. Jos olisin Jumala, tekisin hänelle kuten Neptunus teki erälle nymfille, muuttaisin hänet mieheksi. (Käännös V. A. Koskenniemi)

¹⁰²² Ibid, 286-287.

¹⁰²³ Ja hän vihaa, hänen sydämensä keventää itsensä kirouksiin, mutta hän ei löydä lepoa; hän soimaa uudelleen itseään, soimaa siitä että hän on voinut vihata, hän, joka itse on synnintekijä, soimaa siitä, että hän itse, kuinka paha Johannes lieneekin ollut, yhtäkaikki on syyllinen. Raskasta on hänelle se, että Johannes on hänet pettänyt, vielä raskaampaa, tekisi mieli väittää, on hänelle se, että viettelijä on herättänyt hänessä eloon monimutkaisen mietiskelyn, että hän on kehittänyt hänet esteettisesti asteelle, jolla hän ei enää nöyrästi kuuntele yhtä ainoaa ääntä vaan kuulee kaikkien äänten moninaisuuden yhdellä kertaa. (Käännös V. A. Koskenniemi)

vietelleensä eikä päinvastoin. Kun esteettisen elämän motto voitaisiin ilmaista lauseella *Etsi onnea – nauti elämästä*, on Johannes Viettelijän äärimmäisiin viety reflektiivinen nautiskelu kaikessa traagisuudessaan kaukana tästä; toiminta ei tapahdu nyt lihan, voimakkaiden tunteiden tai fyysisyyden tasolla, vaan sitä ohjaavat puhtaat käsitteet ja niiden liikkeet ja leikki.

Catch-22 –teoksen harkitseva esteetikko on Yossarianin koneen suunnistaja Aarfy. Hän ei ole toiminnassaan yhtä raffinoitunut kuin Johannes Viettelijä, mutta hänen suhtautumisensa ulkomaailmaan muistuttaa taiteen tuntijan connoisseur-asennetta. Lukija tarkastelee Aarfya lähinnä Yossarianin näkökulmasta, eikä pääse tirkistelemään tämän tajunnan sisälle: tällöin Aarfyn demoninen sulkeutuneisuus korostuu. Aarfy onkin ilmeisesti välinpitämätön sosiaalisissa suhteissaan; hän ei pysty tuntemaan sääliä eikä kokemaan empatiaa. Kuitenkin hän on aina valmis näennäisiin kontakteihin, sellaisiin joista on hänelle hyötyä taloudellisesti tai tulevan uran kannalta. Kun Yossarian kokee vaikuttavasti kuvattuja infernaalisia kauhun hetkiä pommikoneen nokan lasikuvussa ilmatorjuntatulen keskellä ja pelkää kuolemaa yrittäen samalla huutaa ohjeita lentokapteenille, joka tekee epätoivoisia väistöliikkeitä, Aarfy tuijottaa lumoutuneena alapuolella avautuvaa näkymää ja kiinnittää huomionsa sen kauneuteen.¹⁰²⁴ Edmund Burken mukaan kauhu syntyy itsesäilytystä uhkaavista kohteista: ylevä on nautinnollista kauhua, siksi siihen kuuluu olennaisesti etäisyys.¹⁰²⁵ Ilman etäisyyttä kauhean objektin kokeminen olisi pelkkää tuskaa, uhkaa ja vaaraa.¹⁰²⁶ Yossarian kokee vaaran ja kauhut konkreettisesti, eksistenssistä käsin, hän siis pelkää. Aarfy puolestaan tarkastelee sitä viileän reflektiivisesti. Toisella pommituslennolla Yossarian haavoittuu jalkaansa ja vuotaa melkein kuiviin Aarfyn jälleen ihaillessa ulkopuolella avautuvaa näytelmää:

Yossarian flipped his eyes open in alarm and saw the totally unexpected bulging black buffs of flak crashing in toward them from high up and Aarfy's complacent melon-round, tiny-eyed face gazing out at the approaching cannon bursts with affable bemusement. Yossarian was flabbergasted ---

“I lost my balls! Aarfy, I lost my balls!” Aarfy didn't hear, and Yossarian bent forward and tugged at his arms. “Aarfy, help me,” he pleaded, almost weeping. “I'm hit! I'm hit!”

Aarfy turned slowly with a bland, quizzing grin. “What?”¹⁰²⁷

Aarfy ei ole täysverinen harkitseva esteetikko, koska hän ei pysty tuntemaan epätoivoa tai kuolemanpelkoa; sulkeutuneisuudessaan hän kuitenkin lähestyy tätä ihmistyyppiä. Rakastajana Aarfy on valikoiva: Hän kerää naisia itselleen ja hämmästyttää tovereitaan, koska hän ei useimmiten käytä hyväkseen tilaisuutta seksuaaliseen kanssakäymiseen, mikä miehistön mielestä on miehen ja naisen välisen suhteen ainoa tarkoitus.¹⁰²⁸ Naisten suhteen Aarfy on siis keräilijä ja taiteentuntija. Hän pystyy jopa tekemään vaikutuksen puoleensavetävään kreivittäreen ja tämän miniään, Yossarianin seksuaalisten päiväunien kohteisiin.¹⁰²⁹ Johannes Viettelijä toteaaakin *In vino veritasissa*, että nainen haluaa tulla

¹⁰²⁴ Joseph Heller (1963) *Catch-22*, London, 1963, 145-150.

¹⁰²⁵ Ilona Reiners (2001), 149.

¹⁰²⁶ Ibid.

¹⁰²⁷ Ibid, 283-284.

¹⁰²⁸ Ibid, 156.

¹⁰²⁹ Ibid, 208-309.

vietellyksi; kun moralistit tuomitsevat eroottikon viettelyksen, naiset ovat salaisesti heidän liittolaisiaan. Jokaista naista vastaa viettelijä, ja naisen onni koostuu juuri hänen löytämisestä.¹⁰³⁰ Aarfy harjoittaa vuoroviljelyä rakkaussuhteissaan, muttei ilmeisestikään pysty lopulta torjumaan ikävystymistä ja kyllästymistä vaan raiskaa ja tappaa uhrinsa, joka on avuton ja yksinkertainen upseerien majoituspaikan apupiika, tyttö joka pystyy tuskin kirjoittamaan nimeään.¹⁰³¹ Kun Johannes Viettelijän ja Cordelian suhde kehittyi hitaasti ja etenee älyllisellä tasolla, Aarfyn ja palvelustytön välillä kaikki tapahtuu muutamassa tunnissa. Sen jälkeen raiskattu, nöyryytetty ja viaton uhri makaa ikkunasta ulosheittämisen jälkeen hengettömänä kadulla, ja Yossarian tapaa lähes järkkymättömän Aarfyn ylhäällä huoneistossa, mutta onnistuu kuitenkin herättämään hetkeksi kuolemanpelon tämän mielessä.¹⁰³² Kuten Aarfy, ei Johannes Viettelijäkään katso tehneensä koskaan mitään väärin – tai hän ei tiedosta sitä, sillä hän ei pohdi tekojensa moraalista oikeutusta.

Aarfyn suhtautuminen uhriinsa muistuttaa *In vino veritasin* Muotikauppiaan käsitystä naisesta: nainen on vain esine, jonka hän voi muodin avulla ja takia prostituoida. Koska nainen välittää vain muodista, katsoo hän oikeudekseen kohdella tätä kyynisesti ja alistaa tämän – naisen olemus ei vastaa sitä korkeaa ideaalia, jonka ylistämisen kaikki taiteilijat ovat ottaneet elämäntehtäväkseen.¹⁰³³ Samaa mieltä on itse asiassa myös Johannes Viettelijä; koska nainen ei ole mikään ajatus tai idea kuten vietteleminen, eroottikon velvollisuus ja oikeus on vietellä niin monta naista kuin mahdollista.¹⁰³⁴ Johannes Viettelijän naiskäsitys eroaa Muotikauppiaan vastaavasta siinä suhteessa, että hänen mielestään nainen on kauneinta ja siten myös tavoitelluinta mitä Luoja on aikaansaanut. Naisen olemisen on *Viettelijän päiväkirjassa* kuitenkin selvästi olemista toiselle, siis olemista miestä varten.¹⁰³⁵ Kierkegaardin naiskäsitys on herättänyt keskustelua ja häntä olisi helppo kutsua sovinitiksi – itse termi ei tullut käyttöön kun vasta 1900-luvun puolivälissä (ks. Markku Envall, Helsingin Sanomat 29.2.1996, C 9). Kierkegaardia voidaan syyttää naisen esineellistämistä, mutta hänen käsityksensä on suhteutettava aikaan, jossa hän eli. Mielestäni on kuitenkin selvää, että Kierkegaardin naishahmot ovat kauttaaltaan henkilöitä, joilta puuttuu itsetietoisuus – he ovat siis lapsen kaltaisia.¹⁰³⁶ Samaa mieltä ovat ne lukuisat feministitutkijat, jotka ovat analysoineet Kierkegaardin tekstejä niiden naisnäkökulman valossa. Päiväkirjoissaan Kierkegaard kutsuu naista esimerkiksi ”egoismin personifioitumaksi”, ”synnynnäiseksi valehtelijaksi”, ”elämän hekumoitsijaksi”, toteaa että ”nainen ei pysty dialektiseen väittelyyn” (joka oli kristittyjen ominaisuus) tai että nainen antautuu etupäässä ”juoruille, trivialiteeteille ja

¹⁰³⁰ Søren Kierkegaard (1977a), 176-177.

¹⁰³¹ Joseph Heller (1963), 408-409.

¹⁰³² Ibid.

¹⁰³³ Søren Kierkegaard (1977a), 163-169.

¹⁰³⁴ Ibid, 176.

¹⁰³⁵ Edith Kern (1970), 34.

¹⁰³⁶ Kierkegaard katsoi naisen olevan epätäydellinen olio mieheen verrattuna. Esimerkiksi *Sydommen til Døden* -teoksessa, jonka kirjoittaja on Anti-Climacus ja julkaisija S. Kierkegaard, hän toteaa: ”Som det blev viist, at man kunde kalde --- Qvindelighedens Fortvivlelse, saaledes kan man kalde denne Fortvivlelse Mandlighedens. Den er derfor ogsaa i Forhold til den foregaaende: Fortvivlelse seet under bestemmelsen Aand. Men saaledes er just ogsaa Mandlighed væsentlig hørende under Bestemmelsen Aand, medens Qvindelighed er en lavere Synthese.” (SD, SV XI, 201-202)

seksuaalisuhteille” ja että ”nainen on paholaisen luomus”.¹⁰³⁷ Voisiko provosoivammin sanoa? Sylvia Walsh yrittää artikkelissaan *Issues that Divide: Interpreting Kierkegaard on Woman and Gender* (1997) löytää Kierkegaardin tuotannosta neutraalimpia naiskuvia. Esimerkeiksi tarjoutuvat hänen kaksi artikkeliaan, joista toinen käsittelee Thomasine Gyllembourgia ja toinen Madame Heibergia – näiden tekstien välittämä positiivisempi naiskuva kuitenkin johtunee siitä, että artikkeleiden kohteet olivat Kierkegaardin ilmeisesti ihailemia naisia, ja siinä suhteessa poikkeuksia.¹⁰³⁸ Yleensäkin Kierkegaard kuvaa naista olioksi, joka ei kykene reflektiiviseen ajatteluun,¹⁰³⁹ eikä Kierkegaardille voida antaa ironian varjolla kaikkea anteeksi.

Hellerin naiskuva teoksessa *Catch-22* ei ole samalla tavalla perusteltavissa; voidaan tietenkin todeta, että kaikki hänen naiskuvansa ovat tavalla tai toisella koomisia. Yleisesti ottaen sekä Kierkegaardin tuotannossa että Hellerin teoksessa *Catch-22* on vallalla naiskäsitys, jonka mukaan nainen on esine, joka on miestä varten. Ja silloin taas on paikallaan jatkokysymys: parodioiko Heller tässä tapauksessa Kierkegaardia? Miten Heller kuvaa naista, siihen kysymykseen meidän olisi yritettävä löytää vastaus koko hänen tuotantonsa valossa. Hellerin naishenkilöhahmot ovat usein varsin pinnallisia ja he toimivat teosten todellisuudessa monesti vähäpätöisissä rooleissa. Hän kuvaa naisen usein pettäjäksi ja/tai prostituoiduksi.

In vino veritasin Muotikauppias on, kuten Nuori Ihminenkin, ilman oikeaa nimeä – tällä Kierkegaard haluaa korostaa heitä välittöminä, ei-reflektioivina persoonina.¹⁰⁴⁰ Muotikauppiaan anonymiteetti johtuu siitä, että hänen persoonallisuutensa koostuu kuten muoti tilapäisistä ajan virtauksista, joihin kuuluvat kampaukset, parfyymit ja vaatteet kulloisenkin aikakauden hetkellisten konventioiden mukaan.¹⁰⁴¹ Koska ihmisen päämäärä on Kierkegaardin mukaan suhteutua ikuisuuteen ja koska Muotikauppias elää vain hetkessä, voisi hänen marxilaisittain sanoa olevan vieraantunut tästä päämäärästä.¹⁰⁴²

Muotikauppiaan käsitys naisen välineellistämisestä, siis hyväksikäyttämisestä jonkin tarkoitusperän vuoksi, tulee *Catch-22*:ssa jatkuvasti esille niissä miehen ja prostituoidun välisissä suhteissa, joita teos on tulvillaan. Tällöin nainen on väline, jolla mies tyydyttää seksuaaliset halunsa ja tarpeensa tai ihmisen ikuisen heikomman yksilön alistamistarpeen. Jos tietoisesti käytetään hyväksi toisen ihmisen ilmeisiä nautinnonhaluja ja seksuaalisia ym. tarpeita, silloin voidaan puhua parittamisesta tai nautintoaineiden tai – tavaroiden välittämisestä.

Milo Minderbinder on monen muun ominaisuutensa lisäksi taitava sutenööri. Hankkiakseen itselleen mahdollisimman paljon rahaa hän on valmis käyttämään hyväkseen mitä tahansa inhimillisen turhamaisuuden merkkejä ja lähimmäisen heikkouksia. Muotikauppias osaa pelata naisen halulla koristaa itseään ja tehdä itsensä sekä haluttavaksi että muotitietoiseksi. Milo taas tuntee miehiset tarpeet, vaikka hän itse on teoksen maailmassa sukupuoleton olento. Niinpä hän hankkii esimerkiksi Yossarianille ja Orrille prostituoituja heidän lennättäessään häntä liikeasioissa ympäri Välimeren kulttuuripiiriä. Milo yrittää kuitenkin stereotyypin juutalaiseen tapaan aina

¹⁰³⁷ Sylvia Walsh (1997), 191.

¹⁰³⁸ Ibid, 200.

¹⁰³⁹ Ibid, 199.

¹⁰⁴⁰ Lennart Koskinen (1980), 95.

¹⁰⁴¹ Ibid, 96.

¹⁰⁴² Ibid.

tinkiä ja hankkia kaiken tavaransa mahdollisimman edullisesti. Kun hän lupaa miehille, että Sisiliassa heitä odottaa kymmenvuotias neito mukanaan kaksi kaksitoistavuotiasta neitsyttä, jotka ovat sisaria, nämä paljastuvatkin kaksikymmentäkahdeksanvuotiaksi prostituoiduiksi, jotka eivät oikeastaan ole sisaria eivätkä neitsyitäkään, ja joista toinen on vielä kaiken lisäksi kalju.¹⁰⁴³ Orr ja Yossarian väsyvät Milon loputtomaan sukkulointiin ja haluavat lentää takaisin tukikohtaansa Pianosalle. Milo kuitenkin houkuttelee heitä jatkamaan Palermoon, koska hän on hankkinut heille majapaikan ja Yossarianille nelivuotiaan ja Orrille kaksi kahdeksanvuotiasta neitsyttä, jotka ovat puoliksi espanjalaisia. Perillä todellisuus osoittautuu jälleen erilaiseksi kuin lupaukset:

”I don’t blame you. But these eight-year-old virgins are really only thirty-two. And they’re not really half Spanish but only one-third Estonian.”

“I don’t care for any virgins.”

“And they’re not even virgins,” Milo continued persuasively. “The one I picked out for you was married for a short time to an elderly schoolteacher who slept with her only on Sundays, so she’s really almost as good as new.”¹⁰⁴⁴

Milo myy tavaransa kuin auto- tai hevoskauppias. Asiakkaista tulee uhreja, joita Milo prostituoi, ja kauppatavara on kuin mikä tahansa hyödyke, joka omaa tavaransa lumon. Heller pystyy huumorin varjolla välttämään sen moraalisen paheksunnan, jota esimerkiksi Vladimir Nabokovin *Lolita* (1955) ja John Fowlesin *The Collector* (1963) ilmestyessään aiheuttivat. Tänä päivänä kaikkien pedofiiliskandaalien jälkeen yleisön reaktiot voisivat olla jälleen tuomitsevat.

Jokainen *In vino veritasin* viidestä puheenpitäjistä käsittelee esitelmässään naista ja naisen olemusta omalla tavallaan puutteellisesti ja rajoitetusti. Nuori ihminen näkee naisen ja rakkauden koomisena ja ristiriitaisena; hän pyrkii myös suhtautumaan käsiteltäviin ongelmiin reflektiivisesti, siis itsensä ulkopuolelta käsin. Tällöin nainen käsitteellistyy samoin kuin myös rakkaus. Constantin Constantius pitää naista pilana tai hölynpölynä – ja olemukseltaan petollisena. Victor Eremita taas ylistää naista miehen inspiiraatiolähteenä, mutta vain silloin kun kyseessä on miehen ja naisen välinen negatiivinen suhde. Parasta, mitä nainen voi miehelleen tehdä, on pettää tätä. Muotikauppias on puolestaan naisvihaaja: hän ei halua pelkästään tutkia naisen olemusta, vaan haluaa ennen kaikkea käyttää omassa demonisessa kyynisyössään hyväkseen tämän heikkoutta paljastaakseen itselleen ja myös naiselle tämän todellisen luonteen, joka on muotimaailman näkökulmasta naurettava kaikkine turhamaisuuksineen ja matkimistarpeineen. Johannes Viettelijä ylistää naista, mutta hänen puheensa on eräänlainen nautinnon evankeliumi. *Catch-22*:n maailmassa nainen on ennen kaikkea nautinnon kohde, esine ja petollinen olento kuitenkin omalla viattomalla tavallaan, jolloin nämä ominaisuudet voidaan ikään kuin katsoa kuuluviksi hänen olemukseensa.

Yossarian tekee myös rakastajana poikkeuksen. Hän on kehittyvä romaanihahmo, joka sukkuloi eri eksistenssitilanteissa ja kokee erilaisia naisuhteita henkisen muutoksensa aikana. Yossarianille on aluksi ominaista sukupuolihurjastelu ja jatkuva rakastuminen. Hän kaataa naisen aina tilaisuuden tullen:

¹⁰⁴³ Joseph Heller (1963), 225.

¹⁰⁴⁴ Ibid, 229.

The men could pick girls along that road if they promised to take them where they wanted to go, buxom, young, homely, grinning girls with missing teeth whom they could drive off the road and lie down in the wild grass with, and Yossarian did whenever he could ---¹⁰⁴⁵

Yossarian loved Dori Duz so much that he couldn't help flinging himself down passionately on top of Lieutenant Scheisskopf's wife every week ---¹⁰⁴⁶

Yossarian was in love with the maid in the lime-coloured panties because she seemed to be the only woman he could make love to without falling in love with. Even the bald-headed girl in Sicily still evoked in him strong sensations of pity, tenderness and regret.¹⁰⁴⁷

Tässä vaiheessa Yossarian on Don Juanin kaltainen välitön esteetti. Hän ihastuu yhä uudelleen pystymättä liittämään psyykkistä elementtiä rakkauteensa saati sitten analysoimaan tai katumaan tekojaan. Yossarianin rakkauden kohteeksi voi joutua kuka tahansa nainen tai mieskin; itse teos alkaa rakkaudentunnustuksella, jonka kohteena on sotilaspastori. Hetkellinen rakkaus ja yhä uusiin nautintoihin pyrkiminen synnyttää hänessä kuitenkin epätoivoa ja kuolemanpelkoa, aivan kuten Kierkegaard esteettisestä elämästä varoittaa. Yossarian näkee kuoleman uhkaavan kaikkialla: niin saksalaiset ilmatorjuntatulellaan kuin jotkut tuntemattomat myrkyttämällä hänen ruokansa (todellisuudessa Yossarian on itse järjestänyt asian) haluavat tuhota sankarimme. Yossarianilla ei ole nautintoja ja elämisenhalua korkeampia periaatteita olemassaololleen.

Aessori Vilhelm puhui eetikon roolissaan työn, kutsumuksen, ystävyden ja perheen puolesta. Nämä käsitteet merkitsivät isänmaallisuuden lisäksi Kierkegaardille yleisen realisoimista. Yossarian yrittää jäsenyä sovinnollisesti yhteiskuntaan siinä kuitenkaan onnistumatta – Kierkegaardillekin eettinen eksistenssitaso oli eräänlainen välivaihe, ja lopullinen valinta oli tehtävä esteettisen ja uskonnollisen tason välillä. Yossarian kokee eettisen rakkauden mahdollisuuden ensi kerran Roomassa Lucianan kanssa.¹⁰⁴⁸ Luciana, joka katoaa, koska Yossarian repii hänen osoitteensa ja etsii sitä jälkikäteen epätoivoisesti, on kuin vihje realisoitavissa olevista mahdollisuuksista kuten perheen perustamisesta, tasavertaisesta rakkaudesta ja kodista. Keskustelu naimisiinmenosta käydään loogisesti etenevien paradoksien avulla, jolloin kaikki jää toteutettavissa olevien mahdollisuuksien tasolle.¹⁰⁴⁹ Yossarian etsii epätoivoisesti Lucianaa, jonka nimikin on vihje paremmasta, tätä kuitenkin koskaan löytämättä.

¹⁰⁴⁵ Ibid, 25.

¹⁰⁴⁶ Ibid, 69.

¹⁰⁴⁷ Ibid, 132.

¹⁰⁴⁸ Kierkegaardia askarrutti Fr. Schlegelin romaanin *Lucinde* romanttinen maailmankuva. Kierkegaard katsoi tämän teoksen olevan saksalaisen romantiikan evankeliumi ja hän kritisoi sen edustamaa lihallisuuden ja nautinnon ylistystä – ”Systemet for des Rehabilitation des Fleisches”. *Lucindessa* Kierkegaard näkee romantiikan paljastavan koko maagisen hehkunsa ja sen alta paljastuvan elämän olevan – jos sitä noudatettaisiin järjestelmällisesti – tuomittu pohjattomaan epätoivoon. (Torsten Bohlin, 1918, 15-16) Luciana ilmenee Yossarianille eräänlaisena rakkauden papittarena – hänen lupauksensa ei myöskään toteudu, joten henkilöahhmona hänellä on symbolista ulottuvuutta.

¹⁰⁴⁹ Ibid, 158-159.

Sairaanhoitaja Sue Ann Duckett on perusamerikkalainen nuori nainen, joka haluaisi perustaa kodin ja tehdä kauniita lapsia – ja mielellään Yossarianin kanssa. Yossarian ja Duckett viettävät yhteisiä hetkiään hiekkarannan paratiisissa alastomien sotilaiden ympäröimänä, ja heidän suhteensa kehittyi pian niin kiinteäksi, että Duckett haluaa jo muuttaa Yossariania. Yossarian nauttii naisen palvovasta ja selvästi osoitetusta kiintymyksestä häneen. Mutta realisoidakseen yleisen ja mennäkseen naimisiin Yossarianin olisi hyväksyttävä myös kaikki muut yhteiskunnalliset velvoitteet, hänen olisi muun muassa jatkettava pommituslentoja, joiden ylärajaa eversti Cathcart jatkuvasti nostaa. Ilmeisesti Yossarianin osa ei ole tämä, sillä paratiisikohtauksen keskeyttää McWatt: hän lentää pommikoneellaan rannalla olevan sukelluslautan ylitse kiusoitellakseen ja pelotellakseen uimareita ja katkaisee juuri ylös nousevan Kid Sampsonin keskeltä kahtia.¹⁰⁵⁰ Paratiisi katoaa hetkessä, Yossarian ja sairaanhoitaja Duckett etääntyvät toisistaan ja jälkimmäinen alkaa keskittyä sairaalan lääkäreihin löytääkseen turvallisemman aviomiesehdokkaan.

Kun Yossarianin tovereita katoaa tai heidät ammutaan pommituslennoilla, hän rukoilee ensimmäisen kerran elämässään.¹⁰⁵¹ Hän tekee sen Natelyn puolesta, mutta tuo rukous on eräänlainen käänne Yossarianin elämässä. Hän on päättänyt olla 'realisoimatta yleistä' ja kieltäytynyt pommituslennoista odottaen nyt päällystön vastareaktiota, joka koostuu erilaisista uhkauksista tai etujen ja palkkioiden tarjoamisesta. Yossarian päättää lopulta olla hyväksymättä mitään tehdyistä tarjouksista. Hän valitsee vaikka kuoleman, koska se on kuitenkin oikeudenmukaisempi vaihtoehto kuin tovereiden pettäminen, jota hänen kotiuttamisensa, ilman että muut pääsisivät osallisiksi samasta kohtelusta, merkitsisi. Tämän kaiken Yossarian tekee velvollisuudesta; hän näkee kutsumuksensa olevan eräänlainen tien näyttäjä. Hän tuntee rakkautta muussa kuin lihallisessa mielessä. Esimerkkinä tästä on hänen yhtäkkinen halunsa pelastaa Natelyn prostituoitu-tyttöystävän alaikäinen sisar siltä julmalta kohtalolta, jota hän voi tälle kuvitella kulkiessaan luvussa *The Eternal City* halki ikuisen pahuuden kyllästäjän Rooman yön. Yossarian valitsee lopuksi projektikseen tämän nuoren tytön pelastamisen ja turvaan saattamisen nyt, kun Natelykin on ammuttu alas.

Mutta Yossarian ei voi yhdellä kertaa ymmärtää kristillisen rakkauden olemusta. Hänen on ensin saatava tästä vihje, jotta se voisi kypsyä hänen mielessään. Samalla tavalla kuin Orr viitoittaa tietä sokraattisessa mielessä, hän on myös esimerkkinä kristillisen rakkauden mahdollisuudesta. Hän viestittää sitä omalla avuttomalla ulkomuodollaan:

Yossarian worried frequently about Orr. Who would shield him against animosity and deceit, against people with ambition and the embittered snobbery of the big shot's wife, against the squalid, corrupting indignities of the profit motive and the friendly neighbourhood butcher with inferior meat? Orr was a happy and unsuspected simpleton with a thick mass of wavy polychromatic hair parted down the centre. He would be mere child's play for them. They would take his money, screw his wife and

¹⁰⁵⁰ Ibid, 331.

¹⁰⁵¹ Ibid, 361.

show no kindness to his children. Yossarian felt a flood of compassion sweep over him.¹⁰⁵²

Eettinen eksistenssi on Kierkegaardille eräänlainen ylimenovaihe esteettisestä uskonnolliseen.¹⁰⁵³ Eettisyyden analysointi jää Kierkegaardilla esteettistä eksistenssitilaa kalpeammaksi: tähän saattaa olla syynä se, ettei hän itse koskaan 'realisoinut yleistä' menemällä naimisiin tai ottamalla mitään vakituista työtä.¹⁰⁵⁴ Samoin on teoksessa *Catch-22*: Heller kuvaa välittömiä esteettejä, Don Juan –tyyppisiä, jotka elävät jatkuvassa nautinnon tavoittelussa. Yossarianin matka kohti henkistä kehitystä hipaisee eettistä rakkautta, mutta ohittaa pian tämän vaiheen. Uskonnollisen tason lähimmäisenrakkaus ilmenee hänelle mahdollisuutena, potentiaalisuutena. Rakastajana Yossarian etenee hyvin selvästi Kierkegaardin viitoittamaa linjaa: jo *Enten-Ellerissä* Kierkegaard antaa ymmärtää, että on olemassa yksilöitä, jotka eivät voi toteuttaa kutsumustaan avioliitossa tai porvarillisessa elämässä.¹⁰⁵⁵ Siinä vaiheessa Kierkegaard vielä asetti esteettisen etusijalle – kirjailijan ammatti oli hänen kutsumuksensa.¹⁰⁵⁶ Merkittävää *Catch-22*:n kannalta on se, että ylipäälystöllä ei juuri tunnu olevan rakkauselämää. Kaikki heidän aikansa näyttää menevän järjestelmän vaativien muodollisuuksien valvontaan tai uusien kehittämiselle. Niinpä esimerkiksi kenraali Scheisskopfin vaimo joutuu etsimään rakkautta alipäälystöltä ja miehistöltä. Yossarian toteaaakin joutuessaan sairaalassa ollessaan sensuroimaan kirjeitä, että miehistön rakkauselämä näyttää olevan jossain määrin kiinnostavampaa kuin päälystön.

6.3 Porvari, fatalisti ja paradoksi – kuolemaantuomitut tusinaihmiset

Teosta *Kuolemansairas (Sygdommen til Døden)* pidetään Kierkegaardin ehkä merkittävimpänä ja syvällisimpänä uskonnollisia kokemuksia luotaavana tekstinä. Teoksessa kuvataan ihmisten epätoivoa ja sielullista sekasortoa silloin, kun hän ei halua tiedostaa todellista suhdettaan ikuiseen minäänsä ja siten myös Jumalaan. Tätä sielullista tilaa kuvataan termillä 'epätoivo'.¹⁰⁵⁷ Teos sisältää esimerkkitapauksia epätoivoisista ihmisistä, epätoivon hahmoista, jotka heijastavat niitä yksilöllisiä sielullisia vivahteita, joita tämä tunne aikaansaa. Epätoivon hahmoja voidaan verrata esteettistä ja eettistä tasoa hahmottavissa teksteissä esille tuleviin paradigmaattisiin esimerkkitapauksiin, vaikkakin ne on kuvattu jälkimmäisiä abstraktimmalla ja verettömämmällä tavalla. Poroporvari, Fatalisti, Maailmallinen ihminen, Nero, Pakana ja Vaeltava juutalainen ovat eräitä esimerkkitapauksia, joista käsittelen tarkemmin kahta ensiksi mainittua.

Kierkegaardin suhtautuminen yleiseen (*det Almene*) on ambivalentti. Kun yleinen edustaa sitä yhteiskuntaa, jonka kriitikko hän oli, Kierkegaardin terminologiassa yleisen vastakohta on yksilö, 'den Enkelte', joka tarkoittaa pienellä alkukirjaimella kirjoitettuna

¹⁰⁵² Ibid, 306.

¹⁰⁵³ Heidi Liehu (1990), 155.

¹⁰⁵⁴ Torsten Bohlin (1939), 138.

¹⁰⁵⁵ Ibid.

¹⁰⁵⁶ Joakim Garff (2002), 178-179.

¹⁰⁵⁷ Jens Himmelstrup (1936), 578-579.

yksilöä esteettisellä eksistenssitasolla; isolla alkukirjaimella kirjoitettuna 'Den Enkelte' (myös hiin Enkelte) taas merkitsee yksilöä uskonnollisella tasolla, siis häntä, joka on jo ylittänyt yleisen.¹⁰⁵⁸ Esteettisellä tasolla olevalle yksilölle 'det Almene' merkitsee anonyymia massaa, siis sitä joukkoa, jolle esteetikko on kääntänyt selkensä. Tällöin Kierkegaard kuitenkin kirjoittaa yleisen usein pienellä alkukirjaimella (*det almene*), jolloin se tarkoittaa porvaria halventavassa mielessä. Hän kutsuu heitä myös termillä 'Spidsborgare'.¹⁰⁵⁹ Vaikka Kierkegaard näkee, että yhteiskunnallinen kokonaisuus on välttämätön yksilön täydellistymisen kannalta, ei hän voi tuntea sympatiaa porvaristoa ja massaa kohtaan.¹⁰⁶⁰

Det Tankeløse ved de comparative Dusin-Mennesker, der ere som Folk er fleest her i Byen, og ligne hinanden som Tinsoldater i Asken, er, at al deres Sammenligning mangler et sandt tertium comparationis, ---¹⁰⁶¹

Alle ere jo dog enige i, at Spidsborgerlighed er comisk. Men hvad er da Spidsborgerlighed? Kan man ikke være Spidsborger i en stor Stad? Hvorfor ikke? Det Spidsborgerlige ligger altid i Brugen af det Relative som det Absolute i Forhold til det Væsentlige. At Mangen ikke mærker det, naar det er en iøinefaldende Relativitet der bruges, viser blot hans Begrændsethed i Forhold til det Comiske.¹⁰⁶²

Esteetikko tekee tietoisien valinnan, jolloin hän kääntää tälle tusinaihmissien yhteiskunnalle selkensä.¹⁰⁶³ Mutta itse asiassa Poroporvari ja Fatalistikin kuuluvat samalle esteettiselle eksistenssitasolle kuin esteetikko. Poroporvari näkee mahdollisuuksien kategorioiden olemassaolon, mutta kieltäytyy hyväksymästä niitä ja vaipuu takaisin välttämättömyyden tasolle. Poroporvarissa ovat äärellisyys, välttämättömyys, ulkokohtaisuus ja ajallisuus saaneet ylivallan – Fatalistilla taas välttämättömyys on suorastaan ylikorostunut.¹⁰⁶⁴ Poroporvarin elämänsenteeseen kuuluu sosiaalisten säädösten tiukka noudattaminen, moitteettomuus ja itsetyytyväisyys. Häntä voi luonnehtia hengettömäksi ja mielikuvituksettomaksi olennoksi.¹⁰⁶⁵ Poroporvari haluaa myös olla samanlainen kuin kaikki muut (at være som Folk er fleest), kuten Kierkegaard saarnassaan *Christus som Forbilledet* kokoelmassa *Dømmer selv* toteaa.¹⁰⁶⁶ Epätoivo on Kierkegaardin mukaan ominaista kaikille ihmisille, jotka eksistivat

¹⁰⁵⁸ Lennart Koskinen (1980), 74.

¹⁰⁵⁹ Ibid, 74-75.

¹⁰⁶⁰ *AuE*, 541, 537.

¹⁰⁶¹ Ajattelemattomuuden piirre vertailevissa tusinaihmississä, jotka ovat sellaisia, kuin kaupunkimme ihmiset nyt enimmäkseen ovat, ja muistuttavat toisiaan kuin rasiallinen tinasotilaita, on siinä, että kaikesta heidän vertailustaan puuttuu todellinen *tertium comparationis*. (Käännös Torsti Lehtinen)

¹⁰⁶² Kaikkihan ovat yhtä mieltä siitä, että pikkuporvarillisuus on koomista. Mutta mitä sitten on pikkuporvarillisuus? Eikö ole mahdollista olla pikkuporvari, vaikka asuu suuressa kaupungissa? Miksi ei? Pikkuporvarillisuus on aina suhteellisen mittapuun käyttämistä absoluuttisena oleellisissa kysymyksissä. Se, että moni ei huomaa mitään, kun käytetään silmiinpistävän suhteellista mittapuuta, osoittaa vain heidän rajoittuneen koomisuuden tajunsa. (Käännös Torsti Lehtinen)

¹⁰⁶³ Lennart Koskinen (1980), 74.

¹⁰⁶⁴ Heidi Liehu (1989), 45, 49.

¹⁰⁶⁵ Ibid, 43-44.

¹⁰⁶⁶ SV I-XV, 540-541.

esteettisellä tai eettisellä tasolla. Epätoivon asteet vaihtelevat sen mukaan, mikä on sen kohde. Jos epätoivo johtuu maallisesta, ei yksilö ole tiedostanut tai aavistanut avartavien kategorioiden 'äärettömyys', 'mahdollisuus', 'ikuisuus' ja 'henkisyys' olemassaoloa. Yksilö voi olla epätoivoinen myös omassa itsessään – tätä epätoivon tasoa voi kutsua omaan itseensä käpertymiseksi.¹⁰⁶⁷ Tällainen yksilö rakastaa itseään ja halveksii välittömiä esteettejä.¹⁰⁶⁸ Kierkegaard kuvaa omaan itseensä käpertyjää seuraavasti:¹⁰⁶⁹

Men er da et saadant Selv ikke til i Virkeligheden, er han flygtet udenfor Virkeligheden, i Ørkenen, i Klosteret, i Daarekisten; er han ikke et virkeligt Menneske, paaklædt som Andre, eller som Andre iført det sædvanlige Overtøi? Ih, jo vist, hvorfor ikke det. Men dette med Selvet indvier han Ingen i, ikke en Sjel, det føler han ingen Trang til eller han har lært at betvinge den, hør blot ham selv tale derom.¹⁰⁷⁰

Og vor Fortvivlede er da indesluttet nok til at kunne holde enhver Uvedkommende, altsaa Enhver, borte fra dette med Selvet, medens han ud efter er ganske ”et virkeligt Menneske”. Han er studeret Mand, Mand, Fader, endogsaa en ualmindelig dygtig Embedsmand, en respaktabel Fader, behagelig i Omgang, saare mild mod sin Kone, Omhyggeligheden selv mod sine Børn.¹⁰⁷¹

Bevares denne Indesluttethed absolut, omnibus numeris absoluta, saa vil Selvmord blive den Fare, som ligger ham nærmest. Mennesker, som disse ere fleest, have naturligtvis ingen Anelse om hvad en saadan Indesluttet formaaer at bære; fik de det at vide, vilde de forbauses.¹⁰⁷²

Maailmallinen ihminen ja Poroporvari ovat Kierkegaardilla enemminkin yksittäisten piirteiden henkilöitymiä kuin selviä paradigmatapauksia.¹⁰⁷³ Poroporvari on henkilö, jota tänä päivänä voitaisiin kutsua materialistiksi ja kuluttajaksi, ihmiseksi, jolle henkiset arvot ovat toissijaisia. Heller on valinnut tällaisen pinnallisen ihmistyyppin edustajaksi taisteluyksikön lääkärin, Doc Daneekan. Valinta on sekä koominen että myös traaginen,

¹⁰⁶⁷ SD, 197-198.

¹⁰⁶⁸ Ibid.

¹⁰⁶⁹ Ibid, 197-198, 201.

¹⁰⁷⁰ Mutta elääkö sellainen ihminen todellisuudessa, onko hän paennut todellisuutta erämaahan, luostariin, mielisairaalaan; eikö hän ole tavallinen ihminen, pukeutunut kuin kuka tahansa, aivan samoihin päällysvaatteisiin? Kyllä, tosiaan, miksi ei! Mutta sisäisesti hän ei avaudu kenellekään, ei sielulleen, hänellä ei ole siihen tarvetta tai hän on oppinut hallitsemaan sitä, kuulee vain itsensä puhuvan siitä (Käännös Olli Mäkinen).

¹⁰⁷¹ Meidän epätoivoisemme on tarpeeksi sisäänpäinkääntynyt pitääkseen kaikki asiaankuulumattomat, siis jokaisen, oman itsensä ulkopuolella, samalla kun hän on ulkopuolisen mielestä aivan ”tavallinen ihminen”. Hän on sivistynyt aviomies, isä, jopa epätavallisen pätevä virkamies, kunnioitettu isä, hauska seuramies, lempeä vaimolleen, huomaavainen lapsiaan kohtaan. (Käännös Olli Mäkinen)

¹⁰⁷² Jos tämänkaltainen sisäänpäin kääntyminen on absoluuttista, omnibus numeris absoluta, niin itsemurha on se uhka, joka hänen kohdallaan tulee lähinnä kysymykseen. Ihmiset, sellaisina kuin he yleensä ovat, eivät luonnollisestikaan ymmärrä ollenkaan mitä kuvatuunlainen sisäänpäin kääntynyt joutuu kestäämään; jos he saisivat sen tietää, he tyrmistyisivät. (Käännös Olli Mäkinen)

¹⁰⁷³ Heidi Liehu (1989), 45.

sillä Kierkegaard käyttää teoksessaan *Kuolemansairas* juuri lääkäriä vertauksessaan tai laajennetussa metaforassaan esille tuodakseen sen, miten tämä (*den Insiktsfulle*) voi diagnosoida potilaan tiedostamattoman sairauden, kuolemansairauden eli epätoivon.¹⁰⁷⁴

Miehistö hakeutuu Doc Daneekan luokse ennen kaikkea nykykielellä sanottuna psyykkisten ongelmien vuoksi, mutta tohtori on itse niin ahdistunut ja epätoivoinen henkilö, ettei hän halua eikä edes yritäkään parantaa potilaitaan.

Poroporvari siis nauttii sosiaalisista sääöksistä ja noudattaa niitä tinkimättömästi. Doc Daneeka on se henkilö, jonka puoleen Yossarian kääntyy halutessaan kuulla, miten kaikenkattava sääntö on sovellettavissa kuhunkin yksittäiseen tapaukseen.¹⁰⁷⁵ Kun Catch-22 selittää, miksi miehistön on lennettävä yhä uusia pommituslentoja, määrittelee se samalla myös sen, kuka on tarpeeksi sairas, jotta hänet voisi kotiuttaa. Doc Daneeka selittääkin Yossarianille tämän säännön elliptisen täydellisyyden: jos joku suostui lentämään yhä uusia pommituslentoja, hän oli hullu, eikä hänen tarvinnut lentää, mutta jos hän ei halunnut lentää, hän oli terve, ja hänen täytyi lentää.¹⁰⁷⁶

Doc Daneeka on kykenemätön auttamaan potilaitaan, koska hän on täysin välinpitämätön ja omaan itseensä uppoutunut: kuolemanpelko ja maallinen hyvinvointi ovat jatkuvasti hänen mielessään. Hän ajattelee keskeytyksettä vain sitä, miten epäoikeudenmukaista on se, ettei hän ole saanut jäädä harjoittamaan praktiikkaansa Staten Islandille, vaikka hän oli kirjoittanut kutsuntalautakunnalle olevansa jalkapuoli, ja miten hän voi mahdollisesti joutua rangaistukseksi Tyynenmeren rintamalle hautaamaan ruumiita ja mätänemään kuumuudessa, jos hän kotiuttaa sairaita (kuolemansairaita ja epätoivoisia) sotilaita. Hän on eristäytynyt oman itsensä säälittelyyn ja antaa kahden lääkintämiehen hoitaa sairastuvastoa: Gus ja Wes mittaavat jokaisen kuumeen, ja ne, joilla sitä on, he lähettävät sairaalaan, muilta he sivelevät varpaat ja ikenet punaisella liuoksella ja antavat tämän lisäksi ulostuslääkettä. Näin Doc Daneeka voi istua aurinkotuolissaan lääkintäteltan edustalla, jossa hän vähitellen haalistuu miltei näkymättömäksi. Kun Yossarian haluaa, että lääkäri kotiuttaisi hänet, tämä vastaa toistuvasti ”What about me?”, ja aloittaa itsensä säälittelyn ja moralisoivan saarnan, jolla hän haluaa osoittaa Yossarianin nautinnollisen (esteettisen) elämänmuodon puutteellisuuden:

”With all your bitching, you’ve never finished a tour of duty even once.”--- “You never finish your missions because you keep running into the hospital or going off to Rome. You’d be in a much stronger position if you had your fifty-five finished and then refused to fly. Then maybe I’d see what I could do.”¹⁰⁷⁷

Doc Daneeka hukkuu kuolemanpelkoonsa ja ahneuteensa. Poroporvarille on tyypillistä todennäköisellä leikkiminen, siis tietoisten laskelmien tekeminen. Koska Daneeka on sotatoiminta-alueella, hänen on saatava kasaan joka kuukausi määrätty määrä lentotunteja, jotta hänelle maksettaisiin niiden oikeuttama palkanlisä. Mutta Doc Daneeka ei halua lentää. Hän pelkää lentämistä, mikä tarkoittaa symbolisesti sitä, että hän ei halua avautua avartaville ’äärettömyyden’, ’mahdollisuuden’, ’ikuisuuden’ ja ’henkisyuden’

¹⁰⁷⁴ SD, 151-156.

¹⁰⁷⁵ Joseph Heller (1963), 46, 58, 173.

¹⁰⁷⁶ Ibid, 46.

¹⁰⁷⁷ Ibid, 173.

kategorioille. Hänen epätoivonsa johtuu siitä, ettei hän halua olla oma itsensä sellaisena kun yksilön velvollisuus tätä itseyttä, yhteisöä ja ennen kaikkea Jumalaa kohtaan tulisi olla. Siksi hän suostuttelee Yossarianin merkitsemään hänet lentopäiväkirjaan läsnä olevaksi kerran kuukaudessa ilman, että hän todellisuudessa on lennolla mukana. Kun McWatt erehdyksessä katkaisee Kid Sampsonin, hän odottaa kunnes kaikki muut koneessa olijat ovat hypänneet laskuvarjolla ja ohjaa sitten itse suoraan vuoren seinämään. Doc Daneekan epäonneksi hänet on merkitty lentopäiväkirjaan läsnäolijaksi juuri tuolle lennolle. Nyt hänet julistetaan kuolleeksi, vaikka hän onkin fyysisesti läsnä. Epähenkilönä hänet poistetaan kaikista kirjoista ja hän haalistuu ja kuivuu auringossa telttansa edessä, kunnes häntä ei lopulta enää ole. Teos *Kuolemansairas* kuvaa kuolemaa symbolisessa mielessä mainiten itseensä käpertyneen Poroporvarin kohdalla itsemurhan mahdollisena vaihtoehtona. Doc Daneekan kuolema on symbolinen, onko se itsemurha vai onko sen seurauksena itsemurha, jää lukijan tulkittavaksi.

Toisenlainenkin Kierkegaard-tulkinta on mahdollinen. Doc Daneeka on juuri se henkilö, joka hallitsee käsitteiden ja byrokraatiakielen kiemurat. Häneltähän Yossarian menee kyselemään neuvoja siitä, miten sääntöä Catch-22 kulloinkin voi soveltaa. Yossarian myös ihailee Doc Daneekan taitoa sääntöjen pyörittelyssä. Kierkegaard katsoi, että Hegelin idealismi oli juuri käsitteillä pelaamista ja leikkimistä: se unohti ja työnsi syrjään elämän variaatiot. *Viettelijän päiväkirjan* Johannes Viettelijä on esimerkki siitä, miten rakkaudella käsitteellisesti pelaaminen uhkaa muuttaa yksilön itsensäkin pelkäksi varjoksi – siis käsitteeksi. Ja juuri näinhän Doc Daneekallekin käy.

Kierkegaard luettelee teoksessaan *Kuolemansairas* epätoivon eri asteita. Doc Daneekan kaltainen Poroporvari oli epätoivoinen itsestään, hänen epätoivonsa oli siis tiedostettua. Lääkäri-metaforan mukaan potilas pystyy luettelemaan tällaisessa tapauksessa selviä oireita, vaikka hän ei välttämättä tiedä, mistä nämä oireet johtuvat.¹⁰⁷⁸ Epätoivoinen henkilö on epätoivoinen itsestään, muttei halua olla oma itsensä. Fatalisti erottuu Kierkegaardin mukaan Poroporvarista siinä, että hän on jossain määrin tätä henkisempi. Fatalisti on ymmärtänyt mahdollisuuden kategorioiden olemassaolon, mutta hän on katsonut mahdollisuuden olevan mahdotonta.¹⁰⁷⁹ Kohtalon hyväksyminen sellaisenaan perustuu mahdollisuuden ja välttämättömyyden käsitteiden väärinymmärtämiseen – ja jälkimmäisen ylikorostamiseen.¹⁰⁸⁰ Kierkegaard liittää kohtalonuskon pakanuuteen: pakana tuntee sympaattista antipatiaa oraakkelin ennustusta kohtaan, jonka hän kuitenkin hyväksyy.¹⁰⁸¹ Juutalaisuudessa kohtalonuskoa vastaa syyllisyydentunto, joka saa aikaan halun uhrata itsensä yhä uudelleen.¹⁰⁸² Fatalisti on epätoivoinen, koska hän ei halua olla oma itsensä; hänen olemiseensa voidaan liittää käsitteet 'kohtalo', 'hyvä onni' ja 'huono onni'.¹⁰⁸³ Kierkegaard liittää kohtalonuskon pakanuuteen, nerouteen ja fatalismiin.¹⁰⁸⁴

Fatalisti ja Poroporvari ovat siis Kierkegaardille varsin samankaltaisia yksilöitä. Myös Heller on sijoittanut Poroporvarin (Doc Daneeka) ja Fatalistin, Chief White Halfoatin,

¹⁰⁷⁸ SD, 150.

¹⁰⁷⁹ Heidi Liehu (1989), 45.

¹⁰⁸⁰ Alastair Hannay (1991), 185.

¹⁰⁸¹ Ibid, 182.

¹⁰⁸² Ibid.

¹⁰⁸³ Ibid, 194.

¹⁰⁸⁴ Heidi Liehu (1989), 46.

lähelle toisiaan: he asuvat samassa teltassa.¹⁰⁸⁵ ”Päällikkö” on parodia sekä Fatalistista että myös juutalaisuudesta. Hän kertoo Yossarianille tarinansa, jonka mukaan hänen heimollaan oli kyky löytää öljyä.¹⁰⁸⁶ He olivat niin taitavia, että öljy-yhtiöt seurasivat jatkuvasti heidän vaellustaan. Loppujen lopuksi tämä ominaisuus tuhosi heimon: Minne he vain pysähtyivätkin, alkoivat öljynporaajat pystyttää heti tornejaan. He eivät saaneet enää koskaan olla rauhassa. Legendan mukaan Ahasverus alias Jerusalemin Suutari alias Vaeltava Juutalainen oli tuomittu vaeltamaan maan päällä tuomiopäivään saakka, koska hän ajoi tiehensä Jeesuksen, kun tämä olisi halunnut matkallaan Golgatalle levähtää hänen ovensa edessä. Ahasverus hätisteli Jeesusta sanomalla tälle ”Tiehesi, menetkö siitä!”, jolloin Jeesus vastasi ”Minä menen, mutta sinä jäät tänne, kunnes minä tulen takaisin.” Tarina Ahasveruksesta on yleinen antisemitistisen propagandan käyttämä kertomus, ja tuttu se oli myös Kierkegaardille,¹⁰⁸⁷ joka oli perehtynyt tematiikkaan.¹⁰⁸⁸ Samoin monet juutalaisvastaiset myytit korostavat juutalaisten irrallisuutta ja kosmopoliittisuutta.¹⁰⁸⁹

Chief White Halfoatin tarina suvustaan on juutalaisuuden historia pienoiskoossa. Mutta hänessä on myös yhteneväisyyttä Vaeltavan Juutalaisen legendaan. Ystävät ja päällystö käyttävät häntä ei-toivottujen henkilöiden rankaisemisessa ja poisajamisessa. Niinpä Yossarian harkitsee, kun hänen teltaansa on majoitettu meluisia täydennyslentäjiä, kutsuisiko Chief White Halfoatin häätämään heidät, koska hän on kunnostautunut aikaisemmin monessa samanlaisessa operaatiossa.¹⁰⁹⁰ Doc Daneekalla ja Chief White Halfoatille on yhteistä myös se, että he elävät molemmat menneisyydessä, muistoissa (Erindring) – tämä korostaa heidän kuulumistaan esteettiselle eksistenssitilalle.¹⁰⁹¹

Chief White Halfoat, joka ei ole ainoastaan oklahomalainen intiaani vaan myös puoliverinen kreikkalainen tarusankari, uskoo jonkin okkultistisen synn vuoksi kuolevansa keuhkokuumeeseen.¹⁰⁹² Hän on täynnä alistumista ja epätoivoa, aivan kuten Kierkegaardin Vaeltava Juutalainen,¹⁰⁹³ jota voitaisiin pitää myös eräänlaisena Kierkegaardin omakuvana,¹⁰⁹⁴ sivullisuuden personifioitumana. Halfoat ei pysty perustelemaan fatalistista uskoaan itselleen tai kenellekään muulle: onko se sidottu kohtalonomaiseen voimaan, nemesikseen, vai hänen kansansa väijäämättömään

¹⁰⁸⁵ Joseph Heller (1963), 40.

¹⁰⁸⁶ Ibid, 43-45.

¹⁰⁸⁷ Kierkegaard oli päiväkirjamerkintöjensä mukaan kiinnostunut jo aikaisessa vaiheessa Don Juanin, Faustuksen ja Ahasveruksen myyteistä (Joakim Garff (2002), 66-72). Ne olivat hänen mukaansa ne kolme suurta ideaa, jotka esittivät uskonnon ulkopuolista elämää yhtä monesta näkökulmasta (Ronald Grimsley (1973), 18) Myös ’mestari-varkaan, eräänlaisen Robin Hood –hahmon kehittäminen askarrutti häntä (Ibid, 10). Tästä olisi toteutuessaan tullut kuvaus vääринymmäretystä poikkeusyksilöstä, joka käyttäisi resurssiaan toimintaa olemassa olevaa järjestelmää vastaan (Ibid.). Yhteistä näille kaikille tahoille oli se, että niistä kukin edustaisi Kierkegaardin mukaan jotain ideaa. Näin Don Juan on esimerkki aistillisuudesta (Ibid.).

¹⁰⁸⁸ Joakim Garff (2002), 66-72; Heidi Liehu (1989), 71; Walter Lowrie (1965) *A Short Life of Kierkegaard*, New Jersey, 1965, 95; Ronald Grimsley (1973), 10, 18, 33.

¹⁰⁸⁹ Nils Erik Forsgård (1998), 213.

¹⁰⁹⁰ Joseph Heller (1963), 342-343.

¹⁰⁹¹ Lennart Koskinen (1980), 70-71.

¹⁰⁹² Joseph Heller (1963), 1963, 43.

¹⁰⁹³ Joakim Garff (2002), 67.

¹⁰⁹⁴ Ibid, 68.

kohtaloon, jää epäselväksi. Hänellä on aavistus kohtalonsa täyttymyksestä, muttei mitään perusteltua selitystä sille.¹⁰⁹⁵ Joka tapauksessa hänen elämänsä ohjaa välttämättömyys: kylmän talven koittaessa hän alkaa yskiä yhä enemmän ja saa lopulta keuhkokuumeen, johon menehtyy.¹⁰⁹⁶ ”Päällikkö” on kuolemansairas, ei pelkästään symbolisesti, vaan myös konkreettisesti. Hän viettää aikaansa juomalla varastamaansa whiskyä, mutta ei voi ”pakanana” tiedostaa syntiä vaan ajautuu houkuttelevan demonisen voiman vietäväksi.¹⁰⁹⁷ Hänen heimonsa on tuomittu toistuvaan tuhoutumiseen, ja Chief White Halfoat hyväksyy ja toistaa omassa kohtalossaan tämän tuhon. Jos hän näkee mahdollisuuksia, avartavia kategorioita, hän tuomitsee ne mahdottomiksi fatalistisen luonteenlaatunsa perusteella. Hänen reaktionsa, silloin kun häneltä kysytään, miksi hän tulee kuolemaan keuhkokuumeeseen, on kohtaloon mukautuva:

”I think I will die of pneumonia.”

“Why?”

“Why not?” answered Chief White Halfoat, and lay back in the mud contentedly with the bottle of rye cuddled in his arms.¹⁰⁹⁸

Filosofisessa mielessä paradoksi on väite, joka näyttää olevan sekä tosi että epätosi. Koska tällaista väitettä ei voi todistaa, sen oikeellisuuteen tai epätotuuteen täytyy uskoa senkin uhalla, että vastakkainen kanta saattaisi olla oikea. Psykologisesti ajateltuna epävarmuus paradoksin totuudellisuudesta aiheuttaa uskovalle pelkoa, epätoivoa ja ahdistusta – entä jos olenkin väärässä? Kierkegaard katsoi koko kristinuskon perustuvan paradokseihin, etenkin silloin, kun tarkastelemme käsitteitä ja niiden merkityksiä inhimillisen järjen ja logiikan mukaan.¹⁰⁹⁹ Paradoksi voidaan ratkaista ainoastaan joko postuloimalla vaihtoehtoisia todellisuuksia, vaihtoehtoisia maailmoja (scifi-todellisuuksia, taivaita, utopioita), joissa pätevät muut kuin yhteisesti hyväksytyt päättelysäännöt, tai uskon voimalla. Kierkegaard valitsi jälkimmäisen hyväksyessään kristinuskon peruskäsitteiden totuuden.¹¹⁰⁰ Hän ei yrittänyt käsittää todellisuutta ja muokata sitä omien näkökantojensa mukaiseksi vaan katsoi esimerkiksi ikuisen ja historiallis-ajallisen yhtymisen Jeesuksen persoonassa olevan paradoksina tosi, niin absurdi kuin se meidän ajattelumme mukaan onkin. Paradoksi on Kierkegaardille tyypillinen ajatusten esilletuomisen keino, jonka hän pukee usein ironian muotoon. Näin hän yhdistää esteettisen ja intellektuaalisen tavalla, joka on sekä ajatusta selventävä että retorisesti vaikuttava.¹¹⁰¹ Paradoksi ei ole tällöin pelkästään todellisuutta koskeva väittäjä.

¹⁰⁹⁵ Joseph Heller (1963), 342.

¹⁰⁹⁶ Ibid, 361.

¹⁰⁹⁷ Torsten Bohlin (1939), 227.

¹⁰⁹⁸ Torsti Lehtinen (2002), 126.

¹⁰⁹⁹ Ibid, 107.

¹¹⁰⁰ Oikeastaan Kierkegaard valitsi molemmat vaihtoehdot, sillä hänen ontologisen ja tietoteoreettisen kantansa mukaan oli olemassa kaksi todellisuutta, joista Objektiviteetti isolla o:lla oli todellisuutta sinänsä, ja sen käsittäminen oli mahdollista ainoastaan Jumalalle (Lennart Koskinen (1980) *Tid och evighet hos Søren Kierkegaard*, Lund, 1980, 37). Paradoksit olivat siis tässä korkeammassa vaihtoehtotodellisuudessa tai ne johtuivat siitä; inhimillisellä järjellä niiden ymmärtäminen ei ole mahdollista ja siksi on turvaututtava uskoon.

¹¹⁰¹ Edith Kern (1970), 22.

Teoksessaan *Vexeldriften* Kierkegaard kehotti nautiskelijaa harjoittamaan vuoroviljelyn periaatetta: liian yksipuolinen esteettiselle elämälle antautuminen aiheuttaisi ikävystymistä ja sekä liiallista kylläisyyttä että kyllästymistä. Jos tämä väite otetaan tutkiskelun kohteeksi, tarjoutuu meille mahdollisuus loputtomaan parodian, ironian ja paradoksien noidankehään. Kun Kierkegaard opastaa esteettiä, miten hänen neuvonsa ovat tulkittavissa hänen filosofiansa, maailmankatsomuksensa ja uskonnollisten käsitystensä valossa. *Enten-Eller* on hänen ensimmäinen suuri teoksensa, ja Kierkegaard sekä sanoutuu irti sen sanomasta että katsoo sen olevan ironinen. Sekä esteetikko että eetikko ovat yksilöitä, joiden elämä on puutteellista lopullisesta korkeimmasta, uskonnollisesta näkökulmasta katsottuna. Kierkegaardin oma elämäkin oli hänen teostensa lisäksi ikuista etsimistä – lopullinen päämäärä oli Jumala.¹¹⁰² Tämän vuoksi hän selitti alkutuotantoon ikään kuin ”ylhäältä alas”. Entä jos tarkastellaan arvoarvostelmaa, jonka mukaan ikävystyminen on pahaksi? Kun kyseessä on arvoarvostelma, voidaan aina esittää vastaväite, jonka mukaan ikävystymisen olotilaa tulisi tavoitella. Eikö kyseessä ole paradoksi, väite, jonka totuusarvoa on mahdotonta todeta?

Catch-22:n sankareista Dunbar, joka on eräänlainen Yossarianin aseenkantaja, hänen seuralaisensa sairaalamatkoilla ja huorataloissa, viljelee tietoisesti ikävystymistä. Dunbarin mukaan elämä muuttuu pidemmäksi silloin kun se täytetään ikävystymisellä ja epämukavuudella: esimerkiksi yksi ainoa tunti yksikön haulikkoammuntaradalla niin pitkästyttävien tovereiden kuin Havermeyer ja Appleby kanssa saattaa vastata yksitoista kertaa seitsemätoista vuotta.¹¹⁰³ Dunbar perustelee kantaansa:

”You’re inches away from death every time you go on a mission. How much older can you be at your age? A half minute before that you were stepping into high school, and an unhooked brassiere was as close as you ever hoped to get to Paradise. Only fifth of a second before that you were a small kid with a ten-week summer vacation that lasted hundred thousand years and still ended too soon. Zip! They go rocketing by so fast. How the hell else are you ever going to slow time down?” Dunbar was almost angry when he finished.

“Well, maybe it is true,” Clevinger conceded unwillingly in a subdued tone.

“Maybe a long life does have to be filled with many unpleasant conditions if it’s to seem long. But in that event, who wants one?”

“I do,” Dunbar told him.

Vuoroviljelyä harjoittamalla esteetti siis taisteli ikävystymistä vastaan – jotta tälle tasolle päästään, täytyy elämän olla teoretisoitua. Kun Dunbar selittää elämänasennettaan, hän hukkuu samalla teoretisointiinsa ja kadottaa mahdollisuuden välittömään kokemiseen ja nautintoon. Samalla hän on tuomittu Kierkegaardin *Diapsalmatassa* (*Välisoitto*) esille tuleviin elämänyllästäymisen oireisiin kuten ikävystymiseen, laiskuuteen, vahingoniloon, halveksuntaan, kyynisyyteen ja epätoivoon. Kierkegaardin epätoivoinen runollinen esteetti kiroaa ikävystyneisyyttään: hän makaa selällään täysin toimettomana ja tuntee sisällään ainoastaan tyhjyyttä.¹¹⁰⁴ Dunbar makaa sen sijaan sairaalassa juuri samalla tavalla selällään ja yrittää pidentää elämänsä kultivoimalla

¹¹⁰² Torsti Lehtinen (2002), 113.

¹¹⁰³ Joseph Heller (1963), 38.

¹¹⁰⁴ Søren Kierkegaard (1977a), 45

ikävystyneisyyttään.¹¹⁰⁵ Kun onneton esteetti kiroaa toistoa ja tautologiaa, katsoo sen kuuluvan elämän negatiiviseen puoleen, jota jokamies rakastaa, niin Dunbar on sen sijaan innostunut tyhjästä ja ikävystyttävästä toistosta kuten esimerkiksi pakollisesta haulikkoammuntavuorosta, tyhmästä kapakkakeskustelusta tai yksinkertaisista ihmisistä. Ne saavat hänet ikävystymään, ja sitähän hän janoaakin. Kierkegaardin runollinen esteetti näkee kohtalonaan olevan kuolla kuolema, siis ikävystyä kuoliaaksi.¹¹⁰⁶ Se on Dunbarinkin kohtalo. Hän ei kuitenkaan tiedosta sairauttaan. Epätoivo nakertaa häntä ja saa hänet oireilemaan samalla tavalla kuin elävältä kuollut kierkegaardimainen esimerkkitapaus, epätoivon personifioituma. Niinpä Dunbar muuttuu välinpitämättömäksi, hän näyttää hiljalleen kuluvan ja kuihtuvan pois, on uppiniskainen ja ylimielinen ja suhtautuu maallisesti ja happamasti jopa sotilaspastoriin.¹¹⁰⁷ Järjestelmä häivyttää Dunbarin sairaalassa.¹¹⁰⁸ Kun hän kuolee kuoleman, jo epätoivoinen ja kuollut sielu menehtyy lopullisesti.

Dunbar on käsittänyt väärin vuoroviljelyn merkityksen: hänen tietoinen pelastumisensa suuntautuu ei vain epätoivoon, koska sen suunta on pois päin uskonnollisuudesta ja eettisyydestä, vaan myös itsekkeiseen tyhjään teoretisointiin väärän asian väärällä puolella. Dunbarin voi katsoa myös tekevän itsemurhan, sillä hän ikävystyttää itsensä tietoisesti kuoliaaksi. Dunbar kieltää kaiken lisäksi Jumalan olemassaolon sartrelaiseen tapaan – tästä hän on saava rangaistuksensa.¹¹⁰⁹ Jumalan kuolema ei ole pelkästään Nietzscheksen keksintö vaan myös Kierkegaard toteaa *Øieblikketin* toisessa numerossa, että ”kristinusko on kadonnut olemasta” – Jumala on siis ”kuollut” ihmisten sisällä.¹¹¹⁰

Itsemurha onkin esteetikon kohtalo, kuten Kierkegaardin pseudonyymi Victor Eremita huomauttaa.¹¹¹¹ Heller parodioi selvästi Kierkegaardin vuoroviljelymenetelmää, mutta itse asetelma, esteetin kuolema ja sen parodiointi, tapahtuu toisella, koko Kierkegaardin filosofian humoristisen tarkastelun tasolla. Sillä kaikki *Catch-22*:n sankarit ovat hulluja, sairaita, epätoivoisia ja ahdistuneita – ja heidän kohtalonsa on kuolla kuolema. Ei ole varmaan sattuma, että *Enten-Ellerin Diaspalmata* sisältää myös toistamisen (tautologian) ylistyksen, siis suoran elämänohjeen kuoliaaksi itseään ikävystyttävälle Dunbarille.¹¹¹²

Tautologiens er og bliver dog det høieste Princip, den høieste Tænke-Grundsætning. Hvad Under da, at de fleste Mennesker bruge den. Den er ei heller saa fattig og kan godt udfylde hele Livet. Den har en spøgende, vittig, underholdende Form, der er de uendelige Domme. Denne Art Tautologi er den paradox og transcendent. Den har den alvorlige, videnskabelige og opbygelige form.¹¹¹³

¹¹⁰⁵ Joseph Heller (1963), 9.

¹¹⁰⁶ Søren Kierkegaard (1977a), 45.

¹¹⁰⁷ Joseph Heller (1963), 324.

¹¹⁰⁸ Ibid, 359-360.

¹¹⁰⁹ Ibid, 125.

¹¹¹⁰ Joakim Garff (2002), 660-661.

¹¹¹¹ Søren Kierkegaard (1977a), 81.

¹¹¹² *Enten-Eller I*: 39.

¹¹¹³ Tautologia on ja tulee aina olemaan korkein prinssiippi, kaiken ajattelun peruspilari. Onko siis merkittävää, että kaikki ihmiset niin sitä käyttävät. Se ei ole periaatteena puutteellinen vaan päinvastoin sopiva keino elämän täydentämiseksi. Muotonsa puolesta tautologia on humoristinen, älyllisen hauska ja viihteellinen, tässä on

Ikävystyminen on siis sekä hyvää että huonoa. Sen tuomitseminen tai ylistäminen riippuu luonnollisesti siitä, miltä eksistenssitilasta esimerkiksi esteettistä nautintoa tarkastellaan, onko näkökulma esteettistä elämänsäntettä ylistävä vai onko se esimerkiksi Aessori Vilhelmin kaltainen moralisoiva katsantokanta. Huomattava on myös Dunbarin kohtalo. Hänet häivytetään, ja samoin käy myös Doc Daneekalle, joka ikään kuin haihtuu. Dunbar pohti elämäänsä ja sen sisältöä aivan kuten Johannes Viettelijä, hän tekee ikävystymisestä taidetta kun taas jälkimmäinen estetisoi viettelystä. Teoretisoidessaan elämäänsä he menettävät molemmat otteensa koettuun todellisuuteen (eksistenssiin), muuttuvat ohuiksi ja läpinäkyviksi käsitteiksi ja haihtuvat pois.

6.4 Elämisen tasot, synty ja valinta

Tunnetuin osa Kierkegaardin filosofiassa lienee hänen ajatuksensa elämisen tasoista. Kierkegaardin mukaan kristinusko on ainoa mahdollisuus yksilölle ikuisen onnen ja autuuden saavuttamiseksi. Sen sisältämä äärimmäinen totuus ei ole vain teoreettisen tietokykyimme saavuttamattomissa ja sen ulkopuolella, vaan meidän on myös hyväksyttävä se ilman järjen mittapuuta.¹¹¹⁴ Ikuisen onnen takaa kristillisen olemisen taso, joka edustaa korkeinta hyvää ja yksilön täydellistymistä ja jota kohti jokaisen ihmisen velvollisuutena on pyrkiä. Yksilön tulee siis ponnistella päästäkseen pois esteettiseltä tasolta, jossa hän on äärellisen maailman uhri omistautuessaan hetkellisille nautinnoille, saavuttaakseen eettisen eksistenssitason, joka puolestaan merkitsee jäsentäytymistä yhteiskuntaan kaikkine velvollisuuksineen ja yhteisöllisine rooleineen.¹¹¹⁵ Saavuttaakseen tosi uskonnollisuuden yksilön on ensin tajuttava alempien tasojen tarjoaman tyydytyksen tilapäinen luonne ja pyrittävä sitten pyyteettömästi kohti täydellisyyttä. Kyse on siis eräänlaisesta yksilöllisen henkisen kehityksen tiestä.¹¹¹⁶

Vaikka Kierkegaard katsoo, että yksilön on valittava joko-tai –periaatteen mukaan, ei voida sanoa, että olemassaolon tasot sulkisivat toisensa täydellisesti pois. Niitä voidaan tarkastella myös kokemisen tasoina, jolloin samat kokemukset voivat toistua eri tasoilla ja yksilö antaa niille laadullisesti syvemmän merkityksen.¹¹¹⁷ Uskonnollisuus ei sulje pois seksuaalisuutta, vaan henkistää sen, eikä uskonnollisuus B:tä¹¹¹⁸ ole välttämättä nähtävä minään askeettisena maailmasta kieltäytymisenä.¹¹¹⁹

kysymys loputtomista arvostelmista. Tämänlaatuinen tautologia on paradoksaalista ja transsendentaalista. Koostumukseltaan se on vakavaa, tieteellistä ja kasvattavaa. (Käännös Olli Mäkinen)

¹¹¹⁴ Alastair Hannay (1991), 12.

¹¹¹⁵ Ibid, 14-15.

¹¹¹⁶ Lennart Koskinen (1980), 77.

¹¹¹⁷ Alastair Hannay (1991), 67-68.

¹¹¹⁸ Kierkegaard jakaa uskonnollisuuden ainakin kahteen kategoriaan, uskonnollisuus A:han ja B:hen. Uskonnollisuus A, pateettinen uskonnollisuus, pitää sisällään eettisiä elementtejä, ja on uskonnollisuutta sen sisänpäinkääntyneessä muodossa. Sekä uskonnollisuus A:lle että eettisyydelle on ominaista, että ikuisen ja ajallisen synteesi on saavutettavissa inhimillisen ajatuksen ja spekulatiivisuuden avulla. Uskonnollisuus B tarkoittaa sitä vastoin paradoksisuutta, jossa yksilö uskoo, tai suhteuttaa 'itsensä ajallisena ikuiseen-ajallisena'. 'Ikuiseen-ajallisena' on yksi niistä kristinuskon paradokseista, nimittäin ikuisen (Jumalan) inkarnaatio

Kierkegaard kuvaili esteettisellä tasolla olevia yksilöitä *Enten-Ellerin* ensimmäisessä osassa, joka käsittää A:n paperit. Vaikka esteetikko elää nykyhetkessä, häntä hallitsee menneisyys.¹¹²⁰ Kierkegaardin esteetikot kulkevat vapaasti ajan virrassa, mutta muistot kiinnittävät heidät aikaan.¹¹²¹ Kehittyneimmillään esteetikko ei ole Kierkegaardille vain suoraan nautinnoille omistautuva yksilö vaan myös sellainen ihminen, joka tarkastelee itseään tietoisesti nautiskelevana subjektina. Esteettisen elämän pääpiirre on siinä, ettei esteettinen subjekti kykene tekemään päätöksiä.¹¹²² Toteuttaakseen itsensä aidosti yksilön olisi tunkeuduttava korkeammalle kokemustasolle ja koottava sisäiset voimavaransa voidakseen valita itsensä täydellisen rehellisesti. Esteetikko on ikään kuin saamattomassa tilassa: hänen valintansa on olla valitsematta. Tärkeintä ei ole valinnan sisältö vaan se, että toimii aktiivisesti valinnan puolesta. Vaikka esteetikko on hämäästi tietoinen sisäisistä ristiriidoistaan, hän kieltäytyy katsomasta tai näkemästä melankolisen itseensä uppoutumisensa läpi eikä suhteuta olemassaoloon sellaiseen periaatteeseen, jolla olisi yleistä pätevyyttä.¹¹²³

Kierkegaard olettaa yksilöllä olevan vapaan tahdon ja valinnanvapauden itse valintatilanteessa; kuitenkin ennen kuin yksilö on saavuttanut tason, jolla vapaa valinta voidaan tehdä, hän on satunnaisten hetkellisten päämäärien determinoima.¹¹²⁴ Kierkegaardilla on autenttisen, täydellisen ihmisen ideaali: tällainen yksilö on saavuttanut uskonnollisen tason ja pystyy kontrolloimaan toimintojaan suhteessaan ympäristöönsä ja täysin epäitsekäisiin päämääriinsä.¹¹²⁵ Kyseinen autenttinen yksilö on nähtävä kuitenkin eräänlaisena ideaalina, jonka vapaus on jokaiselle yksilölle saavuttamisen arvoinen eksistenssitaso, ja se poikkeaa huomattavasti raadollisessa maailmassa ponnistelevan yksilön todellisesta olemassaolosta.

Koska vapaus on loppujen lopuksi tavalliselle yksilölle näennäistä, haluaa Kierkegaard auttaa häntä. Kierkegaard kuvaa tuotannossaan yksilöitä tärkeissä perimmäistä laatua olevissa valintatilanteissa: tällöin yksilön suorittama valinta ei ole tärkeää pelkästään eettiseltä kannalta tai ikuisuuden perspektiivistä käsin tarkasteltuna, vaan se on aina myös esimerkillinen. Kierkegaardin näkemys yksilöstä valintatilanteessa, tässä ja nyt ilman ulkopuolista apua, sisältää eräänlaista armotonta kohtalonomaisuutta – yksilöhän tekee valintansa aina ilman tietoa sen oikeudellisuudesta. Kierkegaard ei kiellä historiallisia kausaalisuuden elementtejä, mutta hänen ehdoton subjektiivisuutensa häivyttää nämä. Tärkeämpää hänen valintaproblematiikassaan on tietty teleologisuus. Kun uskonnollisuus, yhteys Jumalaan, nähdään olemassaolon korkeimpana tasona, voidaan vapauden käsite samaistaa vapaudeksi valita Jumala.

Valintakäsite Kierkegaardin tuotannossa voidaan tiivistää seuraavanlaisesti. Ensiksikin valinnan tulee olla henkilökohtaista - alistua toisen valintaan on valita epäautenttisuus ja

Jeesuksen hahmossa, ja sitä me emme pysty järjellämme selittämään vaan tämän paradoksin hyväksyminen on uskon asia (Alastair Hannay (1991) *Kierkegaard*, London: Routledge, 36-39).

¹¹¹⁹ Alastair Hannay (1991), 266.

¹¹²⁰ Lennart Koskinen (1980), 70.

¹¹²¹ *Ibid.*, 71.

¹¹²² Ronald Grimsley (1973), 36.

¹¹²³ *Ibid.*

¹¹²⁴ Alastair Hannay (1991), 162-163.

¹¹²⁵ *Ibid.*

epätoivo.¹¹²⁶ Toiseksi valinta on ehdotonta; vaihtoehdot ovat joko-tai. Valittaessa tärkeissä metafyyssissä tilanteissa välittäviä kompromisseja ei ole. Yksilö voi valita joko synnin tai uskon, elämän tai kuoleman, esteettisyyden tai eettisyyden jne.¹¹²⁷ Kolmanneksi: valitsematta jättäminen on myös valinta, tosin huono sellainen.¹¹²⁸ Neljänneksi on otettava huomioon, että myös liika reflektiivisyys, eri vaihtoehtojen punnitseminen, ei ole oikealle valinnalle eduksi, sillä reflektoidessaan yksilö etäännyy elämästä, joka tekee intohimoineen ja tunnesisältöineen valintatilanteesta aidon. Viidenneksi valinta on uhkapeliä: emme voi etukäteen tietää valitsemme oikein ja olemme silti pakotettuja toimimaan.¹¹²⁹ Kuudenneksi valinta on ratkaisevaa persoonallisuuden sisällön kannalta. Yksilö valitsee siis itsensä.¹¹³⁰ Tämän lisäksi valintaan liittyy se, ettei sitä voi selittää tai käsitteellistää toiselle, ja varsinkin uskonnollisella tasolla valittaessa lopullisesti Jumalan ja yleisen välillä tällainen kommunikointi on mahdotonta.¹¹³¹

Valinta on myös laadullista: on siis tärkeää tehdä oikea valinta. Esteetikkokin on ”vapaa” toisin kuin Poroporvari, jonka elämää rajoittavat lait, tavat, tottumukset ja ympäristön paine. Mutta esteetikko yrittää realisoida vapauttaan äärellisen ja ajallisen piirissä, ja tällöin hänen vapautensa on hetkellisten valintamahdollisuuksien näennäistä hyväksikäyttöä.¹¹³²

Valinta on mielestäni Kierkegaardin filosofian tärkeimpiä käsitteitä, ja samalla se on myös ristiriitainen. Yksilö ei valitse pelkästään satunnaisesti kahden eksistenssitason välillä, vaan hän myös valitsee valinnan, ja koska todellisuutta ja mahdollisuuksia ei voi lopullisten päämäärien ollessa kyseessä teoretisoida, tekee yksilö valinnan viime kädessä loputtomien vaihtoehtojen välillä. Rationaalinen valinta esimerkiksi kahden selvästi eksplisoidun vaihtoehdon välillä toisi mukanaan eräänlaisen hyötynäkökohdan – ja se olisi taas uskonnollisuus-eettisyydelle tuhoisaa. Valinnan on tapahduttava pyyteettömästi. Samalla ajatus, että ihminen valitsee itsensä ja että yksilö voi olla enemmän tai vähemmän ihminen, jättää mielestäni mittatikuiksi ainoastaan uskonnollisen tai eettisen vaihtoehdon. Kierkegaard korostaakin lähimmäisenrakkauden ideaa läpi koko tuotantonsa.

Kierkegaardin mukaan ihminen on synteisi. Teoksessa *Begrebet Angest* hän kirjoittaa, että ihminen on sielun ja ruumiin synteisi.¹¹³³ *Kuolemansairas* –teoksessa hän täsmentää, että ihminen on äärettömän ja äärellisen, ajallisen ja ikuisen ja myös vapauden ja välttämättömyyden synteisi – kaikkea tätä kuitenkin Jumalan perspektiivissä.¹¹³⁴ Esteetikko ei pysty realisoimaan mahdollisuuksiaan synteettisestä olemuksesta. Omalla tavallaan hän on vapaa, vapaa ainakin niistä ulkoisista välttämättömyyksistä, jotka määräävät ja rajoittavat eetikon elämää. Esteetikko pyrkiikin tietoisesti vapautumaan yhteiskunnallisista sitoumuksista ja kokemaan vapauden tämän kautta. Todella

¹¹²⁶ Heidi Liehu (1989), 91.

¹¹²⁷ Ibid, 92-93.

¹¹²⁸ Ibid, 91.

¹¹²⁹ Ibid, 92.

¹¹³⁰ Alastair Hannay (1991), 37.

¹¹³¹ Torsten Bohlin (1918), 195.

¹¹³² Lennart Koskinen (1980), 78.

¹¹³³ BA, 348.

¹¹³⁴ SD, 143-144.

vapautuakseen yksilön olisi valittava itsensä äärettömänä äärellisessä, silloin hän saavuttaisi vapauden. Kun esteetikko ei tee näin, hän ei toteuta todellisia mahdollisuuksiaan, jotka sijaitsevat tulevaisuudessa ja sen haltuunotossa uskonnollisessa ja ikuisessa mielessä. Vapaudesta tulee näennäistä tämänhetkisten valintojen hyväksikäyttöä, koska nykyhetki muuttuu jatkuvasti menneisyydeksi. Esteetikko ikään kuin sylkee itseään kasvoihin turhamaisessa pyrkimyksessään vapauteen.¹¹³⁵

Eettinen taso, jolla yksilö pyrkii realisoimaan yleisen, ei ole Kierkegaardille mikään lopullinen olemisen taso. Eettiset esimerkit, kuten Asessori Vilhelm, ovat eräänlaisia harmaan massan edustajia, hahmoja ilman mielenkiintoa. Eettisyys on jonkinlainen muodonmuutos suhteessa esteettiseen tasoon: eetikko näkee siinä jatkuvassa toistossa, joka kuuluu porvarillisen elämän tunnuspiirteisiin, eräänlaista harmoniaa ja hienostuneisuutta.¹¹³⁶ Toisto on juuri sitä, mitä esteetikko kammoksuu; hän haluaa jatkuvasti uusia ja ennenkokemattomia elämyksiä. Eetikko sitä vastoin katsoo juuri toiston ikään kuin mittaavan persoonallisuuden syvyyttä ja vakavuutta.¹¹³⁷

Kierkegaardin suhtautuminen eettiseen eksistenssiin ja sen tavoiteltavuuteen ei ole pysyvä. Jo teos *Enten-Eller* on kirjoitettu tavalla, joka antaa mahdollisuuden tulkita sitä niin, että yksilö voi yhtä hyvin valita esteettisen elämänsänteen, vaikkakin Kierkegaard kieltää myöhemmässä tuotannossaan tämän vaihtoehdon.¹¹³⁸ Näyttää siltä, että *Enten-Ellerin* syntymisen aikana Kierkegaard näki eettisen elämän korkeimpana ja tavoitelluimpana elämäntapana, mutta että hänen henkilökohtainen elämänsähistoriansa muutti nopeasti tätä käsitystä.¹¹³⁹ Myöhemmässä tuotannossaan hän alkaa katsoa, että lopullinen valinta on tehtävä esteettisen ja uskonnollisen eksistenssitason välillä, ja näin eettisyydestä on tullut eräänlainen välimenovaihe, joka ei missään tapauksessa ole yksilön autenttisuuden kannalta lopullinen ratkaisu.¹¹⁴⁰

Kierkegaard kuvaa uskonnollista eksistenssiä poikkeusyksilöiden kautta, sillä tyypillistä uskonnollisille vaikuttajille on juuri se, että he ovat usein pakotettuja toimimaan vastoin sosiaalisia normeja ja eettisiä käsityksiä oikeasta ja väärästä. Aabraham, Vanhan Testamentin sankari, saa Jumalalta käskyn uhrata kaikkein rakkaimpansa, poikansa Iisakin. Kierkegaard kutsuu Aabrahamin kaltaista poikkeusyksilöä Uskon ritariksi, ja juuri sokea usko on uskonnollisen eksistenssitason tärkein termi ja käsite.¹¹⁴¹ Totellessaan Jumalaa Aabraham toimii tavalla, joka olisi tuomittavaa minkä tahansa porvarillisen tai sovinnollisen eettisen käsityksen mukaan.¹¹⁴² Aabraham kuitenkin ylittää eettisen koodeksin samalla tavoin kuin Kierkegaardkin katsoi eettisen olevan vain ylimenovaihe esteettisen ja uskonnollisen välillä, kuitenkin tärkeä ylimenovaihe siinä suhteessa, että myös Aabraham palaa kokemansa rajatilanteen jälkeen yhteiskunnalliseen elämään, sen hoivaan ja piiriin. Uskonnollisuus ei siis välttämättä

¹¹³⁵ Lennart Koskinen (1980), 78.

¹¹³⁶ Torsten Bohlin (1939), 137.

¹¹³⁷ Ibid, 135-137.

¹¹³⁸ Alastair Hannay (1991) *Kierkegaard*, London: Routledge, 1991, 58-59.

¹¹³⁹ Torsten Bohlin (1939) *Sören Kierkegaard: mannen och verket*, Stockholm: Svenska kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag, 138.

¹¹⁴⁰ Heidi Liehu (1990) *Sören Kierkegaard's Theory of Stages and its Relation to Hegel*. Helsinki, 1990, 155.

¹¹⁴¹ Torsten Bohlin (1939) *Sören Kierkegaard: mannen och verket*, Stockholm: Svenska kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag, 141.

¹¹⁴² Ibid, 142.

edellyttä erakoitumista ja maailmasta kieltäytymistä. Kun eettinen voidaan katsoa olevan mahdollista perustella ja selittää päättelyllä ja järjellä, ei uskonnollisten paradoksien selittäminen enää onnistu tällä menetelmällä, vaan ne on joko hyväksyttävä sokeasti tai kiellettävä.

Kierkegaardin käsitystä eettisestä elämästä, yleisen realisoinnista, on selitetty usein hänen omilla henkilökohtaisilla kokemuksillaan. Itse hän katsoi aluksi onnellisen avioelämän olevan yksilön korkein päämäärä, mutta jostain selittämättömästä syystä hän luopui aikeistaan avioitua ja purki sen sijaan kihlauksensa Regine Olsenin kanssa lokakuussa vuonna 1841. Mies, joka oli ollut avioelämän ylistäjä, päätti jatkaa elämäänsä selibaatissa.¹¹⁴³ Syitä tälle valinnalle on etsitty Kierkegaardin päiväkirjoista ja kirjeenvaihdosta, mutta se mitä on löydetty, koostuu pelkistä oletuksista, jotka ovat vaihdelleet raskasmielisyydestä skitsofreniaan ja sukupuolitaudista johonkin ruumiilliseen vajavaisuuteen – Kierkegaard ei kuitenkaan koskaan itse paljastanut, miksi hän jätti taakseen eettisen eksistenssin ja pyrki kohti uskonnollisuutta.¹¹⁴⁴ Ehkä hän katsoi olevansa poikkeusyksilö, Uskon ritari, joka oli valittu uhrina kärsimään kanssaihminen syntien vuoksi.¹¹⁴⁵ Kierkegaard tunsi itsensä poikkeavaksi jo muista erottuvan ulkomuotonsa tähden, ja tätä pilalahdet hyödynsivät, kun ne piirsivät hänestä karikatyyrejä.¹¹⁴⁶ ¹¹⁴⁷ Kierkegaard oli myös ruumiillisesti jotenkin epäsuhteinen lapsuudessa tapahtuneen onnettomuuden seurauksena¹¹⁴⁸ ¹¹⁴⁹ – hänestä oli hyvää vauhtia tulossa kyttyräselkäinen.

Hellerin esimerkki yksilöstä, joka haluaisi realisoida yleisen siihen kuitenkin pystymättä, on onneton majuri Major Major Major Major. Hän tulee tavallisesta maalaiskodista, joten hänellä luulisi olevan hyvät mahdollisuudet olla kuka tahansa ja jäsentyä ympäröivään yhteiskuntaan. Hänen isänsä on kalvinisti ja sen verran hurskas mies, että hän toimii myös maallikkosaarnaajana. Major Majorin varhaislapsuus onkin onnellinen, kunnes jotain odottamatonta tapahtuu. En halua verrata majuria kehenkään Kierkegaardin paradigmaattiseen henkilöön vaan kirjailija-filosofiin itseensä, sellaisena kun hän piirtyy meille elämäkertojen ja omien päiväkirjamerkintöjensä kautta.

Niin yksilöiden, sukujen kuin kansojenkin elämää ja kohtaloa yritetään usein selittää tärkeiksi koettujen tapahtumien avulla. Dramaattisiksi koetut tapahtumat antavat, tai niiden katsotaan antavan, merkitystä koko tulevalle kehitykselle. Kierkegaardin nuoruuden tärkeä tapahtuma, tai ”suuri maanjäristys”, kuten hän sitä itse kutsui, oli hänen isänsä kuolema pojan ollessa noin kaksikymmentäviisivuotias. Kierkegaardin omien päiväkirjamerkintöjen ja joidenkin elämäkertatutkijoiden mukaan hänen isänsä oli varma siitä, että perhe oli hänen syntiensä vuoksi joutunut eräänlaisen kirouksen kohteeksi – ja tämän isänsä päänäpintymän Søren-poika sai selville ja samalla hyväksyi sen

¹¹⁴³ Ibid, 138.

¹¹⁴⁴ Ibid, 64-75.

¹¹⁴⁵ Ibid, 260.

¹¹⁴⁶ Ibid, 180-181.

¹¹⁴⁷ Joakim Garff (2002) *Søren Aabye Kierkegaard: En biografi*, Nora, 2002, 346-347.

¹¹⁴⁸ Torsten Bohlin (1939) *Sören Kierkegaard: mannen och verket*, Stockholm: Svenska kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag, 170.

¹¹⁴⁹ Lis Lind (2000) *Sören Kierkegaard själv: psykoanalytiska läsningar*, Stockholm, 2000, 13.

faktana.^{1150 1151} Tarinan, ja Kierkegaardin omien ehkä hieman vaikeasti tulkittavien päiväkirjamerkintöjen mukaan, hänen isänsä oli poikana Jyllannin nummilla paimentaessaan lampaita ja kärsiessään kylmästä ja nälästä kironnut Jumalan.¹¹⁵² Kuoleman lähestyessä isä Mikael Kierkegaard piti varmana sitä, että koko hänen perheensä tulisi hänen syntiensä tähden Jumalan rangaistukseksi menehtymään niin, että hänen sukunsa sammuisi.^{1153 1154} Se, että isä oli 'pilkannut Jumalaa', on esitetty yhtenä hypoteettisena syynä sille, että Kierkegaard ei katsonut voivansa 'realisoida yleistä'.¹¹⁵⁵

Kierkegaardin isä oli syvästi uskonnollinen samoin kuin Major Majorinkin. Kun Mikael Kierkegaard oli herrnhutilainen, oli isä Major kalvinisti, joka uskoi predestinaatioon ja piti selvänä sitä, että häntä lukuun ottamatta jokaisen muun ihmisen huono onni oli Jumalan tahdon ilmaus. Hän tapasi saarnata oikeustalon portailla:

”The Lord gave us good farmers two strong hands so that we could take as much as we could grab with both of them,” --- “If the Lord didn’t want us to take as much as we could get,” he preached, “He wouldn’t have given us two good hands to take it with.” And others murmured, “Amen.”¹¹⁵⁶

Myös Søren Kierkegaardin isä oli maallikkosaarnaaja.¹¹⁵⁷ Uskonnollisuus ei estänyt kuitenkaan isä-Majoria tekemästä syntiä. Kun hänen vaimonsa melkein tappoi itsensä synnyttäessään Major Majorin ja makasi apaattisena sairavuoteellaan, hänen aviomiehensä kuiskasi ilmoittaneensa pojan nimeksi kirkonrekisteriin Caleb, aivan kuten he olivat sopineet. Mutta isä-Major valehteli, sillä huumorintajuisena hän oli toteuttanut pitkäaikaisen unelmansa ja nimennyt poikansa Major Major Majoriksi.

Kierkegaardin mukaan huumori ja eettinen eksistenssi liittyvät toisiinsa: on aivan selvää, että isä-Majorin uskonnollisuus, niin loistavaa kuin se olikin hänen itsensä ja ympäristön mielestä, oli kuitenkin luonteeltaan mitä paatuneinta tapakristillisyyttä. Huumori on eetikolle keino sivuuttaa ratkaiseva valinta ja väistää oma kätketty epätoivo.¹¹⁵⁸ Tietoinen eettinen humoristi näkee oman kasvavan syllisyytensä valossa koko eettisen eksistenssin naiivin itsevarmana ja omahyväisenä.¹¹⁵⁹ Isä Major oli sukkeluuden mies, jonka paraativitsit koskivat hänen vaimoaan. Tämä oli toisin kuin Jumala, joka oli käyttänyt kuusi päivää luodakseen koko maailman, joutunut hikoilemaan lapsivuoteellaan puolitoista vuorokautta tuottaakseen vain Major Majorin. Toinen vitseistä liittyi pojan nimeen: hän oli odottanut tilaisuutta neljätoista vuotta, ja kun se tuli, ei hän ristinyt poikaa esimerkiksi Drum Majoriksi, Minor Majoriksi, Sergeant Majoriksi

¹¹⁵⁰ Torsten Bohlin (1939) *Sören Kierkegaard: mannen och verket*, Stockholm: Svenska kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag, 38-39.

¹¹⁵¹ Joakim Garff (2002) *Sören Aabye Kierkegaard: En biografi*, Nora, 2002, 123.

¹¹⁵² Torsten Bohlin (1939) *Sören Kierkegaard: mannen och verket*, Stockholm: Svenska kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag, 41.

¹¹⁵³ Ibid, 39.

¹¹⁵⁴ Joakim Garff (2002) *Sören Aabye Kierkegaard: En biografi*, Nora, 2002, 121.

¹¹⁵⁵ Torsten Bohlin (1939) *Sören Kierkegaard: mannen och verket*, Stockholm: Svenska kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag, 66.

¹¹⁵⁶ Joseph Heller (1963) *Catch-22*, London, 1963, 83.

¹¹⁵⁷ Joakim Garff (2002) *Sören Aabye Kierkegaard: En biografi*, Nora, 2002, 10.

¹¹⁵⁸ Heidi Liehu (1989) *Sören Kierkegaardin teoria ihmisten eksistenssitaisoista*, Helsinki, 1989, 138.

¹¹⁵⁹ Ibid, 139.

tai C. Sharp Majoriksi vaan nimenomaan Major Majoriksi. Tilaisuus koputtaa vain kerran tässä maailmassa, oli hänellä tapana sanoa.¹¹⁶⁰

Isä-Majorin synti determinoi Major Majorin tulevaisuuden.¹¹⁶¹ Ensimmäinen suuri maanjäristys hänen elämässään tapahtui silloin, kun hän meni lastentarhaan ja hänen oikea nimensä paljastui. Se muutti hänen elämänsä ja tappoi hänen äitinsä. Isä avioitui uudelleen samoin kuin Mikael Kierkegaard, ja molemmat miehet tekivät sen hyvin pian vaimojensa kuoleman jälkeen. Mikael Kierkegaardin ensimmäinen aviopuoliso kuoli vuonna 1796, ja jo samana vuonna hän joutui ottamaan perheen palvelijattaren Ane Lundin vaimokseen, koska tämä oli raskaana hänelle.¹¹⁶²

Kuolemansairas-teoksessaan Kierkegaard määrittelee synnin tilaksi, jossa epätoivoinen Jumalasta tietoinen yksilö ei halua olla oma itsensä tai jossa epätoivoinen yksilö ei ylipäättään halua olla sitä.¹¹⁶³ Synnin vastakohta on usko.¹¹⁶⁴ Synti ei näin määriteltynä tarkoita yksittäistä rikkomusta vaan jatkuvaa tilaa, ja vasta yksilön tiedostettu synnintunto mahdollistaa hänen suhteensa ikuisuuteen. Kun Sokrates katsoo ihmisen välinpitämättömyyden ja tietämättömyyden (englanninkielinen termi 'ignorance') olevan esteenä totuuden (joka on latenttina, potentiana heissä itsessään) saavuttamiselle,¹¹⁶⁵ vaihtaa Kierkegaard 'ignorance'-käsitteen synniksi.¹¹⁶⁶ Kierkegaardilla synti liittyy epätoivoon, syllisyys sitä vastoin ahdistukseen. Jälkimmäistä hän käsittelee teoksessaan *Begreber Angest*, jossa käsitellään myös perisyntin ongelmaa. Se, mistä hänen päiväkirjojensa osoittama syllisyudentunto oli peräisin, oliko se puhtaasti henkilökohtaisista kokemuksista johtuvaa vai liittyikö myös se hänen isänsä jumalanpilkkiaan, jää epäselväksi. Kun Major Majorin isä antaa pojalleen väärän nimen ja toivoo hänen lapsivuoteellaan makaavan vaimonsa kuolemaa, on ulkokohtaisesti kristitty ja petkuttaa hallitusta maataloustukiaisissa minkä ehtii, ei se aiheuta pojassa minkäänlaista tiedostettua syllisyyttä, mutta määrää kuitenkin hänen

¹¹⁶⁰ Joseph Heller (1963) *Catch-22*, London, 1963, 83.

¹¹⁶¹ Itse asiassa Kierkegaardin käsitys kollektiivisesta synnistä oli eri kuin hänen isänsä irrationaalinen ajatus sukunsa kirouksesta: hän katsoi, kuten saattoi olettaa, että synti ei kokoa vaan erottaa yksilöitä. *Sygdommen til Døden* -teoksessa Kierkegaard kirjoittaa: "Læren on Slægtens Synd er ofte blevet misbrugt, fordi man ikke har været opmærksom paa, at Synden, hvor fælles den for Alle, ikke samler menneskerne i et Fællesberg, i Seiskab eller Compagni ("saa lidet som ude paa Kierkegaarden de Dødes Mængde danner noget Selskab"), men adsplitter Menneskene i Enkelte, og holder hver Enkelt fast som Synder, hvilken Adsplittelse i en anden Forstand baade ei i Overeensstemmelse med og teleologisk i Retning af Tilværelsens Fuldkommenhed." (SD, SV XI, 259-260) Usko suvun kirouksesta ja teleologisen opin mukainen syntikäsitys eivät tietenkään ole, tai niiden ei tarvitse olla yhteismitallisia.

¹¹⁶² Ronald Grimsley (1973) *Søren Kierkegaard: A Biographical Introduction*, London: Studio Vista, 7.

¹¹⁶³ SD, 213.

¹¹⁶⁴ Ibid, 219.

¹¹⁶⁵ *Catch-22* sisältää myös Neron paradigmaattisena esimerkkitapauksena. Hänen nimensä on vihjaavasti Clevinger. "Clevinger knew so much because Clevinger was a genius ---", todetaan hänen esittelyssään (*Catch-22*, 67). Clevingerin vika on se, että hän tietää kaikesta kaiken, mutta todellista subjektiivista tietoa tai edes halua hankkia sitä hänellä ei ole. Hänen syllisyytensä tulee ilmi siinä oikeudenkäyntikohtauksessa, jossa hän on syytettyjen penkillä – toisessa kafkamaisessa kohtauksessa hieman myöhemmin uhrina on sotilaspastori Tappman. "Clevinger was guilty, or he would not have been accused, and since the only way to prove it was to find him guilty, it was their patriotic duty to do so." (Ibid, 79) Koska Clevinger yrittää saavuttaa vääränlaista tietoa ja pakenee siten todellista itseyyttään, hän tuhoutuu – hänet ammutaan alas: "Clevinger was dead. That was the basic flaw in his philosophy." (Ibid, 103)

¹¹⁶⁶ Ronald Grimsley (1973) *Søren Kierkegaard: A Biographical Introduction*, London: Studio Vista, 75-77.

tulevaisuuttaan. Vaikka häntä kuvataan tavallisista tavallisimmaksi, häneen kiinnitetään kuitenkin jatkuvasti huomiota ja hänen tekonsa ovat aina vääriä. Tavallisuus muuttuu epätavallisuudeksi. Kierkegaard kirjoittaa *Begrebet Angestissa*, että yksilö, joka jää hetkellisen (esteettisen) tasolle, ei saavuta itseyyttään, ikuista minäänsä. Hän voi korkeintaan saavuttaa sen, että näyttyy toisten silmissä syyllisenä – häntä pidetään syyllisenä.¹¹⁶⁷ Tavallisuuden negaatio on epätavallinen – Kierkegaard kuvaakin esimerkissään neroa, vaikka läpinäkyvä syyllisyys voi ilmetä kenessä tahansa.

Major Major Major Major on erakko aivan kuten Victor Eremita tai tämän luoja Søren Kierkegaard. Lopulta hän määrää toimistoaliupseerin olemaan päästämättä ketään toimistoonsa ollessaan siellä sisällä; kun hän on poissa, kenet tahansa voi ohjata hänen luokseen.¹¹⁶⁸ Yksinäisyydessään hän omistautuu paradokseille: hän kehittää taiteeksi asiakirjojen allekirjoitusten väärentämisen. Milton John, John Milton, Washington Irving ja fiktiiviset dialogit ja aforismit alkavat koristaa hänen allekirjoitettavikseen joutuneita papereita.¹¹⁶⁹ Major Major Major Major on aina halunnut olla kaikkien muiden kaltainen. Koko elämänsä hän on yrittänyt tehdä pedanttisesti sen, mitä häneltä on odotettu. Hän haluaisi realisoida yleisen, siis jäsentyä yhteisöön, mutta hänestä riippumattomat voimat tulevat aina hänen eteensä. Hän muistuttaa liikaa Henry Fondaa, hänet ylennetään vaikka hän ei sitä haluaisikaan, hän joutuu tahtomattaan syntipukiksi kuten Jeesus juutalaisten tai juutalaiset kristittyjen silmissä. Hän yrittää mennä koripallokentälle naamioituneena saadakseen kokea toveruutta ja yhdessäoloa, mutta kanssapelaajat hyökkäävät hänen kimppuunsa ja pahoinpitelevät hänet.¹¹⁷⁰

Kierkegaardin isä lopetti jo neljäkymmentävuotiaana työnteon ja saattoi elää turvallisesti omaisuudellaan. Isä-Major tekee ei-työtä. Kierkegaard tunsikin jo varhain lapsena olevansa erilainen ja koki itsensä yksinäiseksi ja ulkopuoliseksi. Kierkegaardin nuoruusvuosista osa aina ”suureen maanjäristykseen” asti kului synnissä – kapakoissa, teattereissa ja ylioppilaselämässä; Kierkegaard määritteli tämän elämäntavan myöhemmin esteetikon nautinnolliseksi eksistenssiksi. Kun Major Major Major Major väärentää ensimmäisen kerran järjestelmän tuottaman absurdin, lähes fiktiivisen asiakirjan, hän tiedostaa tehneensä syntiä.¹¹⁷¹ Ei vain se, että toimii vastoin määräyksiä, vaan myös tekeminen sinänsä, fiktiivinen sepittäminen, eräänlainen allekirjoitusrunous, on syntistä. Synti on houkuttelevaa, ja lopulta hän suostuu tyytyväisenä ateriomaan omassa eristyneisyydessään ja syömään Milton hänelle tarjoamia erikoisruokia, joita hän nauttii ensin huonolla omallatunnolla.¹¹⁷² Kuten Major Major Major Major, Kierkegaardkin eristyy yhä enemmän Corsaren-häväistysjutun jälkeen.¹¹⁷³ Yksinäisyydessään hän nauttii ylellisistä aterioista, joita useissa elämänkerroissa, jotka puolestaan perustuvat Fritiof Brandtin tutkimuksiin, kuvataan tarkasti.¹¹⁷⁴ Lohi, ankat ja

¹¹⁶⁷ BA, 408-409.

¹¹⁶⁸ Joseph Heller (1963) *Catch-22*, London, 1963, 97.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, 96.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, 97.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, 92.

¹¹⁷² *Ibid.*, 99.

¹¹⁷³ Torsten Bohlin (1939) *Søren Kierkegaard: mannen och verket*, Stockholm: Svenska kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag, 249.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, 255.

hanhet ja hyvä viini olivat hänen mieliherkkujaan – Major Major Major Major oli taas mieltynyt savustettuun hummeriin.

Major Major Major Majorin toinen suuri maanjäristys tapahtui, kun hänet ylennettiin laivueen päälliköksi vastoin tahtoaan. Hän oli juuri alkanut ensimmäisen kerran elämässään sopeutua yhteisönsä. Hän vietti koripallokentän epäsovinnaisessa toveripiirissä elämänsä onnellisimpia hetkiä. Siellä arvomerkit ja henkilön ulkomuoto tai tausta eivät näyttäneet merkitsevän mitään. Ystävyys, tai velvollisuus ystävyyteen, oli Kierkegaardin (tai Asessori Vilhelmin) mukaan eettisyyden yksi tärkeimmistä vaatimuksista.¹¹⁷⁵ Yhdessäolo, yleisen realisoiminen ja itsensä merkittäväksi tunteminen kokivat pahan kolauksen eversti Cathcartin ilmoitettua Major Majorille tämän olevan laivueen uusi päällikkö. Kaikki käänsivät hänelle selkensä. Jos hän uskaltautui koripallokentälle, hänet pahoinpideltiin välittömästi. Hänen ja Henry Fondan yhdennäköisyydestä oli huomautettu jo aikaisemmin. Nyt häntä alettiin pitää Henry Fondana.¹¹⁷⁶ Kun Kierkegaard kirjoitti ja julkaisi nimimerkeillä, hämäryti niiden ja hänen todellisen henkilönsä raja. Aivan samoin kävi Major Major Major Majorille. Hän voi yhtä hyvin olla oma itsensä tai John Milton tai Henry Fonda, Milton John, Irwing Washington tai Washington Irwing – kaikki riippuu siitä, mistä näkökulmasta häntä tarkastellaan ja kuka tarkastelija on. Hänen oma persoonansa häipyä fiktiivisten henkilöiden taakse – kuten myös Søren Kierkegaardin. Miten hänelle käy, pystyykö hän kääntymään sisäisyyteensä ja tiedostamaan epätoivonsa, oman syyllisyytensä ja syntinsä Jumalan edessä, jää avoimeksi.

Onko Hellerin asenne pelkästään ironinen vai parodioiko hän Kierkegaardin paradigmaattisia esimerkitapauksia kuvatessaan romaanihenkilö Major Major Major Majoria? Kumpikin tulkinta olisi mahdollinen. Kun Major Majorilla ja Kierkegaardin elämällä on lukuisia yhteneväisyyksiä, on se, että Kierkegaardin ahdistuneisuuden katsotaan osittain riippuneen hänen isänsä syyllisyydestä, jotenkin kaukaa haettu vanhakantaisen biografisen tutkimuksen mukainen syy-seuraus –suhde ja mahdollinen parodioinnin kohde. Toinen maalitaulu ironialle tai parodioinnille on tietenkin Kierkegaard henkilönä, hänen koominen puolensa. Toisaalta Kierkegaard oli merkittävä teologi, filosofi ja arvostettu henkilö ja intellektuelli, jota jo hänen omana aikanaan kuvattiin pilkkakirjoituksissa ja karikatyyreissa vähemmän mairittelevasti. Fanaattinen Kierkegaard toimi tavalla, joka oli vastoin normaaleja käsityksiä rationaalisesta, yksilölle hyödyllisestä käytöksestä. Hän työnsi syrjään yksilön hyödyn, siten kun me käsitämme sen normaalisti, ja asetti etusijalle ilmaisuntarpeensa. Samoin oli hänen arvojensa ethoksen laita: se poikkesi aikakauden sovinnaisista moraalikäsitteistä. Uskonnollinen kilvoittelu olisi ollut jonain toisena historiallisena aikakautena tai jossain muussa kulttuurissa arvostettua ja palkittavaa. Kierkegaard syyttää itse 1800-luvun tanskalaista yhteiskuntaa maallistuneeksi, ja kääntäen tietenkin kyseinen yhteiskunta tarkastelee Kierkegaardia oman arvohierarkiensa valossa. Tällöin hänet voidaan kokea koomiseksi kaikessa poikkeavuudessaan, ja kun hänet siirretään kolmannelle vuosituhannelle, kaiken materialismin ja maallistuneisuuden keskelle, ja kun häntä tarkastellaan esimerkiksi kuolleen Jumalan ajatuksen valossa, lisääntyy hänen poikkeavuutensa entisestään. Ehdottomuus ja fanatismi saa yleisön helposti hymyilemään. Heller on saattanut ottaa

¹¹⁷⁵ *Enten-Eller I*, 290-296.

¹¹⁷⁶ Joseph Heller (1963), 88-89.

Kierkegaardin paradigmaattiseksi esimerkkitapaukseksi samalla tavalla kuin tämä aikoinaan hyödynsi mytologiaa ja fiktiivisiä hahmoja omissa teoksissaan.

Catch-22:n päähenkilön Yossarianin kohdalla valinnan problematiikka tiivistyy näennäisen yksinkertaiseksi peruslähtökohdaksi: miten voi selviytyä hengissä sodasta? Miten säilyttää yksilöllisyys ja oma päätösvalta yhteiskunnassa, jolla on legitiimi oikeus päättää sinun elämästäsi ja kuolemastasi? Mikä on yksilön oikeus tällaisessa tilanteessa, mitkä ovat hänen mahdollisuutensa? Pystyykö hän ylipäättään valitsemaan siten, että valinta olisi todellinen? Näihin kysymyksiin voidaan etsiä vastauksia Kierkegaardin ajatusten pohjalta. Kuolemaa voidaan pitää vertauskuullisena tapahtumana: yksilö, joka ei käytä hyväkseen kaikkea sitä potentiaa, siis hänelle annettuja mahdollisuuksia, jotka edesauttaisivat autenttisen elämän aktualisoimisessa, kuolee näennäisen kuoleman. Yksi mahdollisuus Yossarianin ollessa kyseessä olisi Jumalan häivyttäminen – silloin kyseessä olisi aito eksistentiaalinen tilanne sartrelaisessa mielessä. Jumala-kysymys on kuitenkin hieman ongelmallinen, sillä Yossarian on itsekkin jumalhahmo, ja silloin hänen selviämisenä sodasta (lopullisestihan se paljastuu vasta *Closing Time* –teoksessa) voisi olla osoitus siitä, että ainoastaan ne, jotka hyväksyvät jumalallisuuden omassa itsessään, pelastuvat. Tällöin palaamme takaisin esieksistentiaaliseen, kierkegaardimaiseen tulkintaan. Voimme siis sekä sulkeistaa Jumalan että pitää Hänet mielessämme.

Kuten jo aikaisemmin totesin, Kierkegaardin oppi olemisen tasoista koostuu neljästä eri eksistenssiipiiristä. Jokaisella tasolla on kuitenkin lukematon määrä erilaisia yksilöllisiä olemisen piirejä, joista nämä tasot ovat eräänlaisia yleistyksiä.¹¹⁷⁷ Yossarian on jatkuvassa liikkeessä: hän sekä kokeilee että esittää erilaisia ratkaisuvaihtoehtoja ja ikään kuin sukkuloi eri eksistenssiipiirien välillä. Kierkegaardin mukaan liikkeen tarkoitus on peilata yksilöllistä eksistentiaalista todellisuutta, siis päätöksiä (valintaa) ja toistoa. Toisin kuin Hegel, joka katsoi, että logiikka voi esittää elämän liikettä kunhan vain loogiset käsitteet kuten ristiriita, liike ja muutos on otettu mukaan opinalaan, kieltää Kierkegaard eksistentiaalisen ”systeemin” mahdollisuuden. Kun Kierkegaard sanoo, että eksistenssiä ei voi kuvata ilman liikettä, hän tarkoittaa, että yksilön nykyhetkeä, elämistä ja olemista, ei voi käsitteellistää.¹¹⁷⁸ Eksistenssiä ei voi käsitteellistää, sen voi näyttää, ja sitä hän Yossarian jatkuvasti tekeekin.¹¹⁷⁹

¹¹⁷⁷ Lennart Koskinen (1980), 68-69.

¹¹⁷⁸ Alastair Hannay (1991), 144-145.

¹¹⁷⁹ Käsitteellistämisen ja kokemisen tai näyttämisen välinen ero on ongelmallinen. Kierkegaardin koko tuotanto on hänen oman elämänsä katsomuksensa käsitteellistämistä kun sitä tarkastellaan hyvin yleisellä tasolla. Toimiakseen oikein (omien periaatteittensa mukaan) hänen täytyisi itse näyttää ja antaa muiden käsitteellistää hänen esimerkinsä (mitä hän jossain suhteessa tekeekin) – mikä sekin olisi oikeastaan kiellettyä. Kun Kierkegaard (tai Aessori Vilhelm) neuvoo Yossariaania valinnan suhteen, käsitteellistää hän samalla valintaa vaikka kehottaakin samalla kokemaan sen. Sairaalassa, mikä on Yossarianille luontainen oleskeluympäristö, saattaisi hän tavata Aessori Vilhelmin kaltaisen byrokraatin tai saada käsiinsä uskonnollisen pamfletin, joka ruotisi valinnan problematiikkaa seuraavasti: ”Valger gjør her paa eengang de to dialektiske Bevægelser, der, der vælges, er ikke til og bliver til ved Vælget, det, der vælges, er til, ellers var det ikke et Valg. Dersom nemlig det, jeg valgte, ikke var til, men blev absolut til ved Valget, saa valgte jeg ikke, saa skabte jeg; men jeg skaber ikke mig selv, jeg vælger mig selv. Medens derfor Naturen er skabt af Intete, medens jeg selv som umiddelbar Personlighed er skabt af Intet, saa er jeg som fri Aand født af Modsigelsens Grundsætning, eller født derved, at jeg valgte mig selv. (*Enten-Eller II*: 200) Jos kyseessä olisi Aessori Vilhelm, hänen täytyisi näyttää Yossarianille, että hän on valinnut oikein, mutta silloin hän toimisi vastoin sokraattisen majeutiikan periaatteita. Tätä näkökantaa vasten on Kierkegaardin oman henkilöahmon tutkiminen hänen filosofiansa rinnalla täysin

Kierkegaard kuvaa liikkeen, yrittämisen ja uskaltamisen ja epäonnistumisen pelon välistä ristiriitaa teoksessa kuolemansairas seuraavasti:¹¹⁸⁰

Det er saaledes i Verdens Øine farligt at vove, og hvorfor? Fordi man saa kan tabe. Men det ikke at vove, det er klogt. Og dog, ved ikke at vove kan man just saa forfærdelig let tabe, hvad man dog, hver meget man end tabte ved at vove, vanskeligt tabte, og i enhver Tilfælde aldrig saaledes, saa let, saa ganske som var det Ingenting – sig selv. Thi har jeg vovet forkeert, nu vel, saa hjælper Livet mig med Straffen. Men har jeg slet ikke vovet, hvo hjælper mig saa? Og naar jeg ovenikjøbet ved slet ikke i høieste Forstand at vove (og at vove i høieste Forstand er just at blive opmærksom paa sig selv) feigt vinder alle jordiske Fordele – og taber mig selv.¹¹⁸¹

On mielenkiintoista, että myös Tony Tanner kiinnittää huomiota teoksessaan *City of Words* samaan liikkeen ja levon dialektiikkaan analysoidessaan Saul Bellowin romaania *The Adventures of Augie March*: hän viittaa myös edellä siteerattuun Kierkegaardin tekstikatkelmaan.¹¹⁸² Yossarianin täytyy uskaltaa luodakseen oman minänsä, ja hänen jatkuva liikettään rytmittävät lepo hetket ja toistot. Haluan lisäksi kiinnittää huomiota siihen, että Kierkegaardin paradigmaattiset esimerkitapaukset *Enten-Ellerissä* ovat usein peräisin musiikin maailmasta. Kierkegaardin mukaan musiikin aito tunnelataus, sen puhdas aistillisuus, on erittäin sopiva tapa kuvata esteettistä elämää.¹¹⁸³ Ooppera, koska se koostuu sekä kielestä että musiikista, on ihanteellisin käytettävissä olevista medioista.¹¹⁸⁴ Olisi mielenkiintoista tutkia, onko *Catch-22* toistoinen, rytmityksineen, toistuvine motiiveineen, teemoineen ja taukoineen rakennettu niin, että sen tulkinnassa voitaisiin käyttää hyväksi esimerkiksi oopperamusiikin analysointikäsitteistöä.

Valitsematta jättäminenkin on Kierkegaardin mukaan valinta, tosin huono sellainen. Yossarian heittäytyy säännöllisin väliajoin tekemättömyyden ja apatian tilaan menemällä sairaalaan. Potilaat ovat uppoutuneet epätoivoon, he ovat äärimmäisen kuolemansairaita ihmisiä, jotka kieltävät valinnan mahdollisuuden ja antavat sairaalakoneiston hoitaa kaiken puolestaan. He siis ajelehtivat. Yossarian kokee sairaalaympäristön houkuttelevaksi ja helpoksi mutta myös tyhjäksi ja ikävyyttäväksi. Myös sairaus, siis epätoivo, korostuu ympäristössä, jossa yksilöt näyttävät olevan ulkoisesti terveitä ollen kuitenkin sairaita ja hulluja, kuten Yossarian havainnoi. Sairain sairaista on *The Soldier in White*, joka on pelkkä kipsi- ja sidekuori, jonka sisällä ei todennäköisesti ole mitään, siis

oikeutettua: ilman henkilökohtaisia esimerkillisiä valintoja on kierkegaardimainen valinnan dialektiikka tyhjää käsitteellistämistä.

¹¹⁸⁰ SD, 166.

¹¹⁸¹ Maailman silmissä on siis vaarallista uskaltaa, mutta miksi? Koska silloin saattaa menettää. Mutta pelkuruus on viisasta – vai onko? Kuitenkin uskaltamatta saattaa menettää hyvin helposti sen, mitä uskaltamalla menetti – ja mikä tärkeintä, molemmissa tapauksissa saattaa menettää itsensä. Jos olen riskeerannut väärin, elämä auttaa minua rangaistuksen suhteen. Mutta jos en ole uskaltanut, kuka auttaa minua silloin? Ja jos en ole uskaltanut laisinkaan riskeerata täydellä ymmärryksellä (täydellä ymmärryksellä riskeeraaminen tarkoittaa, että yksilön on tultava tietoiseksi omasta itsestään) ja voitan pelkurina kaikki mahdolliset maalliset edut – silloin menetän samalla oman itseni. (Käännös Olli Mäkinen)

¹¹⁸² Tony Tanner (1971), 64-65.

¹¹⁸³ Ronald Grimsley (1973), 33.

¹¹⁸⁴ Ibid.

täysin hengetön ja sieluton yksilö.¹¹⁸⁵ Sairaalassa Yossarian kuitenkin kehittyi tutkiskellessaan sekä itseään että muita: hänestä kehkeytyy sairauden ja epätoivon asiantuntija:

There were lymph glands that might do him in. There were kidneys, nerve sheaths and corpuscles. There were tumors of the brain. There was Hodgkin's disease, leukemia, amyotrophic lateral sclerosis. There were fertile red meadows of epithelial tissue to catch and coddle a cancer cell. There were diseases of the skin, diseases of the bone, diseases of the lung, diseases of the stomach, ---

--- Doc Daneeka had never heard of either. "How do you manage to keep up so many diseases like that?" he inquired with high professional esteem.

"I learn about them at the hospital when I study the Reader's Digest."¹¹⁸⁶

Yossarian ei ole ainoa henkilö, joka on sairauden ja epätoivon asiantuntija ja perehtynyt alaan kirjallisuuden välityksellä. Kierkegaard on sitä myös, ja hänen esimerkinsä tulevat usein mytologiasta, sanomalehtijutuista, raamatun- ja uskonnonhistoriasta, kaunokirjallisuudesta ja oopperalibretoista. Samalla kun Yossarian havainnoi sairauttaan, hän on jollain tavoin tietoinen omasta tilastaan. Hänet voisi sijoittaa epätoivon kategoriaan, jota Kierkegaard kutsuu *Kuolemansairas*-teoksessaan "Den Fortvivvelse, som er sig bevidst at være Fortvivvelse, som altsaa er sig bevidst at have et Selv, hvori der dog er noget Evgit, og nu enten fortvivlet ikke vil være sig selv, eller fortvivlet vil være sig selv."¹¹⁸⁷ Yksilöltä vaaditaan tässä vaiheessa käsitys siitä, mitä epätoivo on, siis hänen täytyy tiedostaa epätoivo sairaudeksi.¹¹⁸⁸ Yossarian aavistaa tämän oikein, mutta kuten kielen kirjaimellinen merkitys ei ole sama kuin sen metaforinen merkitys, ei epätoivoa sairautena voi hoitaa kliinisesti. Sairaala ei ole hänelle oikea ratkaisu.¹¹⁸⁹

Toinen passiivinen ratkaisuyritys Yossarianin kohdalla on maailmasta eristäytyminen, erakoituminen. Kierkegaard ja Victor Eremita harjoittavat tätä käytännössä, mutta he myös teoretisoivat eristäytymistä ilmiönä. Kristinuskon yksi peruspilareista on ollut luostarilaitos, eikä selkensä kääntäminen maalliselle ole vierasta millekään uskonnolle. Kierkegaardin mukaan keskiajan luostarilaitos pyrkiessään korostamaan absoluuttista sisäisyyttä eristäytymällä nosti tämän tavoitteen eräänlaiseksi ulkokohtaisuudeksi,

¹¹⁸⁵ Aivan yhtä todennäköinen tulkinta on, että *The Soldier in White* on täynnä henkeä. Läsnaolollaan hän muistuttaa miehistöä äärimmäisestä vaihtoehdosta ja mahdollisuudesta. Mutat miehistö, Yossarian ja Dunbar mukaan lukien, kavahtaa tätä mahdollisuutta. He haluavat, kuten kaikki muutkin, päästä puhtaanhengen symbolista mahdollisimman nopeasti eroon. (*Catch-22*: 356-359) Tämä tulkinta on mielestäni täysin todennäköinen, sillä se asettaisi kaksi erilaista ruumista, Snowdenin ja *The Soldier in White*'n, edustamaan ihmisen vastakkaisia ominaisuuksia, siis henkeä ja ruumista. Mutta symbolina *The Soldier in White* on sopivan epämääräinen, salaperäinen ja avoin antaakseen mahdollisuuksia monelle erilaiselle ja täysin vastakkaisellekin tulkinnalle.

¹¹⁸⁶ Joseph Heller (1963), 171.

¹¹⁸⁷ SD, 180-182.

¹¹⁸⁸ Ibid.

¹¹⁸⁹ On mielenkiintoista, että kirjailija Joseph Hellerin tuotannossa ja myös elämässä sairauksilla on suuri merkitys. Helleriä pidettiin luulosairaana, koska hän tuntui keksivän myös omassa elämässään jatkuvasti uusia sairauksia. Heller kuitenkin halvaantui vuonna 1981, ja sairauden syynä oli salaperäinen virustauti nimeltään Guillain-Barren-syndrooma; Heller joutui osittain halvaantuneena viettämään vuoden sairaalassa. Sairaalakokemuksen tuloksena syntyi elämäkerrallinen teos *No Laughing Matter (Ei mikään naurun asia)* – lisäksi Heller avioitui (toisin kuin Yossarian) hoitajansa kanssa. Viimeisessä romaanissa *Closing Time* vietetään taas aikaa sairaalassa, joka tuntuu olevan myös Joseph Hellerille tuttu miljöö.

kilvoittelu asetettiin jalustalle ja julkisesti nähtäväksi.¹¹⁹⁰ Toinen väärä tapa yrittää luoda oikea jumalsuhde on itsensä kiduttaminen: ihminen yrittää äärellistää äärettömän syyllisyytensä ja kuvittelee pääsevänsä takaisin Jumalan suosioon kurittamalla itseään.¹¹⁹¹ Kierkegaardille eristäytyminen tarkoittaa sisäänpäin kääntymistä, sillä henki on sisäisyyttä. Siihen voisi viitata pseudonyymi Victor Eremita, voitto yksinäisyydessä tai yksinäisyyden kautta, vaikkakin tämä tulkinta saattaa olla väärä, koska se oli juuri esteettisten papereiden julkaisijan nimimerkki. Kierkegaardin mukaan tosi uskonnollisuus ei vaadi eristäytymistä – Uskon ritari voi olla kuka tahansa meistä, hän voi näyttää jopa verovirkailijalta.¹¹⁹² Kun yksilö on ylittänyt hetkellisyuden, siis sitoutumisensa äärelliseen ja maalliseen, voi hän yötä päivää matkustaa linja-autossa kanssaihminen ympäröimänä – ja silti hän on yksin.¹¹⁹³

Yossarinin erakkoseikkailu liittyy Avignonin lentoon ja Snowdenin kuolemaan. Hän tuntee syyllisyyttä ja kauhua ja päättää elää vastedes alastomana ja kiipeää hautausmaan lähellä olevaan pähkinäpuuhun. Kun Milo tulee kysymään häneltä neuvoa, Yossarian kutsuu olinpaikkaansa sekä elämän että hyvän ja pahan tiedon puuksi ja kieltäytyy Milon tarjoamilta houkutuksilta: palasta suklaalla päällystettyä puuvillaa ja kumppanuudesta tämän yrityksessä.¹¹⁹⁴ Yossarianin aikomus on jatkaa eristäytymistään ja alastomuuttaan, mutta hän kuitenkin luopuu siitä, eikä tarina kerro syytä mielenmuutokseen. On huomattava, että Johannes Climacus, Kierkegaardin filosofisten teosten pseudonyyminen kirjoittaja, viittaa nimenä Siinailla 500-luvulla eläneeseen erakkomunkkiin, joka kuvaa nousua paratiisiin Jaakobin portaita pitkin, siis synnistä hyveiden kautta lopulliseen maaliin, jota hän nimitti apathiaksi, joka tarkoitti hiljaisuutta Jumalassa. Milo suorittaa tämän vaarallisen tikapuumatkan Yossarianin luokse pähkinäpuun oksia pitkin ja saa palkkioksi tukun neuvoja, joilla voi petkuttaa rahaa hallitukselta.¹¹⁹⁵ Yossarian kiduttaa myös itseään istuessaan johtokoneen keulan lasikuvussa ja katsoessaan kauhusta käpertyneenä ilmatorjuntatulituksen räjähdyksiä kaikkialla ympärillään. Mutta itsekidutus ei johda mihinkään: mitä enemmän hän kärsii, sitä enemmän hänen täytyy kärsiä uudestaan.

Sairaala, lentokone, erakkona oleminen ja itsekidutus, esteettiset nautiskelut, takaperin käveleminen ja keskustelut Milo Minderbinderin ja Doc Daneekan kanssa toistuvat ja toistavat samalla Yossarian oman itsensä etsimistä, ne ovat osa tätä prosessia. Toisto oli Kierkegaardille tärkeä käsite. Sitä voidaan tulkita monella eri tavalla: kun esimerkiksi rakkaus toistuu Kierkegaardilla eri tasoisena läpi koko hänen tuotantonsa, voidaan ajatella, että se ikään kuin jalostuu mitä korkeammalla eksistenssitasolle saavutaan. Vasta uskonnollisessa kokemuksessa voidaan puhua todellisesta pyyteettömästä rakkaudesta. Mutta toisto voidaan ymmärtää myös hermeneuttisessa mielessä tulkinnaksi, interpretaatioksi, yksilön pyrkimykseksi yrittää ymmärtää omaa itseään ja elämismaailmaansa. Liike, uskaltaminen ja toisto sopivat hyvin hermeneuttisen interpretaation ympyrä-, ellipsi tai spiraalimetaforiin. Tätä toistoa käsittelemme johdannossa, ja siihen palataan kahdessa seuraavassa luvussa.

¹¹⁹⁰ Heidi Liehu (1989), 150-151.

¹¹⁹¹ Ibid, 151.

¹¹⁹² Ibid, 149.

¹¹⁹³ Lennart Koskinen (1980), 101.

¹¹⁹⁴ Joseph Heller (1963), 255-261.

¹¹⁹⁵ Ibid, 256-260.

Myös Joseph Heller tuo toiston esille *Catch-22*:ssa termin 'déjà vu' muodossa samalla kun romaani rakentuu ehkä väsyttävässäkin mielessä toistolle. Ei ainoastaan Yossarian vaan muutkin romaanihenkilöt ovat mukana samassa asioiden uudelleen tapahtumisen oravanpyörässä. Kierkegaardin *Stadier paa Livets Vej* on itse asiassa temaattisesti *Enten-Ellerin* toisinto eri tyyliä: teoksilla on sekä sama teema että yhteiset päähenkilöt.¹¹⁹⁶ Toisto voidaan nähdä eri eksistenssitasoille tyypillisenä ilmiönä: kun esteetikko hakee jatkuvaa vaihtelua elämälleen, hän kuitenkin toistaa omaa itseään.¹¹⁹⁷ Kun toisto liittyy etsintään, on Kierkegaardin mukaan se, mitä ei voi ratkaista inhimillisen elämän käsitteistöllä, siirrettävä henkiseen sfääriin: siksi ikuisuus on aitoa toistamista.¹¹⁹⁸ Ikuisuuden perspektiivissä toistaminen liittyy luonnollisesti Jumalan ylistämiseen; lisäksi ikuisuus on aina samaa.

Toisto on ongelmallinen käsite: kun asiaa tarkastellaan esteetikon kannalta, hän sekä pakenee toistoa että luisuu siihen tahtomattaan. Yhteiskunnallinen sitoutuminen avioliittoineen, töineen ja velvollisuuksineen, määrättyjen uskonnollisten ja yhteiskunnallisten riittien suorittaminen, kauhistuttaa luonnollisesti esteetikkoa. Hän ei halua sitoutua mihinkään sellaiseen.¹¹⁹⁹ Mutta toisto on myös laadullinen käsite: kun se aiheuttaa alimmalla tasolla ikävystymistä, joka ajaa yksilöä yhä uusien nautintojen etsintään ja epätoivoon, on se Kierkegaardin mukaan ylimmällä tasollaan antaumuksellista työtä Jumalan kasvojen edessä – Jumalan ylistämistä ja hänen suuruutensa julistamista.

Toisto on erotettava esteetikolle tunnusomaisesta tavasta – huonosta tottumuksesta tai toisen alistamisesta.¹²⁰⁰ Tällaista negatiivista toistoahan *Catch-22*:n päähenkilöt juuri harjoittavat – tai he ovat ajautuneet siihen. Kierkegaardin mukaan toistoa ei ole mahdollista saavuttaa hegeliläisessä mielessä sovittamalla yhteen aktuaalinen ja potentiaalinen, vaan toisto vaatii radikaalin vapauden ilmaisun, joka taas edellyttää hyppyä korkeammalle eksistenssitasolle.¹²⁰¹ Tällöin toisto on nähtävä koko elämän perspektiivissä: yksilön on mahdollista elää elämänsä uudestaan sublimoidummalla tavalla korkeammalla olemisen tasolla. Rakkaus toistuu, mutta nyt kohteena ei ole maallinen ja lihallinen objekti vaan lähimmäinen ja Jumala. Toisto on eräällä tavalla myös vaatimus, sillä Kierkegaardin mukaan yksilö ei saa pysyä toimeettomana omassa eksistenssihaarassaan vaan hänen on jatkuvasti uudistettava valintansa sen suhteen.¹²⁰²

Uskonnollisella eksistenssitasolla Kierkegaard tarkoittaa toistolla sitä henkistä uudistumista, jonka jokainen uskova poikkeusyksilö joutuu käymään läpi yhä uudestaan saavuttaakseen sen uskonnollisen välittömyyden kokemuksen, jonka saa osakseen se, joka on selvinnyt voittajana jumalallisesta koettelemuksesta.¹²⁰³ Kierkegaard käyttää esimerkkinä Jobia ja hänen onnettomuuksiaan ja lopullista voittoaan – esimerkki, joka kuvaa jälleen kerran Jumalan, uskonnollisen poikkeusyksilön ja Jumalan tahtojen

¹¹⁹⁶ Walter Lowrie (1965), 163-164.

¹¹⁹⁷ Ronald Grimsley (1973), 42.

¹¹⁹⁸ Ibid, 43.

¹¹⁹⁹ Torsten Bohlin (1918), 177.

¹²⁰⁰ Ibid.

¹²⁰¹ Ronald Grimsley (1973), 43.

¹²⁰² Heidi Liehu (1989), 8.

¹²⁰³ Torsten Bohlin (1918), 182-183.

yhteentörmäystä.¹²⁰⁴ Toisto liittyy Kierkegaardilla sekä yksilölliseen olemassaoloon, jossa se on yksilön kannalta sekä loukku että mahdollisuus, että myös retorisenä keinona siihen kirjalliseen strategiaan, joka taas on luonnollinen johdannainen hänen pyrkimykselleen kuvata edellä mainittua yksilöllistä eksistenssiä.

Catch-22 kuvaa ikävystyneisyyttä ja saman jatkuvaan toistumista ja kertautumista ja sitä, mihin jatkuva uusien elämysten jahtaaminen ja etsiminen lopulta vääjäämättä johtaa. Romaaninhenkilöt ovat henkisesti kuolleita – he ovat lamaantuneita eivätkä pysty kriittiseen ajatteluun. Yossarian kokee tämän ikävystymisen esimerkiksi maatessaan sairaalassa ja sensuroidessaan miehistön kirjeitä. Vaikka hänellä olisi mahdollisuus päästä näin mukaan toisten ihmisten elämään, heidän minäänsä, hän ei jaksa kiinnostua asioista, jotka toistavat itseään – kirjeet ovat liian monotonisia.¹²⁰⁵ Jos Yossarian pohtisi ikävystymisen problematiikkaa, hän voisi tulla samoihin johtopäätöksiin kuin erään toisen amerikanjuutalaisen kirjailijan romaaninhenkilö, nimittäin Saul Bellowin Charlie Citrine, jonka mielestä tämä ongelma on yksi tärkeimmistä länsimaisessa kulttuurissa – ja sen vaikuttavin tulkki on Søren Kierkegaard.¹²⁰⁶ *Catch-22*:n romaaninhenkilöt Yossariania, Orria ja Sotilaspastoria lukuun ottamatta ovat omistautuneet vääränlaiselle toistolle, ja siksi he ajelehtivat. Vasta Yossarian näyttää heille, mitä on oikea toisto. Se on sukkulointia, jonka tarkoituksena on tulkita ja valmistaa yksilöä rajatilannetta varten.

Kierkegaardin mukaan synty ei ollut pelkästään teko vaan tila, jossa me elämme. Perisynty tarkoittaa sitä kategorialla, johon jokainen yksilö poikkeuksetta kuuluu: samalla se symboloi yksilön voimattomuutta ideaalisen ja eettisen toteuttamisessa.¹²⁰⁷ Esteetikko elää synnissä, koska hän on jättäytynyt päättämättömyyden tilaan. Hän ei käytä hyväkseen henkisiä mahdollisuuksiaan vaan toimii kuin luonnon välttämättömyyden puristuksessa. Hän siis ajelehtii. Yossarianilla on jatkuva tunne siitä, ettei hän itse pysty muuttamaan tapahtumien kulkua ja että ne pakenevat koko ajan hänen tahtoaan ja päätösvaltaansa. Kun hän istuu pommikoneen nokassa ja yrittää huutaa väistöohjeita pilotille, ilmatorjuntatuli seuraa kuitenkin vääjäämättä heidän konettaan – se voi ilmestyä mistä tahansa ennalta arvaamattomasta suunnasta ja uhata heitä tuhollaan. Yossarian rakastuu Roomassa Lucianaan, mutta hän hukkaa tämän. Miljoonakaupungissa naisen löytäminen osoittautuu mahdottomaksi. Kun hän kuljettaa Orrin kanssa Milo Minderbinderiä ympäri Välimeren rannikkoa ja saaristoa, ei hän voi vaikuttaa omaan hyvinvointiinsa, matkan kestoon tai sen määränpäähän. Hän nimenomaan ajautuu jatkuvasti naisseikkailuihin. Hän ei voi päättää itseään koskevista asioista, koska hänellä ei ole riittävästi tahtoa: esteettistä elämää, sen ajelehtimista, määrittelee ja ohjaa Kierkegaardin mukaan yksilön tahtomisen puutteellisuus.¹²⁰⁸ Kun yksilö tahtoo oikein, valitsee hän samalla välittömästi, ja esteetikolle tämä valinta merkitsee kannanottoa joko eettisen tai uskonnollisen puolesta.¹²⁰⁹

¹²⁰⁴ Ibid, 182-184.

¹²⁰⁵ Joseph Heller (1963), 8.

¹²⁰⁶ Saul Bellow (1975b), 116, 215, 337.

¹²⁰⁷ Torsten Bohlin (1918), 211.

¹²⁰⁸ Ibid, 154, 170.

¹²⁰⁹ Ibid.

6.5 Toisto, kaaos ja hyppy 1: epävapaus

Catch-22 rakentuu romaanina paljolti toistolle. Mielenkiintoista on, että toiston käsite voidaan löytää sekä itse romaanin rakenteesta että myös romaanihenkilöiden ajatuksista ja dialogista. Kirjailija sekä toistaa, jolloin on kysymys retorisesta tehokeinosta tai metafysisestä valinnasta, että antaa henkilöhahmojensa pohtia toiston luonnetta.

Toistolla on romaanissa selvästi kaksi tarkoitusta. Toisaalta kirjailija haluaa luoda kaaosta, jonka keskellä romaanihenkilöt ponnistelevat ja yrittävät löytää identiteettinsä. Tämähän on tyypillistä mustalle huumorille. Kyseessä on eräänlaisen kosmisen, ontologisen epäjärjestyksen aikaansaaminen. Toiston lisäksi kirjailijaa käyttää tähän tarkoitukseen myös muita tehokeinoja. Tämän lisäksi yhteiskunta kuvataan pahaksi, fasistiseksi ja epäoikeudenmukaiseksi väkivaltakoneistoksi, jota sääntö Catch-22 symboloi. Samalla Heller estetisoi pahaa ja rumaa tyypilliseen modernin taiteen tapaan. Pianosa on amerikkalainen yhteiskunta pienoiskoossa aivan samalla tavalla kuin Kurt Vonnegutin romaanin *Slaughterhouse-five* on loppujen lopuksi kuva koko länsimaisesta kulttuurista.¹²¹⁰ Mustaan huumoriin kuuluu myös dialektinen jännite osien ja kokonaisuuden, menneisyyden ja nykyisyyden, yksilön ja ryhmän ja toiminnan ja eppisten jaksojen välillä.¹²¹¹ Väitän kuitenkin, että vaikka lukija halutaan jättää hämmennyneisyyden tilaan, hän kaivaa tekstistä järjestystä niiden vihjeiden avulla, joita kirjoittaja on siihen jättänyt. Ihminen toimii niin: jos on vain kaksi ilmiötä, hän alkaa heti etsiä niistä yhteisiä piirteitä.

Mutta *Catch-22*:ssa on myös läsnä toinen dialektinen toiston prosessi, ja se tapahtuu Yossarianin tietoisuuden sisällä. Samalla kun hän sukkeloi ja toimii, hän valmistautuu tekemään ratkaisevan hypyn, kierkegaardimaisen valinnan, vaikka ei olekaan ainakaan alussa itse siitä tietoinen. Kyseessä on sisäinen liike, Yossarianin henkinen kehitys, ja tässä hän muistuttaa Kierkegaardin paradigmaattisia esimerkkitapauksia, esimerkiksi Jobia tai *Toiston* Nuorukaista, siinä suhteessa kun tämän olisi mahdollista tehdä hyppy. Toisto luo siis sekä kaaosta että järjestystä.

Toisto tulee teoksessa yhdellä tasolla esille termin *déjà vu* –muodossa.¹²¹² Teoksen henkilöhahmoilla on jatkuvasti tunne, että tapahtumat ovat heidän kohdallaan toistoa jostain edellisestä – nyt tapahtuva tai juuri tapahtuva on heille jo joskus ennen sattunut, vaikkakaan he eivät muista missä ja milloin. Tämä sama vaikutelma siirtyy myös teoksen lukukokemukseen ja sen vastaanottoon: hämmentynyt lukija palaa teoksen alkuun tai jo aikaisemmin lukemaansa tekstinosaan ja yrittää löytää johtolankoja, kutoa tapahtumista ja vihjeistä verkkoa, ymmärtää ja käsittää tapahtunutta, sanottua ja sitä, mistä on vaiettu. Onko tapahtumilla yhteyttä teoksesta jo sanottuun, vai onko nämä palautettavissa lukijan omiin muistoihin, hänelle tapahtuneeseen vai mahdollisesti kulttuuriperimään, yhteisiin teksteihin tai arkkityyppeihin? Näihin teksteihin täytyy tietenkin lukea sekkin, mitä Heller on kirjoittanut *Catch-22*:n jälkeen, myös se muokkaa *Catch-22*:n tulkintaa. Heller käyttää *déjà vu* –käsitettä luodakseen epäjärjestyttä.

Catch-22:n kaoottinen rakenne, se että dialogi saattaa siirtyä äkkiä henkilöön, joka ei ole fyysisesti läsnä kohtauksessa, toisto, nimien epämääräinen liukuvuus ja tapahtumien

¹²¹⁰ Linda Horvay Barnes (1978), 92.

¹²¹¹ Ibid, 87.

¹²¹² Katso Osa I, s. 32.

epäkronologinen eteneminen, korostavat sekä yksilön tajunnan että ulkoisen ympäristön kaaosta, epäjärjestystä, julmuutta ja absurdia.¹²¹³ Heller toteaa itse haastattelussa, että hän kytkee *Catch-22:n* yhteen Jack Kerouacin ja J. P. Donleavyn vastaavien kokeilujen kanssa (*On the Road*, 1957; *The Ginger Man*, 1955) – kaikissa näissä kolmessa teoksessa kirjailijan ja päähenkilön aatemaailma yhtyy.¹²¹⁴ *Catch-22:n* aikakäsitystä ja toistoa on tutkittu paljonkin sen tavanomaisesta poikkeavasta rakenteesta johtuen. Esimerkiksi Jan Solomon näkee romaanissa kaksi eriävää aikarakennetta, joista toinen on edestakainen eteenpäin-taaksepäin –liike (pendeli, keinu) Yossarianin tietoisuuden sisällä, ja toinen Milon menestystarinan lineaarinen eteneminen.¹²¹⁵ Jotkut tutkimukset ovat yrittäneet rekonstruoida ajan ja tapahtumien kaaoksesta yhtenäisen tarinan, joka etenisi normaalissa aikaperspektiivissä.¹²¹⁶ Tällainen kehitemä tekee kuitenkin väkivaltaa teoksen epäjärjestykselle, jonka tarkoitus on jättää lukija hämmentyneisyyden ja epävarmuuden tilaan.¹²¹⁷ Voisimme olettaa Hellerin hajottaneen tarkoituksella normaalin tarinan ja jättäneen lukijan tehtäväksi sen uudelleen kokoamisen – se, ettei lukija voi koskaan onnistua siinä täydellisesti, varmistaa loputtomat tulkintamahdollisuudet ja korostaa todellisuuden/teoksen moniselitteisyyttä.¹²¹⁸

Heller on sirotellut teokseen eräänlaisia kilometripylväitä, joiden avulla lukijalle tarjoutuu mahdollisuus yrittää muodostaa kuva tapahtumien järjestyksestä ennen-jälkeen –periaatteen mukaisesti. Esimerkiksi eversti Cathcartin lisäämien pommituslentojen lukumäärä, ennen ja jälkeen Avignonin, Ferraran ja Bolognan lentoja, Yossarianin henkinen kehitys ja rakkausseikkailut ovat kaikki vihjeitä, joiden varaan lukija voi yrittää rakentaa kronologiaa. Mutta toisaalta tapahtumat kuten Orrin ja prostituoidun tappelu, joita toistetaan sekä Yossarianin tajunnassa että hänen ja Orrin välisessä dialogissa, sotkevat omalta osaltaan tätä järjestystä – tappelu ei sovi tekstin sisäiseen kronologiaan vaan se tapahtuu ikään kuin kertomuksen ulkopuolella.¹²¹⁹ Paul Ricoeur toteaa artikkelissaan *Narrative Time* (1980), että muuttuakseen historialliseksi tapahtuman täytyy olla jotain muuta kuin ainutkertainen; sen täytyisi tukea juonen kehitystä.¹²²⁰ Tapahtumien tulisi siis toistua.¹²²¹

¹²¹³ David Seed (1989), 43.

¹²¹⁴ Ibid, 32, 43.

¹²¹⁵ Ibid, 44.

¹²¹⁶ Ibid.

¹²¹⁷ Robert Merrill (1987), 35-38.

¹²¹⁸ Robert Merrillin mukaan *Catch-22:n* oikean kronologian selvittämisestä on tullut oikea tieteenala: ”Yet Burhans himself commits several curious errors. A minor example is his dating of the mission to Orvieto, which he before Milo’s all too successful effort to corner the market of Egyptian cotton. This is evidently wrong, for Milo refers to the disastrous consequences of his cotton exploit when Yossarian confronts him immediately after the death of Mudd over Orvieto (251). As Doug Gaukroger has conjectured, Milo contracts with both the Germans and the Americans at Orvieto because he needs money---“ (Robert Merrill (1987), 36). Tuntuu, että tulkitsija yrittää tehdä kaikkensa pystyäkseen todistamiseen kirjailijan epäonnistuneen kronologisen kaavan rakentamisessa. Onko teosten tapahtumien perustuttava ajallisesti jollekin historialliselle kaavalle, jota Hellerin olisi täytynyt noudattaa onnistuneesti – varsinkin kun hänen epäonnistumisensa osoittaminen vaatii ilmeisesti vähintäänkin yhtä paljon työtä ja vaivaa. Paul Ricoeur viittaa niihin vaaroihin, joihin teoksen kronologian yksipuolinen etusijalle asettaminen voi johtaa (Paul Ricoeur (1980), 169-190, 171).

¹²¹⁹ David Seed (1989), 45.

¹²²⁰ Ricoeur määrittelee historiallisuuden niin, että termin pääpaino viittaa menneisyyteen kuitenkin siten, että se samalla peilaa toiston liikettä ”elämän ja kuoleman välissä” – Ricoeur ottaa esille Heideggerin ja tämän

Orrin tarina Yossarianille kerrottuna painottaa teoksessa olevien sivujuonten irrallisuutta. Nämä sisäkertomukset kerrotaan useimmiten Yossarianille, jota ikään kuin kuljetetaan kertomuksen läpi eräänlaisena kuuntelijana – siksi päällystökkin epäilee, että Yossarian (**Yossarian!!!?!**) olisi kaiken takana.¹²²² *Catch-22* –teoksessa huomionarvoista ajan suhteen on sodan jatkuminen – kaikista henkilö- ja laivuetason katastrofeista huolimatta sota jatkuu taustalla omalla voimallaan, eivätkä henkilöt pysty vaikuttamaan sen etenemiseen.¹²²³ Näkemys on fatalistinen, eräänlainen katkelma Hegelin historianfilosofiasta.¹²²⁴ Onko Yossarianille varattu kierkegaardimainen ’Uskon ritarin’ osa taistelussa tätä välttämättömyyden puristavaa voimaa vastaan, edustaako Yossarian erityisyyttä, satunnaisuutta ja yksilöllisyyttä?

Samalla tavalla Heller kehittää Hungry Joen painajaisia eräänlaisena yksittäisenä sivujuonenomaisena toistoparodiana kytkien samalla yhteen Freudin käsityksen toistosta pääjuonen kanssa. Hungry Joe on sotaneuroosien oppikirjan esimerkkitapaus, mies, josta otetaan oppia ja jota käytetään mittatikkuna muihin sekä lievempiin että kärjistyneimpiin tapauksiin. Valveilla ollessaan hän on parantumaton esteetikko ja ahmija, jolla on kuitenkin tavanomaista vilkkaampi yöelämä; sodan kauhut, jotka eivät vaivaa häntä päiväsaikaan, kumpuavat vastustamattomina esille unissa:

The nightmares appeared to Hungry Joe with celestial punctuality every single night he spent in the squadron throughout the whole harrowing ordeal when he was not flying combat missions and was waiting once again for the orders sending him home that never came. Impressionable men in the squadron like Dobbs and Captain Flume were so deeply disturbed by Hungry Joe’s shrieking nightmares that they would begin to have shrieking nightmares of their own, and the piercing obscenities they flung into the air every night from their separate places in the squadron rang against each other in the darkness romantically like the mating calls of songbirds with filthy minds.¹²²⁵

Hungry Joen on koettava kauhut joko todellisessa elämässä tai unessa: hän ei pääse pakoon todellisuutta vaan on ansassa, aivan kuten Yossarian ja kaikki muutkin teoksen sankarit. Sivujuonena Hungry Joen painajaismainen todellisuus luo toistosta huolimatta epäjärjestyttä ja ennen kaikkea epätoivoa. Hänellä ei ole mitään ulospääsyä traumaistaan, siitä sääntö *Catch-22* pitää huolen.

Psykiatri pääsee useamman kerran tutkimaan myös Yossariania, joka tekeytyy sairaaksi milloin mistäkin syystä: henkisellä puolella hänen oireilunsa johtuvat siitä, että hän joko näkee kaiken kahtena tai uneksii ja uskottelee pitävänsä elävää kalaa kädessään.¹²²⁶ Yossarianin hulluus ei kuitenkaan tuota tulosta. Lääkärit tai sääntö *Catch-22* määrittelevät hänet joko terveeksi tai uhkaavat häntä leikkauksella, jolloin hänelle tulee kiire toipua. Kalasymboliikka voidaan tietenkin nähdä viittauksena Raamattuun tai näkemykseen Jeesuksesta (Yossarian) ja opetuslapsista ihmisten kalastajana: tällähän

käsityksen hetkellisyydestä, joka ikään kuin nousee menneisyyden, tulevaisuuden ja tämänhetkisyiden synteesistä. (Paul Ricoeur (1980), 169-190, 171)

¹²²¹ Paul Ricoeur (1980), 169-190, 171.

¹²²² Joseph Heller (1963), 206-211.

¹²²³ David Seed (1989), 45.

¹²²⁴ Juha Manninen (1987), 61-66, 49-51, 76-77.

¹²²⁵ Joseph Heller (1963), 53.

¹²²⁶ Ibid, 289.

metaforalla Jeesus pestasi Pietarin ja muut opetuslapset Genessaretin järven kalastajien joukosta. Kierkegaard käyttää samaa metaforaa *Gjentagelsenissa* nimittäessään Nuorukaisen rakastettua Jumalan välineeksi, jota käytetään houkutusperhosena (-perhona): ”Uskonnollisesti katsoen voitaisiin sanoa, että oli aivan kuin Jumala itse olisi käyttänyt paperiperhoja, joita pujotetaan koukkuihin. Olen aivan varma siitä, että hän ei tiennyt työstä mitään, vaikka oli niin lujasti tähän kiinnittynyt.”¹²²⁷ Yossarianin sairaalakäynnit rinnastavat sairaalan ja todellisuuden.

Aika tuleekin pohdinnan kohteeksi etenkin 4. tätä tyttöä vangitakseeseen hänet, samalla, kun tyttö itse ei ole mitään todellista, vaan muistuttaa niitä luvun lopussa, jossa Dunbar esittää hätkähdyttävän väitteensä: yksilön on turha yrittää taistella ajan virtaa vastaan. Olisi parasta hyväksyä se, että olemme vain tuuman päästä kuolemasta. Kuoleman ja elämän siirtymävaihe on sekunnin tuhannesosan pituinen (Kierkegaardin Øieblikket?) – siksi olisikin parasta pitkittää ajan virrassa olemista ja välttää siirtymävaiheita. Tämä on perustana Dunbarin projektille, jota hän käy ikävystymisen puolesta. Hän haluaa olla mieluummin ajan virrassa kuin siirtymävaiheessa. Dunbar haluaa elää ja pelkää kuolemaa.¹²²⁸ Teoksessa on selvää jaksotusta, jossa rauhaista joutenolo (rannalla, sairaalassa, maassa parempaa lentosäätä odotellessa) ja raivokas toiminta vuorottelevat¹²²⁹ - siis eräänlainen paratiisi/maailma –vastakohta-asetelma, elämän ja kuoleman eron esilletuonti, joka kuuluu mustan huumorin tehokeinoihin.¹²³⁰ Lopulta kuoleman läsnäolo eskaloituu – tämäkin on tyypillistä mustalle huumorille.¹²³¹

Heller on saanut mahdollisesti romaaniinsa vaikutteita *Iliaksesta ja Odyssiasta*, sillä hän toimii aivan kuten Homeros tuodessaan jatkuvasti esille yksityiskohtia, joiden yhteys pää- ja sivujuoniin paljastuu vasta kertomuksen myöhemmässä vaiheessa.¹²³² Kerronta noudattaa samaa heiluria kuin aika, jonka edestakaisesta liikkeestä paras esimerkki on luku XIII, jossa liikutaan salaperäistä Major----de Coverley’a esiteltäessä ajassa menneisyyden ja nykyisyyden välillä.¹²³³ ¹²³⁴ Odyssuksen matkojen käyttäminen juonirakenteessa ei olisi hämmästyttävää, sillä Milon ja Yossarianin seikkailut tapahtuvat samassa kulttuuripiirissä kuin antiikin sankarin. Mielenkiintoinen lisä on Adornon ja Horkheimerin *Dialektik der Aufklärung* –teoksessa (1947) esittämä ajatus itsensäkieltämisen ja itsensä kieltämisen dialektisesta prosessista. Kaksikko kuvaa Odyssiasta allegoriassaan sitä, miten Homeros antoi sidottaa itsensä mastoon pystyäkseen vastustamaan seireenien houkutusta. Tällä itsensä kieltämisellä Odyssus polkaisee alkuun länsimaisen sivistyksen päämäärärationaalisuuden viettienergioiden tukahduttamisen kustannuksella.¹²³⁵ Yossarian ja hänen miehistönsä eivät pysty erityisemmin seireenien houkutuksia torjumaan, vaikkakin Yossarian onkin tässä suhteessa kehityksen tiellä.

Catch-22:n rakenne on hieman erikoinen myös siinä suhteessa, että lukujen otsikot ja niiden sisällöt eroavat usein toisistaan. Esimerkiksi luku IV (Doc Daneeka) alkaa kyllä

¹²²⁷ Gj, 246.

¹²²⁸ Joseph Heller (1963), 37-39.

¹²²⁹ David Seed (1989), 46.

¹²³⁰ Linda Horvay Barnes (1978), 87.

¹²³¹ Ibid, 88.

¹²³² Ibid, 46.

¹²³³ Ibid.

¹²³⁴ Joseph Heller (1963), 130-138.

¹²³⁵ Ilona Reiners (2001), 36-39.

Yossarianin ja laivueen lääkärin keskustelulla, mutta pian Doc Daneeka unohdetaan ja tapahtumat siirtyvät valistusupseerin pitämälle kurssille, sieltä laivueen komentopaikkaan ja edelleen haulikkoampumaradalle.¹²³⁶ Lukija ei voi koskaan luottaa otsikkoon. Kertomus ikään kuin pakenee yhtenäisyyttä.

Juonen kronologian korostaminen liittyy kausaliteettiin, uskoon, että asioilla ja tapahtumilla on syynsä ja seurauksensa, kuten Aristoteles opetti runousopissaan.¹²³⁷ Kun kausaliteetti on joutunut positivismiin ja tieteellisen ajattelun vastustuksen myötä kritiikin kohteeksi, on tietenkin alettu kysyä, mikä sitten pitää juonta ja kertomusta koossa - jos ei hyväksytä kausaliteetin automaattisesti luomaa kronologiaa. Tilalle on esitetty sattumanvaraisuutta – se edellyttää tiettyä kaaottisen näkemyksen omaksumista. Mutta kun kertomus tuskin pystyy tulemaan toimeen ilman juonta, on kausaliteetin ja juonen yhteys purettava.¹²³⁸ Esimerkiksi Don DeLillo korostaa tätä romaanissaan *Cosmopolis* (2003), ja Heller telee saman johtopäätöksen 40 vuotta aiemmin. *Catch-22*:ssa kausaliteetti-kronologia-juoni –yhteys on purettu sattuman hyväksi. Siksi teoksesta on aivan turhaa etsiä selvää kronologista järjestystä.

Heller on myöntänyt haastattelussa saaneensa vaikutteita William Faulknerin teoksista *Absalom, Absalom!* (1936) ja *The Sound and the Fury* (1926) muotoillessaan *Catch-22*:n aikarakennetta.¹²³⁹ Esimerkiksi *Absalom, Absalom!*:ssa päähenkilö Quentin Compson pureutuu menneisyyteen saadakseen enemmän tietoa Thomas Sutpenista. Tällä ”matkallaan” hän omaksuu vuoroin kuuntelijan, katselijan ja tukijan roolin, vaikka hänen tutkimuskohteensa häviää aina välillä mustiin aukkoihin ja saavuttamattomaan tilaan, paikkoihin, joissa häntä ei pysty selvästi hahmottamaan mitään.¹²⁴⁰ Samoin käy Hellerin henkilöahmoille: ne muuttuvat aaveiksi kuoleman johdosta tai ovat jo valmiiksi haamuolentoja (*The Soldier in White*, Snowden, Clevinger, Mudd). Myös henkilöahmojen tietoteoreettinen kanta saattaa olla skeptinen,¹²⁴¹ jolloin toisten olemassaolo joutuu epäilyksen alaiseksi.¹²⁴²

Heller käyttää toistoa myös selvänä rakentavana tehokeinona. Esimerkiksi sinänsä irralliset tarinat saavat toistuessaan enemmän merkitystä – samalla teoksen tunnelma muuttuu niiden avulla kauhukertomuksen suuntaan.¹²⁴³ ”The Soldier in White” esitellään

¹²³⁶ Joseph Heller (1963), 32-39.

¹²³⁷ Seymour Chatman (1980), 47.

¹²³⁸ Ibid, 47-48.

¹²³⁹ David Seed (1989), 47.

¹²⁴⁰ Ibid.

¹²⁴¹ Myös Kierkegaardin tietoteoreettisen kannan takana väijyy skeptisyys. Hänellä ’Minä’ ei pääse irroutumaan omasta subjektiivisuudestaan toisin kuin Hegelillä, joka tarkastelee subjektejaan siitä absoluuttisesta näkökulmasta, johon hän on myös itsensä filosofina nostanut (Edith Kern (1970), 56-57). Sartre huomauttaa teoksessaan *Being and Nothingness*, että Hegel pystyi unohtamaan oman tietoisuutensa rajoitukset ja tutkimaan muiden tietoisuuksien välisiä suhteita; tätä tutkimuskohdetta hän piti eräänlaisena subjektiobjektina. Kierkegaard kieltää sen, että kirjailija voisi omaksua tällaisen kaikkivoivan ja absoluuttisen aseman (ja asenteen). Kierkegaardilla ’Minä’ saattoi ylittää oman tietoisuutensa rajat vain esteettisten luomusten, myyttien ja ironian keinoin (Ibid.). *Gjentagelsen*-teoksessa hän toteaa: ”---men Individet har en Mangfoldighed af Skygger, der alle ligne ham, og som momentvis ere ligeberettigede til at være ham selv (Gj, 218). Kierkegaardin fiktiiviset ’Minät’, siis toisen tietoisuuden mallit, ovat vain varjoja siitä todellisesta ’Minästä’, johon kirjailijan oli mahdotonta tunkeutua.

¹²⁴² Ibid.

¹²⁴³ Robert Merrill (1987), 41-44.

teoksen alussa varsin harmittomana esineenä mukavassa sairaalamiljöössä,¹²⁴⁴ seuraavalla kerralla hän herättää jo huolestuneisuutta ja vakavuutta¹²⁴⁵ ja viimeisen kerran esiintyessään kauhua ja onnettomuutta – sairaalaympäristö muuttuu painajaiseksi ja Dunbarkin ”hävitetään”.¹²⁴⁶ Samalla tavalla käsitellään muitakin miljöitä, esimerkiksi Roomaa.¹²⁴⁷ Viimeisellä matkallaan Roomaan Yossarian kokee kaupungin inhimillisen pahuuden ikuisena pesäpaikkana ja joutuu itsekin vangituksi.¹²⁴⁸ Samaa kehitystä rakennetaan muillakin toistuvilla elementeillä, esimerkiksi Milo muuttuu yhä ahneemmaksi ja epäinhimillisemmäksi kuvauksen edetessä.

Catch-22:n yhteiskuntakritiikki ja romaanin tarjoama kuva yhteiskunnallisesta ja eksistentiaalisesta todellisuudesta on musertava. Mustan huumorin ja Frankfurtin koulukunnan yhteyksiä onkin painotettu.¹²⁴⁹ Samanlaista yhteyttä voidaan nähdä mustan huumorin ja Adornon esteettisen teorian, sen rumuuden ja kauhun esittämisen, ja toisaalta tietynlaisen toivottoman melankolian välillä.¹²⁵⁰ Merkillisiä toistuvia episodeja *Catch-22*:ssa ovat kuulusteluhaastaukset kahdessa eri yhteydessä – niillähän halutaan tuoda esille armeijan ja yhteiskunnallisen järjestelmän epäinhimillisuus. Sekä Clevinger että pastori joutuvat syyttöminä kuulusteltaviksi, ja heitä molempia uhataan hengenmenolla, samoinhan käy tietenkin myös Yossarianille. Yksi selitys näille haastauksille voisi olla se, että niillä halutaan korostaa yhteiskunnan vainoharhaisuutta ja väkivaltaisuutta – ja sen ajankohtaisuutta. Juutalaiset intellektuellit joutuivat 1950-luvulla sankoin joukoin Joseph MacCarthyn aloittamien kommunistivainojen kohteiksi. FBI alkoi tarkkailla vasemmistolaisia kirjailijoita ja taiteilijoita, ja ensimmäiset merkinnät John Steinbeckin osalta tehtiin vakoilukansioihin jo toisen maailmansodan aikana, vaikka kirjailija osallistui sotaan kirjeenvaihtajana. Clevinger, sotilaspastori ja Yossarian ovat samassa asemassa kuin Josef K. Franz Kafkan *Oikeusjutussa*, jossa tämä henkilöahmo yrittää turhaan toimia rationaalisesti mieletöntä sortojärjestelmää vastaan. Vastassa on kaavamainen byrokratiakoneisto, jota voitaisiin verrata *Catch-22*:n yhtä epäinhimillisen kaavamaiseen väkivalta- ja sotakoneistoon.

Yhteiskuntakritiikki ja absurdi ovat tietenkin vaikeasti kytkettävissä yhteen. Dadaismin kritiikki kohdistui kaikkea vastaan, se oli enemmänkin anarkistista. Musta huumori on kuitenkin yleensä satiirista.¹²⁵¹ Esimerkkinä voitaisiin ottaa Hellerin romaani *Something Happened*, joka lohduttomuudessaan, pessimismissään ja keskiluokan ja keskivertomaterialismin ja –kielen kuvauksena on mielestäni kuin suoraan *Valistuksen dialektiikan* inspiroima. *Catch-22* voitaisiin nähdä eräänlaisena kaunokirjallisenä projektina fasistisen yhteiskunnan ja ihmistyypin paljastamiseksi ja tutkimiseksi.

Myös Kierkegaard kuvaa omaa aikaansa negatiiviseen sävyyn: ihmiset olivat muuttuneet päämäärämättömäksi massaksi. Kierkegaard kuvaa samoin kuin Yossarian omaa vieraantumistaan ja tuntee itsensä sivulliseksi. Paradoksaalista kuitenkin on, että kun hän sanoo jäävänsä eri aikakausien ulkopuolelle, eräänlaiseen välitilaan, koska ei ole

¹²⁴⁴ Joseph Heller (1963), 7-12.

¹²⁴⁵ Ibid, 164-174.

¹²⁴⁶ Ibid, 353-360.

¹²⁴⁷ Robert Merrill (1987), 43.

¹²⁴⁸ Joseph Heller (1963), 396-410.

¹²⁴⁹ Linda Horvay Barnes (1978), 18-22.

¹²⁵⁰ Ilona Reiners (2001), 70-73.

¹²⁵¹ Linda Horvay Barnes (1978), 25.

olemassa sellaista aikakautta, joka olisi vastaanottava hänen julistukselleen, hän samalla näkee oman eksistenssinsä poikkeuksellisenä, vaikka onkin juuri kuvannut omaa aikaansa vieraantuneisuuden ja kodittomuuden aikakaudeksi.¹²⁵² Tämä on tyypillistä myös sekä eksistentialisille että mustan huumorin sankareille, ulkopuoliset ja voimakasta sivullisuutta tuntevat romaanihamot jäävät ajelehtimaan Kierkegaardin kuvaamaan välitilaan.

Kierkegaardin paradigmaattiset esimerkitapaukset ovat tyyppiesimerkkejä vieraantuneisuudesta. Vaeltava juutalainen on tuomittu ikuisen sivullisuuteen, samoin Don Juan, joka on tehnyt liian monta aviorikosta, ja Johannes Viettelijä, koska hän on etäännyttäessä elämästä ja muuttumassa käsitteeksi – hän ei edes yritä solmia suhteita muihin kuin viettelyksensä kohteisiin. Uskon ritarit toimivat vastoin yhteiskunnallista koodeksia ja Aessori Vilhelm, joka on tyytyväinen itseensä ja yhteiskunnalliseen olemiseensa, on vieraantunut omasta itsestään, mutta koska hän ei tiedosta sitä, ei hän voi tuntea epätoivoakaan. Voitaisiinko Kierkegaard (sokraattinen) ja hänen muut henkilöihahmonsä siirtää Pianosalalle? Sopeutuisivatko he eksistenssiin sodan keskellä? Paradigmaattiset esimerkit olisivat juuri sopivia toimimaan poikkeusolosuhteissa ja esittämään samaa absurdia pantomiimia kuin mitä Heller meille tarjoaa.

Kierkegaardia on syytetty siitä, että hän ei pystynyt ennakoimaan vuonna 1846 kirjoittamassaan *Nutiden*-viikkosessa vallankumousvuoden 1848 tapahtumia.¹²⁵³ Kierkegaard ei ollut kuitenkaan kiinnostunut suoraan yhteiskunnallisista asioista vaan siitä, miten kukin aikakausi pystyy edesauttamaan yksilöä ratkaisemaan hänen sisäisyyteensä liittyvät ongelmat.

Kierkegaard suhtautui kriittisesti omaan aikaansa ja ihanoi vuoden 1790 vallankumousta, koska, vaikkakin se edesauttoi vapauden, veljeyden ja tasa-arvon aatteita, joista Kierkegaard ei erityisemmin piitannut, se teki kaiken suurella intohimolla.¹²⁵⁴ Tanskalainen 1840-luvun liberalismi vesitti, tasoitti ja teki kaiken yhdenvertaiseksi.¹²⁵⁵ Kierkegaard arvosteli 1848 vallankumouksellisia. Hän katsoi, että he yrittivät ratkaista tasa-arvon ongelmat neljännen säädyn avulla. Hän ei kuitenkaan ollut epätasa-arvon tai konservatiivien suora kannattaja. Hän hyökkäsi samoja asioita vastaan kuin mitä hän näki näissä yhteiskuntavoimissa liberaalit mukaan lukien. Jos aikakautta leimaa tasapäästäminen, silloin ihmisten poliittisen tasa-arvon edistäminen ei muuta ongelmaa. Se päinvastoin edistää sitä, mitä Adorno ja Horkheimer myöhemmin kutsuivat massakulttuuriksi ja Foucault säännellyiksi valtasuhteiksi.¹²⁵⁶

Monet *Catch-22*:n toistorakennelmista¹²⁵⁷ pohjautuvat erilaisten retoristen kuvioiden, paradoksin, kehäpäättelyn ja epäkronologisen kerronnan käyttöön.¹²⁵⁸ Paradoksi, siis propositio, joka sekä kieltää että myöntää tietyn asiantilan, on Hellerille hyvin tyypillinen, samoin normaalin lausejärjestyksen muuttaminen esimerkiksi inversion

¹²⁵² Daniel W. Conway (1999), 43.

¹²⁵³ Martin Matušík (1993), 239.

¹²⁵⁴ Ibid, 238.

¹²⁵⁵ Ibid, 239.

¹²⁵⁶ Ibid, 240.

¹²⁵⁷ Olen käsitellyt toistoa tarkemmin lisensoitunyt Olli Mäkinen (1998) *Yossarianin hyppy esteettisestä uskonnollisuuteen: Kierkegaard, Joseph Heller ja Catch-22*, Oulu 1998, Oulun yliopiston kirjallisuuden laitos luvuissa *Toiston dialektiikka ja Toiston hurmio: Abraham, Job, Nuori mies ja Yossarian* (s. 130-185).

¹²⁵⁸ David Seed (1989), 138.

avulla. Itse sääntö Catch-22 on paras esimerkki kehäpäätelmästä, sehän sisältää kaikki mahdollisuudet. Tärkein toiston ja ympyräliikkeen yhteys löytyy kuitenkin kertomuksen epäkronologisuudesta ja lineaarisen aikakäsityksen tietoisesta rikkomisesta. Sillä tuodaan esille kaaosta, johon sitten yritetään luoda järjestystä. Kuten johdanto-osassa todettiin, toisto liitetään retorisenä keinona yleensä vakuuttamisen, ja sillä tehostetaan ajallisen ja paikallisen läsnäolon vaikutusta.¹²⁵⁹ Toisto voi vaikuttaa suoraan, mutta se voi myös korostaa monimutkaisen tapahtuman särkymistä erillisiksi episodeiksi, jolloin se korostaa juuri läsnäolon vaikutelmaa.¹²⁶⁰ Menneisyydestä ja nykyisyydestä voidaan toiston avulla aikaansaada nykyisyyden ja tulevaisuuden rajahetki – tai ainakin tehostaa vaikutelmaa siitä. Kyseessä on eksistentiaalisen kokemuksen, rajatilanteen, esilletuonti ja vahvistaminen retoriikan keinoin. Mutta toisto toimii laajemmassa mielessä tietenkin yksilön tietoisuuden sisällä hermeneuttisena liikkeenä, tulkintana, jota kaikki muut toistostrategiat palvelevat tai johon ne viittaavat.

Mikä on sellaisen tunteen merkitys, että on kokenut asian jo ennenkin, mutta ei osaa yhdistää sitä menneisyyteen (*déjà vu*)?¹²⁶¹ Kyseessä on hämärä yhteys menneisyyden ja nykyisyyden, alitajunnan ja tietoisuuden välillä – siis assosiaatiosuhde, joka saattaa perustua yhtä hyvin eroavaisuuden kuin samankaltaisuuden tai yhteneväisyyden tajuamiselle. Entä mitä tarkoittaa rajatilanteessa oleminen kierkegaardimaisessa mielessä? Valmistautuminen paradoksin hyväksymiseen, mieletön hyppy epämääräiseen tulevaisuuteen, jota ei sen toisen maailman luonteesta johtuen voi edes meidän kielellämme kuvailla saatikka ymmärtää. Eikö se ole samanlaista vihjeiden, eroavaisuuksien ja toiston yhteispeliä, Penelopen työtä, josta Walter Benjamin kirjoittaa – suunta on vain menneisyyden sijasta kohti tulevaisuutta.

Yossarianin liike on negatiivista – hän jopa etenee kuin rapu. Kun Heller on rakentanut teoksensa paljolti toiston varaan, käyttää hän *déjà vu* –käsitettä laajennetun metaforan tai johtomotiivin¹²⁶² tavoin – näin se ei ole pelkästään yksinkertaisesti toistava elementti vaan sitä on tarkasteltava eräänlaisena progressiivisena ja kasvavana tekijänä. Toisto saa teoksen henkilöahmot ja temaattiset osatekijät kehittymään ja kypsymään – niiden merkitys ikään kuin kasvaa. Samoin se toimii punaisen langan tavoin yhdistävänä tekijänä läpi teoksen. Näin on myös toiston avulla esille tuotujen juoniahelmien laita (Snowden, Orrin huora, The Soldier in White, sääntö Catch-22), sillä jokaista niistä kehitellään läpi teoksen niin, että niiden lopullinen merkitys paljastuu lukijalle vasta loppumetreillä.

Kierkegaardin *Gjentagelsen*-teoksen merkitystä arvioitaessa on pidettävä mielessä se, että kyseessä on osa Kierkegaardin fiktiivisestä tuotannosta. *Gjentagelsen* julkaistaan nimimerkillä ja sen kirjoittaja on Constantin Constantius, joka edustaa vain yhtä mahdollista näkökulmaa, yhtä ainoaa eettistä asennetta, johon Kierkegaard itse uskonnollisena kirjailijana tekee pesäeron. Kierkegaard sanoi kirjallisessa testamentissaan, *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* –teoksen loppukirjoituksessa, jonka hän on signeerannut omalla nimellään, että hän on kirjoittanut siihenastiset

¹²⁵⁹ Ch. Perelman (1971), 174-175.

¹²⁶⁰ Ibid.

¹²⁶¹ Joseph Heller (1963), 405.

¹²⁶² Tarkoitan tässä johtomotiivilla saman asian esille sukeltamista tekstissä yhä uudelleen. Teeman symbolisena alleviivaajana johtomotiivi esiintyy usein teoksen käänne- tai ratkaisukohtissa.

nimimerkeillä ilmestyneet teoksensa.¹²⁶³ Mutta samalla hän korostaa jokaisen teoksen muodostavan oman fiktiivisen maailmansa ("Der er saaledes i de pseudonyme Bøger ikke et eneste Ord av mig selv----")¹²⁶⁴, joiden kanssa hänellä ei oikeastaan ole paljoakaan tekemistä.

Samanlaista väistelyä harrastaa myös Yossarian, joka herää noin 50 vuotta sodan päättymisen jälkeen (*Closing Time*) sairaalassa – kaikki siis toistuu, vaikkakin hänen kannaltaan ikävällä tavalla. Lohdutukseksi voidaan sanoa, että hän viihtyy sairaalaympäristössä.¹²⁶⁵ Yossarian ja muut Pianosalla palvelleet *Catch-22*:n sankarit kertovat nyt tapahtumat uudella tavalla, mutta esimerkiksi Snowdenin kuolema on tapahtumakoneessa mukana olleille edelleenkin traumaattinen kokemus.¹²⁶⁶ *Catch-22*:n henkilögalleria täydentyy Sam Singerillä ja Art Schroederilla.¹²⁶⁷ Pianosan tapahtumia muistelee nyt ennen kaikkea Sam Singer, jota ei *Catch-22*:ssa mainita, ja hänen sotamuistonsa eroavat *Catch-22*:n todellisuudesta, niissä on ajan patinaa.¹²⁶⁸ Heller leikkii siis hippasta kirjallisuudentutkimuksen kanssa – hän parodioi ja käyttää hyväkseen *Catch-22*-tulkintoja. Esimerkkinä Yossarian ottaa esille Danten *Jumalaisen näytelmän*¹²⁶⁹ ja kokee Rooman kauhut uudelleen New Yorkissa.¹²⁷⁰ Assyrialaisuuskin muuttuu armenialaisuudeksi.¹²⁷¹ Orrin sokraattinen hahmo muuttaa Ruotsista Kentuckyyyn, jossa hän toimii arkipäiväisessä toimessa valintamyymälän apulaisena.¹²⁷² Heller sekoittaa täysin *Catch-22*:n totuuden kunnes kaikki tapahtumat palautuvat taas kirkkaina Sam Singerin ja Yossarianin keskustelussa, jossa Yossarianin 'hyppy' arkipäiväistetään – uuden kertomuksen mukaan hänet ylennettiin majuriksi ja kotiutettiin.¹²⁷³

Tärkein toiston (myös *Gjentagelsen* teoksen) sankareista, hän joka sai kaiken kaksinkertaisena takaisin, on Job. Jumala vei Jobilta kaiken. Hänen ystävänsä tulkitsivat rangaistusten olevan seurausta hänen synneistään. Jumala on rankaissut Jobia, jotta tämä tunnustaisi pahat tekonsa. Mutta Job väittää itsepintaisesti olevansa syytön. Tämä vastakkainasettelu, Jobin ja hänen ystäviensä erilaiset tulkinnat tämän kohtalosta, aikaansaavat merkittävän konfliktin Jobin ja "Yleisen" välillä. Kun Job kieltäytyy taipumasta ympäristön tuomioon, koska hän on varma omasta viattomuudestaan, hän vetoaa poiketessaan yhteisön kannasta johonkin korkeampaan periaatteeseen, jota

¹²⁶³ ”---At jeg er, som man siger. Forfatter af: Enten-Eller (Victor Eremita), Kjobenhavn i Februar 1843; Frygt og Bæven (Johannes de silentio), 1843; Gjentagelsen (Constantin Constantius) 1843; Om Begrebet Angest (Vigilius Haufniensis) 1844; Forord (Nicolaus Notabene) 1844; Philosophiske Smuler (Johannes Climacus) 1844; Stadier paa livets Vei (Hilarius Bogbinder: William Afham, Assessoren, Frater Taciturnus) 1845, Afsluttende Efterskrift til de philosophiske Smuler (Johannes Climacus 1846, en Artikel i "Fædrelandet" Nr. 1168, 1843 (Victor Eremita; to Artikel i "Fædrelandet", Januar 1846 (Frater Taciturnus).” (AuE, SV VII, 616)

¹²⁶⁴ AuE, 616-617.

¹²⁶⁵ Joseph Heller (1995), 16-36.

¹²⁶⁶ Ibid, 98-99, 236.

¹²⁶⁷ Ibid, 243-244.

¹²⁶⁸ Ibid, 251-258.

¹²⁶⁹ Ibid, 259-260.

¹²⁷⁰ Ibid, 101-104, 266-267.

¹²⁷¹ Ibid, 268.

¹²⁷² Ibid, 401.

¹²⁷³ Ibid, 404.

voitaisiin kutsua ”eettisten sääntöjen tarkoitukselliseksi syrjäyttämiseksi” (*teleologisk suspension av det etiska*).¹²⁷⁴

Mutta Jobin elämä muuttuu yhä vaikeammaksi. Hän ei saa oikeutusta omalle varmuudelleen ja uskollen, vaan joutuu yhä kovemman paineen alle. Oikeutusta ja hyvitystä hänen kohdallaan ei ole edes näköpiirissä. Ainoa mahdollisuus näyttää olevan taipuminen yhteisön edessä ja oman syyllisyyden tunnustaminen. Tämä edellyttäisi kuitenkin yhteisön ja sen eettisen koodeksin hyväksymistä ja sille alistumista.¹²⁷⁵

Mahdollisesti Job saattaisi alistuessaan ja tunnustaessaan oman syyllisyytensä saada vapautuksen ”rangaistuksestaan” ja ainakin osittaisen hyvityksen menetyksilleen. Hän kuitenkin kieltäytyy alistumasta. Hän on uppiniskainen ja tottelematon ja korostaa toistuvasti syyttömyyttään. Tämän seurauksena silmukka kiristyy hänen ympärillään ja inhimillisesti vähänkin kohtuullinen ratkaisu näyttää mahdottomalta.¹²⁷⁶

Mutta mitä todellisuudessa tapahtuukaan? Torsten Bohlin mukaan Herra puhuu ukkosmyrskyssä Jobille juuri, kun kaikki toivo näyttää menetetyltä. Herra ja Job ymmärtävät lopultakin toisiaan. Jumalan edessä Job on tehnyt väärin rohjetessaan nuhdella tätä. Mutta yhteisön (’Yleisen’) suhteen Job on ollut oikeassa, sillä hänen onnettomuutensa ei ole ollut rangaistus vaan koettelemus – näin Job tulee luoneeksi koettelemuksen käsitteen, koettelemuksen kategorian. Jumala siunaa Jobin ja tämä saa kaiken menettämänsä kaksinkertaisena takaisin. Tätä Kierkegaard tarkoittaa toistolla.¹²⁷⁷

Raamatun kertomuksesta saattaisi saada sen harhaanjohtavan käsityksen, että toisto viittäisi ulkoiseen seikkaan: saahan Job kaiken menettämänsä kaksinkertaisena takaisin. Tämä on kuitenkin sivuseikka. Toistossa on tärkeintä sisäinen, koettelemuksen kautta saavutettu uusi välittömyys, joka mahdollistaa Jobille ajallisen vastaanoton korkeammassa piirissä samalla, kun hän tekee sovinnon yhteisön kanssa, jonka ulkopuolelle hänet on suljettu koettelemuksen ajaksi. Tärkeintä kertomuksessa on saada vastaus siihen kysymykseen, voiko yksilö olla oikeassa, vaikka koko yhteisö on häntä vastaan.¹²⁷⁸

Voisiko Yossarian olla Job? Yossarian sopii toistamaan myös Jobin elämää, sillä kyseessä on ilmeisesti yleispätevä kaava, johon Sokrates, Jeesus, Muhammed, Aabraham, Yossarian ja Job kaikki sopivat samoin kuin myös loputon määrä muita marttyyreja. Yksilön on kärsittävä ja uhrauduttava myös toisten puolesta, jotta hän pystyisi lunastamaan vapautensa. Ja Yossarian kärsii. Aivan kuten Job, hänkin menettää läheisensä yhden toisensa jälkeen – toverit joko putoavat, katoavat tai kääntyvät häntä vastaan. Yossarian epäilee, mutta saa uskonsa takaisin. Yossarianin toverit ja päällystö yrittävät saada tämän kääntämään pänsä ja myöntämään olevansa väärässä – antamaan periksi.¹²⁷⁹ Yossarian on ansassa – aivan kuten Job. Tehdessään päätöksensä hän kääntyy ympäristöä ja yhteisöä vastaan. Saako Yossarian kaiken kaksinkertaisena takaisin, jää *Catch-22*-teoksen sisällä lukijan mielikuvituksen varaan; kirjallisessa testamentissaan *Closing Time* Joseph Heller antaa Yossarianin tilittää menneisyyttään rikkaana miehenä. Eräänlaisena valaistumisena ennen hyppyään Yossarian kuitenkin tajuaa Snowden-unensa

¹²⁷⁴ Torsten Bohlin (1918), 182.

¹²⁷⁵ Ibid, 182.

¹²⁷⁶ Ibid.

¹²⁷⁷ Ibid.

¹²⁷⁸ Ibid, 182-183.

¹²⁷⁹ Joseph Heller (1963), 415-419, 424, 431-433.

kautta maallisen ja fyysisen hetkellisyyden ja turhuuden: looginen johtopäätös olisi kääntää sille selkensä.

Tyypillisimmillään Yossarian on toiston kaavassa silloin, kun kysymys on liikkeestä. Hänen kutsumanimensäkin ilmensi edestakaista liikettä. Kierkegaardin *Gjentagelsen*-teoksen Diogenes oli esimerkki tästä edestakaisesta dialektisesta liikkeestä (”Gjentagelse og Erindring er den samme Bevægelse, kun i modsat Retning...”).¹²⁸⁰ Yossarianille liike on luonteenomaista; liikkeellään hän myös tuo esille merkityksiä.¹²⁸¹ Liike (*kinesis*) oli se seikka, johon Constantin halusi kiinnittää erityistä huomiota, ja hän ihailee Jobiakin siksi, että tämä ei kiivennyt kateederille ja aloittanut opetusta, höystänyt arvokkaita sanojaan kunnioitusta herättävillä eleillä, vaan istui tuhassa ja runteli itseään ruukunkappaleilla ja keskeyttämättä tätä toimintaa heitteli kuulijoille joitakin pinnallisia kommentteja – niiden aihe oli luonnollisesti Jumala ja hänen oman kohtalonsa epäoikeudenmukaisuus.¹²⁸² Toimiva sankari on Kierkegaardin ajattelussa kiinnostava yksilö, tapahtui toiminta sitten hyvässä tai pahassa. Toimintaa voidaan kutsua dialektiikaksi, sukkuloinniksi, ja se on välttämätön edellytys eksistenssitilasta toiselle kohoamiselle. Yossarian toimii myös jatkuvasti – näennäisesti eri syistä ja eri ympäristöissä:

Yossarian ran right into the hospital, determined to remain there forever rather than fly one mission more than the thirty-two missions he had. Ten days after he changed his mind and came out, the colonel raised the missions to forty-five and Yossarian ran right back in, determined to remain in the hospital forever rather than fly one mission more than the six missions more than he had just flown.¹²⁸³

Liikkeellä on tietenkin syvempi merkitys, kuten tämän työn teoriaosassa annettiin ymmärtää. Kyseessä on maailman, oman itsensä ja eksistenssin tulkitseminen niin kuin hermeneutiikan ja eksistentialismin perinteen filosofit antavat ymmärtää. Liike on ulkoista, koska vain radikaalilla liikkeellä voidaan aukaista mahdollisuus sisäiselle liikkeelle, jonka päämääränä on autenttisuus.

Koko kuva Jobista istumassa tuhkan keskellä on erittäin koominen, varsinkin jos se esitetään nykyaikaisen kaupallisen median keinoin. Musta huumori käytti juuri Raamatun aiheita hyväkseen asettamalla ne arkipäiväisiin ja yllättäviin yhteyksiin. Yossarian alastomana puussa symboloi montaa uskonnollista hahmoa pylväspyhimyksistä ja Johannes Kastajasta eri uskontojen itsensäkiduttajiin – tai vaikkapa Jobia. Yhteistä Jobille ja Yossarianille on se, että kun he ajautuvat konfliktitilanteisiin, puuhun tai tuhkaan ruukunsirujen keskelle, tekevät he sen omasta vapaasta tahdostaan ja juuri siitä johtuen. He ylittävät hetkeksi heitä determinoivat olosuhteet ja seikat – eihän heillä ole enää menetettävänä muuta kuin henki.

¹²⁸⁰ Gj, 193.

¹²⁸¹ Kierkegaardilla on useita liikettä korostavia ja ihailevia katkelmia tekstissään. Esimerkiksi *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* –teoksessa hän toteaa, että eksistoiva ajattelija pyrkii aina eteenpäin, myös ilman päämäärää. Hän vain pyrkii loputtomasti ja on ainaisessa tulemisen tilassa: ”Det, at den eksisterende subjektive Tænker bestandigt er stræbende --- Hvor langt eller hvor kort han er henne, gjør væsentligen Intet til Sagen (der er jo ogsaa kun en endelig-relativ Sammenligning), saa længe han er eksisterende, er han i Vorden.”(AuE, 79-80)

¹²⁸² Ibid, 248.

¹²⁸³ Joseph Heller (1963), 164.

Ironinen tulkitsija kiinnittää tietenkin huomiota siihen, että aina kun Yossarian toistaa jotain tekemisen tasolla, hän saa kaksinkertaisen palkinnon aivan kuten Job. Yossarianin palkintoja ovat kuitenkin ne lisälennot, joihin eversti Cathcart hänet velvoittaa. Tällöin toisto on se loukku, johon Yossarian on tuomittu, ja inhottavimmillaan se on johtokoneen tähystäjän lasikuupa, johon suunnistaja Aarfy myös tunkee itsensä. Yossarian ajaa tämän pois. Toisto tällä tasolla, silloin kun toistetaan epämiellyttävää, muuttuu maanpäälliseksi (tai taivaalliseksi, koska ollaan lentokoneessa) helvetiksi. Siihen ei kylläänny, koska se on niin vastenmielistä. Ahtaus ja toisen yksilön läsnäolo tässä tilassa on kuvottavaa.¹²⁸⁴ Kauhun kokeminen on Edmund Burken mukaan ylevä esteettinen kokemus, varsinkin jos se nähdään etäältä,¹²⁸⁵ esimerkiksi pommikoneen tähystäjän lasikuupasta. Kärsimys ja kauhu on siis koettava uudestaan. Constantin Constantiuksen ironisen käsityksen mukaan kärsimyksen pitäisi jalostaa.¹²⁸⁶ Constantin itse kokee vastaavanlaisen ’jalostavan’ kauhun hetken uudelleen matkustaessaan etsimään todellista toistoa Berliiniin.¹²⁸⁷

”Imidlertid gjentog Alt sig. Postillonens blæste, jeg lukkede mine Øine, hengav mig i Fortvilelsen, og tænkte som jeg ved saadan Leilighed pleier: Gud ved om du holder det ud, om Du virkelig kommer til Berlin og i saa Fald om du nogensinde bliver Menneske mere, istand til at frigøre Dig i Isolationens Enkeldhed, eller du beholder et Minde om, at Du er et Lem paa et større Legeme.”¹²⁸⁸

Yossarian ja Constantin eroavat toisistaan siinä, että jälkimmäinen tutkii toistoa: hän havainnoi sitä itsessään ja muissa niin, että päähuomio on sisäisyydessä.¹²⁸⁹

Toistuva kärsimys jalostaa ja avaa tien laajemmille projekteille: näin voimme tulkita Constantinin kannan. Hän on teoretisoija ja kokeilija – ja myös vakoilija.¹²⁹⁰ Yossarian on heitetty julmasti toiston keskelle. Hän ei ilmeisesti pysty itse vaikuttamaan asioiden toistumiselle saati väittämään, että toisto saattaisi jalostaa: Yossarianissa ja hänen tovereissaan toteutuu se toiston kiro, johon Milan Kundera viittaa, kun hän tuo esille Nietzschen ikuisen paluun ajatuksen vaikutuksen ihmisen elämään, sen armottoman syy-seuraus –suhteen.¹²⁹¹ Samalla loukossa olemisesta huokuu kreikkalaisen tragedian kohtalokäsitys, kosmisten voimien puristuksessa oleminen. On kuitenkin huomattava, että keskieuropalainen Galgenhumor, hirtehuumori, jonka syntysijat sijoitetaan sinne, missä juutalaiset ja muut vähemmistöt elivät ankarien uhkien keskellä, on kohtalonomaisempaa kuin amerikkalainen musta huumori, joka kuitenkin jotenkin huokuu amerikkalaisen optimistista.¹²⁹² Vai onko asia näin – amerikkalaiset mustan huumorin taitajathan ovat usein syntyperältään juutalaisia.

¹²⁸⁴ Ibid, 146-150.

¹²⁸⁵ Ilona Reiners (2001), 149.

¹²⁸⁶ Gj, 248.

¹²⁸⁷ Ibid, 214.

¹²⁸⁸ ”Kuitenkin kaikki toistui. Postimies puhalsi torveensa, suljin silmäni, omistauduin epätoivoissani ajatukselle, kuten minulla on sellaisissa tapauksissa tapana: Jumala yksin tietää kestätkö sinä, saavutko koskaan Berliiniin ja siinä tapauksessa tuleeko sinusta enää ihmistä, joka kykenisi taas irtautumaan eristäytymisestään, vai jääkö sinuun pysyvä merkki ja muisto, että olet yhden suuren ruumiin osanen.”

¹²⁸⁹ Teoksen alaotsikko onkin *Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi*: kyseessä on Constantinin matka häneen omaan sisäisyytensä – siis eräänlainen introspektio.

¹²⁹⁰ Ibid, 202.

¹²⁹¹ Milan Kundera (1985), 13.

¹²⁹² Linda Horvay Barnes (1978), 29-30.

Yossarian sukkuloi menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden välillä Constantinin tavoin, mutta hänen menneisyytensä sijaitsee ajallisesti lähellä. Hän ei silti muistele lapsuuttaan, kotiaan tai perhettään kuten normaali yksilö tekisi, meidän emme saa tietää mitään jumalhahmo Yossarianin menneisyydestä. Yossarian ei toista myyttistä menneisyyttään vaan rakentaa itsestään myyttiä.

Kun Kierkegaard rakensi oppinsa kolmesta eri eksistenssisitasosta, tarkoitti hän, ettei näiden kolmen eri tason välillä ole minkäänlaista välitystä. Tasolta toiselle siirtyminen tapahtuu ehdottoman valinnan kautta: kyseessä on joko-tai –kannanotto esteettisen, eettisen ja uskonnollisen vaihtoehdon välillä. Tasolta toiselle ei voi edes nähdä ennen kuin yksilö on siirtynyt kokonaisvaltaisesti piiristä toiseen.¹²⁹³ Aina kun on maailma, josta emme tiedä, täytyy meidän siitä kertoaksemme joko konstruoida fiktiivinen malli tai yrittää kuvata sitä vaihtoehtoisten negatioiden avulla.¹²⁹⁴ Yossarian toteuttaa tällaista strategiaa negatiivisen toimintansa avulla: hän tuo esille asiantilojensa valheellisuuden tekemällä väärin. Samoin hänen viimeinen hyppynsä on lopullinen kannanotto vallitsevaan järjestykseen negatiivisuuden avulla: hyppy lentokoneesta tapahtuu usein selkällä edellä kohti tuntematonta, siis täydellisessä sokeuden tilassa. *Catch-22*:ssa Joseph Heller vyöryttää meille maailmanlopun ja rappion kuvaelmia, ja voimakkaimmin ne tulevat esille Yossarianin kokemina enkeliperspektiivissä ilmatorjuntatulen keskellä. Uutta aikakautta ennustavat tuhon ja voiton pasuunat kajauttelevat fanfaareitaan läpi hänen tuotantonsa, kunnes maailmanloppu toteutuu peruuttamattomasti hänen viimeisessä teoksessaan *Closing Time*.¹²⁹⁵ Yossarian voi vain havainnoida kadotusta ja tuhoa takanaan; maailma, jossa elämme, on kaukana parhaasta mahdollisesta. Walter Benjamin ilmaisee tämän yhdeksännessä historianfilosofisessa teesissään.¹²⁹⁶

Kleellä on maalaus, jonka nimi ”Angelus Novus”. Se esittää enkeliä, joka näyttää siltä kuin aikoiisi etäännyä jostakin, jota se tuijottaa. Sen silmät on avattu ammolleen, sen suu on auki ja siivet levitetty. Historian enkelin täytyy näyttää juuri tällaiselta. Se on kääntänyt kasvonsa menneisyyteen. Siinä missä tapahtumien ketju näyttyy *meidän* silmiemme edessä, siinä *se* näkee yhden ainoan katastrofin, joka lakkaamatta kasaa rauniota raunioiden päälle ja paistaa ne sen jalkojen juureen. Se tahtoi jädä, herättää kuolleet ja kerätä yhteen sen, mikä on lyöty palasiksi. Mutta paratiisista päin puhaltaa myrsky, joka on tarttunut sen siipiin ja joka on niin voimakas, että enkeli ei voi niitä enää sulkea. Tämä myrsky kuljettaa sitä vastustamattomasti tulevaisuuteen, jolle se on kääntänyt selkänsä, samalla kun rauniokasat sen edessä kasvavat taivaaseen asti. Se, mitä me nimitämme edistykseksi, on *tämä* myrsky.¹²⁹⁷

Yossarian on tuo tuhon enkeli – hän tahtoi jädä ja pelastaa Natelyn ja Clevingerin ja Dunbarin, saada takaisin Orrin ja McWattin, löytää Lucianan ja Natelyn huoran pikkusiskon, mutta todellisuus, jonka Heller on luonut mustan huumorin keinoin, on toivoton. Siitä ei ole ulospääsyä, ei edes puolijumalalle, joka joutuu hyppäämään nyt ylöspäin.

¹²⁹³ Heidi Liehu (1989), 5-6.

¹²⁹⁴ AuE, 72.

¹²⁹⁵ Joseph Heller (1995), 527-531.

¹²⁹⁶ Walter Benjamin (1989a), 182.

¹²⁹⁷ Käännös Raija Sironen.

”You’ll have to jump.”

“I’ll jump.”

“Jump!” Major Danby cried.

Yossarian jumped. Nately’s whore was hiding just outside the door. The knife came down, missing him by inches, and he took off.”¹²⁹⁸

6.6 Toisto, kaaos ja hyppy 2: vapaus

Sääntö Catch-22 symboloi sitä erilaisten yksilön vapautta rajoittavien ja häntä pakottavien voimien kokonaisuutta, jotka estävät häntä toteuttamasta itseään ja rakentamasta omaa minuuttaan. Yksinkertaisimmillaan se toteutuu järjestelmän yksilöstä saamassa kiristysotteessa, sillä se on kehäpäätelmän avulla rakennettu pykälä, joka pakottaa Yossarianin ja kaikki muut nousemaan yhä uudelleen ilmaan ja riskeeraamaan henkensä.¹²⁹⁹ Tällöin yhteiskunta on helppo nähdä väkivaltakoneistona ja sen päämäärät yksilöllisiä pyrkimyksiä tärkeämpinä. Yhteiskunnalla on oikeus muokata yksilöä tarkoituksensa mukaan ja myös määrätä hänen kohtalostaan jonkun suuremman, yhteiseksi määritellyn tavoitteen toteuttamiseksi.

Mutta koska yhteinen hyvä törmää aina yhteen yksilöllisen hyvän kanssa, tarvitaan sääntöä, joka perustelee edellisen niin, että näyttäisi siltä, että nämä intressit eivät olekaan toisistaan poikkeavat. Koska tällaisen asian perusteleva on tieteellisessä mielessä mahdotonta, onhan itsestään selvää, että yksilön ja yhteisön intressit eivät voi aina olla samat, otetaan avuksi kehäpäätelmä ja pelataan pelkillä tyhjillä, määrittelemättömillä käsitteillä. Tällöin järjestelmä voi sekä määritellä käsitteet että myös käyttää sekä määritelmää että sen elliptistä muotoa hyväkseen.¹³⁰⁰

Sääntö Catch-22:a on tarkasteltava myös joko-tai –perspektiivissä. Kun ihminen valitsee tämän säännön alaisuudessa, on hänen tahdonosoituksensa aina yhtä mieletön – hän valitsee toistuvasti väärin oman hyvinvointinsa kannalta. Niin kauan kuin Yossarian tekee päätöksiä sääntö Catch-22:n määrittelemissä puitteissa, kiertää hän samaa kehää kuin mitä tämä sääntökin. Hän on loukussa, sillä sekä luonnon välttämättömyys (*Ripeness is all!*) että yhteiskunnalliset hänen oman hyvinvointinsa kannalta mielettömät velvoitteet sitovat häntä. Kierkegaardimainen ratkaisu olisi oman minänsä puoleen kääntyminen henkisen hyvinvoinnin takaamiseksi. Tämä edellyttäisi, että yksilö hyväksyisi sekä kuoleman että myös ne yhteiskunnalliset velvoitteet, jotka kasvavat uskonnollisella tasolla yleisemmiksi eettisiksi kannanotoiksi, ja jotka eivät ole poikkeusyksilön ollessa kyseessä aina edes yhteneväiset yleisen moraalikoodeksin kanssa. Poikkeusyksilö sekä kärsii muiden kanssaihminen puolesta, että on myös heille esimerkkinä.

Kierkegaardin mukaan yksilö on vapaa valitsemaan; tämä ei kuitenkaan tarkoita mitään täydellistä ja absoluuttista vapautta, vaan se on ymmärrettävä negatiivisessa

¹²⁹⁸ Joseph Heller (1963), 443.

¹²⁹⁹ Ibid, 398.

¹³⁰⁰ Ibid, 46.

mielessä. Hyppy toteutuu silloin kun synty tulee vapauden väliin, ei silloin kun vapaus saavutetaan voittamalla tuo este. Vapaus ja autenttisuus ovat siis mahdollisuuksia.¹³⁰¹ Toisaalta kun Kierkegaard puhuu synnin kahleista, voidaan katsoa, että silloin yksilö suuntautuu ”vapaaehtoisesti” kohti temporaalisia päämääriä.¹³⁰² Autenttisuus ei tule yhtäkkiä vaan yksilö kasvaa ikään kuin pikkuhiljaa siihen huomattessaan etteivät temporaaliset päämäärät pysty häntä tyydyttämään.¹³⁰³

Yossarianin olisi näin ollen tehtävä ratkaisu, joka ylittää sääntö Catch-22:n puitteet. Kun Natelly on ammuttu alas, kieltäytyy Yossarian osallistumasta enää pommituslennoille. Hän alkaa kävellä takaperin revolverit kourissaan.¹³⁰⁴ Tehtyään tämän päätöksen hän on esimerkkinä muille – jopa Appleby, hänen vihollisensa, kääntyy Yossarianin puoleen.¹³⁰⁵ Kaikkialta alkaa ilmestyä seurakuntaa, joka tukee hänen marttyyriuttaan:

All the next evening, people kept popping up at him out of the darkness to ask him how he was doing, appealing to him for confidential information with weary, troubled faces on the basis of some morbid and clandestine kinship he had not guessed existed. People in the squadron he barely knew popped into sight out of nowhere as he passed and asked him how he was doing. Even men from the other squadrons came one by one to conceal themselves in the darkness and pop out. Everywhere he stepped after sundown someone was lying in wait to pop out and ask him how he was doing.¹³⁰⁶

Catch-22:n 39. luku *The Eternal City* on yhteenveto sekä Yossarianin kokemuksista että myös ihmiskunnan rappiosta. Luvussa Yossarian kävelee öisen Rooman halki ja kokee ja näkee kataluutta, julmuutta, darwinistista olemassaolontaistelua, sodan aiheuttamia kauhuja ja yleisinhimillistä pahuutta. Tämä kuvaus tekee Yossarianista enemmänkin kokijan kuin tarkkailijan, sillä nyt kaikki kurjuus ja epätoivo suorastaan vyöryvät hänen päälleen. Luvulla (kuten myös *Closing Timen* kuvauksissa esimerkiksi New Yorkin keskuslinja-autoasemasta) on selviä yhteneväisyyksiä Danten *Jumalaisen näytelmän* helvetinkuvaukseen, surrealistiseen elokuvaan¹³⁰⁷ ja myös Jeesuksen kärsimyshistoriaan – tai toisaalta inhorealismiin ja Baudelairen lyriikkaan. Emile Zolan Nana rokkujen peittämänä¹³⁰⁸ (*Nana*, 1880) tai Baudelairen *Pahan Kukkien* (*Les fleurs de mal*, 1857) *Haaska*-runon mätänevä ruumis¹³⁰⁹ henkivät samaa inhorealista tunnelmaa kuin

¹³⁰¹ Alastair Hannay (1991), 162-163.

¹³⁰² Ibid, 163-164.

¹³⁰³ Ibid, 164.

¹³⁰⁴ Joseph Heller (1963), 384.

¹³⁰⁵ Ibid, 392.

¹³⁰⁶ Ibid, 393-394.

¹³⁰⁷ Inhorealismi kuuluu tietenkin osaltaan surrealistiseen kuvagalleriaan ja modernismiin. Heller kuvaa em. luvussa eläinten (koira, hevonen) surkeaa kohtaloa ihmisten helvetissä. Motiivina tämä on tavanomainen. Esimerkiksi Anatoli Mariengofin romaanissa *Romaani vailla valhetta* on kohtausta vallankumouksen jälkeisestä Moskovasta: ”Toista raatoa järsi koira. Huojuvalla reellä ohi jölkytellyt ajuri sivalsi sitä piiskalla. Aukosta, jonka yläpuolella oli joskus ollut häntä [kyseessä on hevosen raato], koira kiskoi esiin turvan, joka oli niin pitkä ja kapea, että se muistutti teroitettua lyijykynää. Piskillä oli tyytymätön katse ja vaalea turpa oli korviin asti veren peitossa, aivan kuin se olisi ollut punainen kuolinnaamio. Koira alkoi lipoa ahnaasti suupieliään.” (Anatoli Mariengof (2002), 41.

¹³⁰⁸ Emile Zola (1985), 311-317.

¹³⁰⁹ Charles Baudelaire (1993), 27-29.

Hellerin kuvaama kävely matka. Kierkegaard ehdottaa, että ajatus Jumalasta otettaisiin mukaan kävelyretkille: jos usko jätetään arkipäiväisen ulkopuolelle, se muuttuu hänen mukaansa ulkokohtaisuudeksi ja paatoksellisuudesta tulee uskonnollista retoriikkaa.¹³¹⁰ Yksi tyypillinen jälkimaailmalle säilynyt kuva Kierkegaardista on epäilemättä hän nähtynä Kööpenhaminan turuilla ja toreilla, ystävien ja tuntemattomien pysäyttämänä, antautuneena väittelyyn jokaisen siihen itseään tarjoavan kanssa. Samalla kun Yossarian näkee ihmiskunnan syntisen tilan, hän ottaa sen myös kantaakseen, kuten edellisessä luvussa olevasta lainauksesta voi jo aavistella. Ansassa olemisen tunne, kaiken pahan toistuminen, esitetään myös tiivistetyssä muodossa niin, että Yossarianin kohdalla valintatilanne tulee välttämättömäksi: hänen on joko nostettava itsensä esimerkin tavoin pois tästä synnistä tai hukuttava siihen itse.

Samalla Heller saattaa parodioida tai miksei jopa tietoisesti hyödyntää Adornon ja modernismin mieltymystä inhorealistisiin kuvauksiin. Adornon teoriassa myös rumat ja luotaantyöntävät piirteet kuuluivat elimellisesti modernin taiteen kokemukseen.¹³¹¹ Ja rumuuden käsitteen yhteydessä tuli Adornon mukaan esille myös kärsimyksen tematiikka.¹³¹² Adorno ei tarkoita sitä, että luotaantyöntävyydellä pitäisi herkutella. Päinvastoin, sen pitäisi tulla esille epäsuoran ja vihjaavan esittämisen kautta.¹³¹³ *The Eternal City* –luku onkin *Catch-22*:ssa irrallinen luku, romaani romaanissa. Se hyppää ulos kontekstistaan vakavuutensa ja inhimillisiä tunteita kuvaavan luonteensa vuoksi.

Luku *The Eternal City* kuvaa sitä psyykkistä tilaa, jota Kierkegaard nimittää ahdistukseksi, epätoivoksi, sairaudeksi ja synniksi, ja Yossarian on subjekti, joka kokee tämän kaiken – ihmiskunnan kärsimys on ikuista, mutta ratkaisu ja valinta ovat aina jokaisen yksilön sisällä.¹³¹⁴ Kun syyllisyys ja kärsimys yleisellä tasolla ovat ikuisia ja toisiinsa kytkeytyneitä olotiloja, kuuluu kärsimyksen kokeminen yksilötasolla jokaisen kristityn normaalielämänsä. Ja kun kärsimys ja epätoivo kulminoituvat yksilön sisällä tilanteeseen, jossa hänen on pakko ottaa kantaa tulevaisuutensa puolesta, oman ihmisenä olemisen laatunsa suhteen, saa tehtävä päätös dramaattiset mittasuhteet ja myös puitteet tärkeytensä vuoksi. Tätä traagisuutta korostaa juuri esillä oleva kuvaus Yossarianin vaelluksesta halki ikuisen turmeluksen kaupungin. Lukija epäilee, onko tämä enää mustaa huumoria:

Yossarian walked in lonely torture, feeling estranged, and could not wipe from his mind the excruciating image of the barefoot boy with sickly cheeks until he turned the corner into the avenue finally and came upon an Allied soldier having convulsions on the ground --- From a window overhead he heard an unhappy female voice pleading, "Please don't. Please don't". --- a drunken lady was backed up against one of the fluted Corinthian columns by a drunken young soldier, while three drunken comrades in arms sat watching nearby on the steps with wine bottles standing between their legs. --- a man was beating a dog with a stick --- The night was filled with horrors, and he thought he knew how Christ must have felt as he walked through the world, --- At the next corner a man was beating a small boy brutally in the midst of an immobile crowd

¹³¹⁰ Heidi Liehu (1989), 152.

¹³¹¹ Ilona Reiners (2001), 156.

¹³¹² Ibid.

¹³¹³ Ibid, 157.

¹³¹⁴ Torsten Bohlin (1918), 226.

of adult spectators who made no effort to intervene. Yossarian recoiled with sickening recognition. He was certain he had witnessed that same horrible scene sometime before.¹³¹⁵ Déjà vu?¹³¹⁶

Yossarian oli alkanut pohtia tuntemiensa ja tapaamiensa ihmisten kohtaloa (kohtaloita) jo matkatessaan Milo Minderbinderin ohjaamassa koneessa Roomaan. ”Natelyn huora, Kraft, Orr, Nately itse, Dunbar, Kid Sampson, McWatt, kaikki köyhät, tyhmät ja sairaat ihmiset, joita hän oli nähnyt Italiassa, Egyptissä, Pohjois-Afrikassa, ja joista hän tiesi muista maailman osista, ja Snowden ja Natelyn huoran pikkusisko olivat myös hänen omallatunnollaan”¹³¹⁷ Pöytä on nyt katettu Yossarianille, ja romaanin kliimaksi ja loppuratkaisu ovat käsillä, sillä nyt hänen on lopullisesti valittava ja otettava kantaa. Ollakseen Kierkegaardin mukainen Traaginen sankari tai Uskon ritari, olisi Yossarianin tehtävä valintansa niiden ehtojen vallitessa, jotka ovat lopulliselle päätökselle tunnusomaisia. Hänen pitäisi pystyä refleктоimaan, näkemään vallitseva olotila ja eksplikoimaan ne vaihtoehdot, joiden välillä lopullinen valinta tapahtuu. Oikeassa valinnassa vaihtoehto on absurdi, siis sellainen, jonka paremmuutta toisiin vaihtoehtoihin nähden ei voi selittää rationaalisesti. Yossarianilla pitäisi olla tahtoa valinnan tekemiseen ja myös yksi tai useampia esikuvia, joiden toimintaan hänen valintansa perustuu. Lopulta hänen täytyy luonnollisesti hyljätä mahdolliset esteettiset ja eettiset vaihtoehdot uskonnollisten ja henkisten vaihtoehtojen tieltä. Vaikka uskonnollisuus merkitseeikin sisäänpäin kääntymistä, valinnan on aina oltava yleispätevä ja esimerkillinen – siksi hänellä täytyy piilevänä olla jokin taho, jonka puolesta hän valintansa tekee. Tällä tavoin tarkasteltuna valitseminen vaikuttaa helposti päämäärärationaaliselta toiminnalta, mitä se ei tietenkään lopullisen vaihtoehdon mielettömyyden takia voi olla – päämäärärationaalisuutta voidaan käyttää hyväksi Yossarianin käytöksen kuvaamisen yksinkertaistamiseksi.¹³¹⁸

Kierkegaardin merkittävin paradigmaattinen esimerkkitapaus uskon ritareista oli Vanhan testamentin Aabraham, jolle oli tunnusomaista, että hän toimi vastoin yhteisönsä yleisesti hyväksymää eettistä koodeksia ja tunsu uskossaan velvollisuutensa Jumalaa kohtaan olevan absoluuttinen.¹³¹⁹ Koska hän saa toiminnalleen ja ratkaisuilleen selityksen Jumalan tahdon kautta, hänen käytöksensä on hänen yhteisölleen käsittämätöntä – ja siksi

¹³¹⁵ Yossarian viittaa tässä epämääräisesti omaan kokemusmaailmaansa; kirjailija on kuitenkin todennäköisesti tarkoittanut ihmiskunnan ja vaikkapa juutalaisten (Hellerin etninen tausta!) historiaa, sitä miten se on täynnä julmuuksia. Ylevän taustan yhdistäminen, sitähan Rooma historiallisena ja ”ikuisena” kaupunkina edustaa, brutaaleihin montaasimaisiin kuviin tekee kyseisestä kokonaisuuden kannalta irrallisesta luvusta erilaisen myös tyyllisesti. Metaforisten kuvien vyöryttäminen ja ”ylevän” ja ”alhaisen”, ”puhtaan” ja ”epäpuhtaan” sekoittaminen viittaa selvästi imaginismiin ja tällä tyyllilajilla parodiointiin. Englanninkielisessä kirjallisuudessa imaginismia lähellä oli esimerkiksi Ezra Pound.

¹³¹⁶ Joseph Heller (1963), 403-405.

¹³¹⁷ Ibid, 396.

¹³¹⁸ Päämäärärationaalisuus on Max Weberin termi. Päämäärärationaalisuudessa on kysymys sosiaalisessa toiminnassa toteutuvasta rationaalisesta orientoitumisesta erillisten yksittäisten päämäärien järjestelmään. Tällöin toimija, saavuttaakseen omat rationaalisesti valitut päämääränsä, ennakoii niin kohteen kuin toisten ihmisten käyttäytymistä ja käyttää tätä ennakointia päämääriensä saavuttamisen ehtona ja välineenä (tästä toiminnan sosiaalisuus). Weberin ajatuksia on sovellettu yksinkertaistettuna kaikenlaisessa strategisessa suunnittelussa (esim. SWOT-analyysi) kuitenkin hänen nimeään mainitsematta. Yossarianin tilanne sopii hyvin esimerkiksi ongelmatilanteesta, johon ratkaisu voisi löytyä rationaalisen toiminnan kautta.

¹³¹⁹ Torsten Bohlin (1918), 194.

hän ei voi selittää käytöstään kenellekään, vaan hänen on käännäyttävä sisäisyyteensä.¹³²⁰ Kun eetikko ottaa suhteessaan absoluuttiseen aina huomioon yleisen, siis yhteiskunnalliset vaatimukset ja velvollisuudet, työntää Uskon ritari nämä velvollisuudet syrjään ja asettaa suhteensa Jumalaan etusijalle – eettinen ei menetä merkitystään, sillä sen olemassaoloa ei voi kieltää, mutta tärkeysjärjestyksessä se sijoittuu nyt mitättömäksi mutta realiteettina olemassa olevaksi toiseksi.¹³²¹ Uskon ritarin käytöstä voisi kutsua egoistiseksi: hänhän työntää yleiset velvoitteet syrjään ja asettaa itsensä ja oman pelastumisensa etusijalle.¹³²² Traaginen sankari palaa uhrauksensa jälkeen yleisen hoiviin – hän ei ymmärrä, että uskonnollisuus vaatii radikaalia irtisanoutumista yleisten velvoitteiden etusijalle asettamisesta.¹³²³ Kierkegaard katsoo, että Uskon ritarin on säilytettävä itseensä sekä ajallinen että materiaallinen ulottuvuus ennen kuin hän voi realisoida ikuisuuden sielussaan.¹³²⁴ Oikea usko vaatii ikuisuuden mielettömyyden hyväksymistä; kun tämä on tehty, ajallinen, yleinen ja materiaallinen voivat taas sisältyä hänen elämäänsä välttämättöminä momentteina, mutta nyt nähtyinä uskon perspektiivistä.¹³²⁵ Sillä kuten aikaisemmin todettiin, ihminen on Kierkegaardin mukaan ajallisen ja ikuisen, äärellisen ja äärettömän ja sielullisen ja ruumiillisen synteesi, mutta tämä synteesi realisoituu vasta uskon hetkellä, jolloin ihminen saavuttaa vapauden, oman autenttisen itseytensä, itsetietoisuuden.¹³²⁶

Uskon ritari on myös jatkuvasti altis viettelyksille; joka hetki on mahdollisuus katuen kääntyä takaisin yleiseen.¹³²⁷ Ystävät yrittävät jatkuvasti käännäyttää Jobia, toista Uskon ritaria: ”Jobin ystävät antavat hänelle tarpeeksi tekemistä. Taistelu heidän kanssaan on kuin kiirastuli, joka kirkastaa varmuuden siitä, että hän on kaikesta huolimatta oikeassa.”¹³²⁸ Job itse mieltää kiirastulensa koettelemukseksi¹³²⁹ toisin kuin ympäristö, joka pitää sitä Jumalan rangaistuksena.

Yossarian on tehnyt ratkaisun, joka sisältää päätöksen olla enää osallistumatta sotatoimiin. Hän kääntyy myös sisäisyyteen. Yossarian kävelee yksin läpi öisen Rooman. Hän ei jaksa enää kiinnostua Milo Minderbinderin moraalisaarnoista ja houkutuksista palata takaisin systeemin hoiviin.¹³³⁰ Kävellessään takaperin Yossarian suhtautuu aikaisemmasta poiketen välinpitämättömästi aseveljiinsä, jotka myös välttelevät häntä, paitsi öisin:

During the day, they avoided him, even Aarfy, and Yossarian understood that they were different people together in daylight than they were alone in the dark. He did not care about them at all as he walked about backward with his hand on his gun ---¹³³¹

¹³²⁰ Ibid, 195.

¹³²¹ Ibid, 194-195.

¹³²² Ibid, 195.

¹³²³ Ibid, 195-196.

¹³²⁴ Ibid, 196.

¹³²⁵ Ibid, 176.

¹³²⁶ Heidi Liehu (1989), 24-29.

¹³²⁷ Torsten Bohlin (1918), 195.

¹³²⁸ Søren Kierkegaard (2001), 98.

¹³²⁹ Ibid, 99-100.

¹³³⁰ Joseph Heller (1963), 396.

¹³³¹ Ibid, 394.

Roomasta Yossarian tuodaan sotapoliisien saatossa takaisin Pianosalalle, jossa viettelys astuu esille esimiesten muodossa. Hänelle tarjotaan sopimusta, jonka mukaan hänet kotiutetaan, jos hän suostuu toimimaan Pentagonin PR-miehenä. Hänelle luvataan sankaruus, rahaa ja hyvä asema. Yossarian suostuu sopimukseen, mutta Natelyn huora väijyy oven takana ja puukottaa häntä.¹³³²

Yossarian on taas sairaalassa – hän on kuolemansairas. Hänen tilansa on kriittinen, mutta silti hän voi hyvin – sairaus on jotain muuta kuin kliinisesti hoidettavaa.¹³³³ Yossarian läpikäy taas kerran Jaakobin paininsa: hän pohtii sääntöä Catch-22, näkee unessa Snowdenin kohtalon ja tajuaa sen merkityksen ja kuulee, että sotilaspastori on alkanut taas rukoilla.¹³³⁴ Sama toistuu jälleen: itse asiassa kaksi viimeistä lukua ovat tiivistelmä koko romaanista. Hungry Joe kuolee. Yossarian peruu sopimuksensa, jolloin majuri Danby tulee kiusaajan muodossa puhumaan hänelle järkeä. Keskustelun aikana Yossarian häilyy eri vaihtoehtojen ja täydellisen toivottomuuden välillä:

”Then there is no hope for us, is there?”

“No hope.”

“No hope at all, is there?”

“No, no hope at all”, Major Danby conceded. He looked up after a while with a half-formed notion. “Wouldn’t it be nice if they could disappear us the way they disappeared the others and relieve us of all there crushing burdens?”¹³³⁵

Majuri Danby on itsemurhan kannalla, sen symbolisen kuoleman, jota Kierkegaard tarjoaa esteetikoille, porvareille ja fatalisteille. Hän haluaisi luovuttaa eikä ole valmis taistelemaan oman itsensä puolesta – ja tätä näkökantaa hän markkinoi myös Yossarianille. Mutta silloin sotilaspastori astuu sisälle ja ilmoittaa Orrin olevan elossa. Yossarian tekee päätöksensä ja lähtee. Natelyn huora väijyy häntä jälleen oven takana mutta iskee tällä kertaa ohi.

Orr tuo Yossarianille esimerkin. Vaikka Uskon ritarin onkin tehtävä päätöksensä yksin, täytyy hänellä olla esimerkki, käyttäytymismalli, jota hän voi teoillaan toistaa. Kristinuskossa tämä koostuu luonnollisesti ilmoituksesta ja Jeesusin inkarnaatiosta ja myös lukemattomista erilaisista legendoista, pyhimyksistä, profetoista ja muista esimerkillisistä kilvoittelijoista. Yossarian on toiminut koko ajan kuin pakana – vaikkakin sokraattisessa mielessä. Hän on yrittänyt kysymyksillään selvittää ennen kaikkea sääntö Catch-22:n perimmäistä luonnetta. Kierkegaardin mukaan Sokrates ei voinut saavuttaa uskonnollisuutta, koska hänen ja ikuisen välillä ei ollut vielä syntiä vaan puhdas eksistenssi. Hän yritti, kuten Yossarian, tavoittaa tietoa käsitteellisellä ajattelulla, eikä voinut hyväksyä paradoksis kristillisyyden ihmisen järjen mukaista mielettömyyttä – koska hänellä ei ollut sitä tietoa. Sokrates eli siis eräänlaisessa viattomassa synnin tilassa, aivan kuten Yossariankin. Oman elämän puutteellisuuden huomaaminen toi Yossarianin elämään heti mukaan voimakasta kärsimystä ja yrityksiä murtautua tästä noidankehästä pois, mutta vasta Orrin esimerkki antoi hänelle selvän ratkaisumahdollisuuden. Orr oli realisoinut mielettömän – hän oli soutanut kumiveneellä Välimereltä Ruotsiin. Orr yritti

¹³³² Ibid, 411-419.

¹³³³ Ibid, 420-423.

¹³³⁴ Ibid, 420-430.

¹³³⁵ Ibid, 438.

ilmoittaa vaihtoehdosta Yossarianille, mutta hän ei pystynyt kertomaan sitä suoraan – Yossarianin olisi sisäisyyden vuoksi oivallettava se itse, sillä toisen tekemä päätös johtaa vain ajelehtimiseen. Kierkegaardilla onkin lukuisia veteen ja uimiseen liittyviä metaforia. Hänen mukaansa uskoa kokemuksena voidaan verrata siihen, että yksilö luottaa Jumalan avulla olevansa kevyempi kuin koko maailma – samanlaatuinen usko tekee ihmiselle uimisen mahdolliseksi; usko on myös kellumista 70 000 sylen syvyyden yläpuolella.¹³³⁶ Kierkegaardin 70 000 –vertaukset (*halvfjerds Tusind*) ovat tunnettuja, käsittelevät ne sitten hallitsijaa, joka oli vallassa 70 000 vuotta¹³³⁷ tai edellä mainittua elämää kuilun partaalla.¹³³⁸

Jeg nægter ikke, at det er fornemt at staa saa høit over Christendommen; jeg nægter ikke, at det er beqvemt at være Christen og dog være fritaget for det Martyrium, som altid bliver, selv om ingen udvortes Forfølgelse hjømsøger, selv om en Christen forblev ubemærket, som havde han slet ikke levet, det Martyrium at troe mod Forstanden, den Livsfære at ligge paa de 70,000 Favne Vaand og først der finde Gud. See, den Vadende han føler sig med Foden, at han ikke gaaer længere ud end han kan bunde ---¹³³⁹

Orr oli myös naamioitunut tavallistakin tavallisemmaksi, hieman yksinkertaiseksi, maalta tulleeksi mieheksi, joka nautti teltan, siis henkisen minänsä, rakentamisesta – Kierkegaardin mukaan Uskon ritari saattoi olla kuka tahansa, vaikka verovirkailija. Tärkeintä Orrin suhteen on tietenkin se, että hän osoitti mielettömän tavoitteen olevan mahdollista saavuttaa yksin, omin voimin.

Yossarian ei suorita valintaansa kuitenkaan vain itsensä puolesta vaan hän ymmärtää tekonsa yleisen merkityksen: sitä korostaakseen hän aikoo ennen lopullista pakoaan etsiä Natelyn huoran pikkusiskon pelastaakseen tämän Rooman kauhulta. Yossarianin valinta on kuitenkin egoistinen ympäristön kannalta, aivan kuten uskon ritarius vaatii – sen arvo piilee teon esimerkillisyydessä. Yksilön velvollisuus on siis kiinnostua ennen kaikkea omasta henkisestä tilastaan, eli kuten Yossarian asian ilmaisee:

”I’m not running away from my responsibilities. I’m running to them. There’s nothing negative about running away to save my life. You know who the escapists are, don’t you, Danby? Not me and Orr.”¹³⁴⁰

Ympäristön kannalta pako Ruotsiin, ennen kaikkea jos se tehdään soutamalla kumiveneellä Välimereltä, on tekona täysin hullu, absurdi ja mieletön. Miksi kohteeksi on valittu juuri Ruotsi, siihen on vaikea löytää vastausta. Ruotsihan kuitenkin oli puolueettomana sodan ulkopuolella; sinne joutuneet liittoutuneiden sotilaat internoitiin

¹³³⁶ Walter Lowrie, 159.

¹³³⁷ OBI, 209.

¹³³⁸ AuE, 218.

¹³³⁹ En kiistä, että on hienoa seistä niin korkealla kristinuskon yläpuolella; en kiistä, että on mukavaa olla kristitty vapautettuna kuitenkin siitä marttyyriudesta, joka jää jäljelle aina silloinkin, kun mitään ulkonaisia vainoja ei esiinny ja kun kristitty välttää kaiken huomion ikään kuin ei olisi elänytään, nimittäin marttyyriudesta uskoa vastoin ymmärrystään, hengenvaarasta, joka aiheutuu siitä, että kellutaan 70 000 sylen syvyisessä vedessä ja vasta kun siinä tilanteessa löydetään Jumala. Kas, rantavedessä kahlaava tunnustelee jalallaan, jottei menisi niin kauas, ettei jalka yllä pohjaan.

¹³⁴⁰ Joseph Heller (1963), 440.

sodan ajaksi. Ruotsi oli tunnettu sosiaalisesta hyvinvoinnistaan, yhteiskuntarauhastaan ja vapaamielisyydestään. (The girls are so sweet. And the people are so advanced.)¹³⁴¹ Lisäksi Ruotsi oli realistinen vaihtoehto, joka oli kuitenkin tarpeeksi epärealistinen Välimeren sotänäyttämöltä katsottuna – näin siihen tulee valintana sekä todellisen että mielettömän vaihtoehdon leima.

Kierkegaard kutsui omaa ajatteluaan laadulliseksi dialektiikaksi erottaakseen sen etenkin Hegelin spekulatiivisesta filosofiasta ja siihen sisältyvästä jatkuvan kehityksen periaatteista.¹³⁴² Torsten Bohlin katsoo, että Kierkegaard pitää Hegelin ajatusta, joka katsoo kaiken henkisen kehityksen etenevän dialektisen tarkoituksenmukaisesti niin, että siihen mitä tapahtuu, sisältyy latenttina se, mikä on tapahtunut, olevan vääränä.¹³⁴³ Kun Kierkegaard muotoilee ’hypyn’ käsitteen, kieltää hän samalla luonnontieteen selitysmallin (reduktionismin) ja yksilön henkisen kehityksen yhteensopivuuden.¹³⁴⁴ Hyppy tarkoittaa Kierkegaadin ajattelussa sitä laadullista siirtymistä tasolta toiselle, joka sisältää esimerkiksi tiedon Jumalan olemassaolosta. Sitä ei voi saavuttaa loogisella ajattelulla, vaan se täytyy kokea.¹³⁴⁵ Yksilöllisen eksistenssin sisäistä kehitystä voidaan kuvata hypyillä, sillä tämä selitysmalli on ainoa oikea silloin, kun yritetään ymmärtää ihmisen tietoisuuden siirtymistä itsetietoisuudeksi ja lopulta tietoisuudeksi Jumalasta – mutta vaikka kehitystä voidaan kuvata, ei sitä pystytä tieteellisessä mielessä selittämään.¹³⁴⁶ Kun yksilö murtautuu eksistenssitasolta toiselle, tämä tapahtuu Kierkegaardin mukaan sen hypyn avulla, joka keskeyttää tietynä hetkenä tähänastisen olemisen ja hän alkaa toteuttaa uudenlaista eksistenssiä.¹³⁴⁷ Koko joko-tai –ajattelu perustuu juuri tälle tahdonomaista valintaa edellyttävälle dialektiselle käsitykselle, jota hyppy edustaa. Tämä tekee käsitettäväksi sen, että Kierkegaard katsoi eksistenssitasojen olevan ainakin jossain mielessä toisensa poissulkevia. Samalla hyppy kuuluu yksilöllisen vapauden piiriin ja se korostaa yksilön vastuullisuutta ja voluntaristista eettistä käsitystä.¹³⁴⁸ Hyppy on jotain selittämätöntä – siitä voidaan ainoastaan sanoa, että sen aktualisoituminen liittyy yksilön tunteisiin ja intohimoon.¹³⁴⁹ Hyppy pitää sisällään tiivistynyttä ja kerääntynyttä tahtoa, ja se ilmaisee persoonallisuuden energiaa. Hypyn avulla yksilö etenee tai taantuu, sillä hän realisoi joko hyvää tai pahaa, joko velvollisuuksia tai syntiä, mutta samalla hyppy pitää sisällään sen suuruuden, joka tekee yksilöstä valinnoissaan vapaan ja myös niistä vastuullisen.¹³⁵⁰

Hypyn käsitteen ymmärtämiseksi on selitettävä myös Kierkegaardin käsitettä ’silmänräpäys’ (Øieblikket).¹³⁵¹ Silmänräpäyksellä Kierkegaard kuvaa suhdetta ajallisen

¹³⁴¹ Ibid, 442.

¹³⁴² Torsten Bohlin (1918), 97.

¹³⁴³ Ibid.

¹³⁴⁴ Ibid, 98.

¹³⁴⁵ Ibid, 99.

¹³⁴⁶ Ibid, 99-100.

¹³⁴⁷ Ibid, 101.

¹³⁴⁸ Ibid, 102.

¹³⁴⁹ Ibid.

¹³⁵⁰ Ibid.

¹³⁵¹ Lennart Koskisen mukaan silmänräpäys on Kierkegaardin ajattelun keskeisimpiä käsitteitä. (Lennart Koskinen (1980), 49-56) Se on myös sen lehtisen nimenä, jolla hän osallistui kirkkotoisteluun elämänsä loppuvaiheessa. Ongelmaksi silloin, kun Øieblikket määritellään abstraktiksi käsitteeksi, tulee se, ettei ihminen voi Kierkegaardin mukaan tulla osalliseksi mistään abstraktista käsitteestä – silmänräpäys täytyy siis kokea.

ja ikuisen välillä.¹³⁵² Silmänräpäystä sinänsä ei ole olemassa, sillä se on pelkkä abstraktio, joka kuvaa rajaa olleen ja tulevan välillä, mutta samalla se on se hetki tai ratkaiseva piste, jossa ikuisuus ja ajallisuus kohtaavat. Jotta nämä kaksi toisensa normaaliajattelussa poissulkevaa asiaa voisi tehdä ymmärrettäviksi toisensa kohtaavina, täytyy tämä ilmaista ajan määreenä, joka on juuri silmänräpäys, ikuisuuden atomi.¹³⁵³ Silmänräpäys on nimitys sille jännitteiselle tai kohtalonomaiselle hetkelle, jossa tai josta persoonallisuuden ratkaisevat hyppy tapahtuvat.¹³⁵⁴ Hyppy ja silmänräpäys pohjautuvat Kierkegaardin dualistiselle näkemykselle, jonka mukaan ihminen on ajallisen ja ikuisen, välttämättömän ja vapauden ja myös äärellisen ja äärettömän synteesi – hyppy ja silmänräpäys auttavat rakentamaan siltaa näiden toisensa poissulkevien ominaisuuksien välille.

Kierkegaardin mukaan hyppy ei rajoitu ainoastaan eri eksistenssipiirien välisen liikkeen dialektiikkaan, vaan hänen mukaansa hyppy soveltuu kuvaamaan myös kaikkea henkistä kehitystä.¹³⁵⁵ On huomattava, että vaikka Kierkegaard kehittää laadullisen dialektiikan vastustamaan Hegelin hänen mielestään kausaalista kehityksen selitysmallia, hänen oma ajattelunsa on silti teleologista – edellyttäähän korkeimman hyvän, parhaimman järjestyksen jne. olemassaolo Jumalan postuloimista. Ihminen on ihminen suhteessa Jumalaan, kristinuskoon ja sen määrittelemiin eettisesti kaikkein täydellisimpiin valintoihin.

Englanniksi Kierkegaardin 'hyppy' on käännetty yleisesti sanalla 'leap'. *Catch-22* kuvaa ilmasotaa, jossa osuman saaneesta koneesta voi pelastua vain hyppäämällä siitä laskuvarjolla, jolloin hyppyä ilmaistaan sanalla 'jump'. Tällöin hyppy merkitsee kouriintuntuvasti pelastusta – tai ainakin mahdollisuutta välttää kuolema. Yossarian kokee voimakkaat kauhun hetkensä lentokoneessa ilmatorjunnan keskellä. Tähystäjän tilat koneen nokassa ovat niin ahtaat, ettei hän voi pitää laskuvarjoa yllään – hänellä ei ole siis mahdollisuutta pelastua, hypätä. Hän on sidottu eksistenssiinsä, jota sääntö *Catch-22* symboloi. Lopussa Yossarian kuitenkin murtautuu tästä noidankehästä ulos. Hän

Mutta emmehan me voi määritellä sitä, mikä kuuluu pelkästään kokemusmaailmaan, voimme ainoastaan subjektiivisesti tulkita sitä ja kertoa siitä. Silmänräpäys olisi ymmärrettävä sen esimerkin valossa, jonka Jeesuksen maallinen olemassaolo antaa jokaiselle kristitylle (Ibid, 55-56). Tämä ajan täyttymys kuvaa siis sekä objektiivista historiallista tapahtumaa että myös avaa ikuisuuden mahdollisuutena ihmiselle. Nyt ikuisuus voi kohdata subjektin; nykyisyys muuttuu silmänräpäykseksi, jossa aika ja ikuisuus kohtaavat ja jossa ihmisen usko vastaanottaa Jumalan ilmestyksen (ibid.).

¹³⁵² Ibid, 106.

¹³⁵³ Ibid, 106.

¹³⁵⁴ Ibid, 106-107.

¹³⁵⁵ Ibid, 110.

päättää hypätä tuntemattomaan. Kasvot kohti tuntematonta hän loikkaa kohti vapautta. Tanskaksi 'tage springet = gøre något som innebærer en vis risiko = at vove'; siis uskaltaminen, riskinotto ja hyppy kuuluvat yhteen.:

"You'll have to jump."

"I'll jump."

"Jump!" Major Danby cried.

Yossarian jumped. Nately's whore was hiding just outside the door. The knife came down, missing him by inches, and he took off."¹³⁵⁶

¹³⁵⁶ Joseph Heller (1963), 443.

7 Loppupäätelmä

Tutkimukseni alussa esitettiin ajatus, että kaikki on oikeastaan liikettä. Samalla kun tämä tutkimus on ollut itsessään liikettä, siis eräänlainen matka, sillä on yritetty hahmottaa ja kuvata samaa asiaa Kierkegaardin teksteissä. Hermeneuttiselle metodille on ominaista, että työ ei koskaan tule lopullisesti valmiiksi. Siksi tämä tutkimus on omalta osaltaan jatkanut siitä, mihin Søren Kierkegaard, H. C. Andersen ja esimerkiksi dadaistit ovat lopettaneet. Vaikka tutkimuksen tarkoitus on aina aikaansaada järjestystä ja selvyyttä, on olemassa pelko, että päättymätön tekstijono ja merkkien verkosto vaikuttaa loppujen lopuksi päinvastaisesti.

Teoriaosassa on valittu tietty tutkimusmenetelmä, tyyli, tutkimuksen kannalta keskeiset auktoriteetit ja ne seikat, joiden valossa Kierkegaardin ja Hellerin tekstejä olisi mielekästä tarkastella. Vaikka useat valinnoista ovat subjektiivisia päätöksiä ja loppujen lopuksi sattumia, on kuitenkin niin, että jotkut tekstit ja ilmiöt kuuluvat pakostakin yhteen. Kierkegaardia ei voi käsitellä ilman ironiaa ja romantiikkaa, eikä Heller aukenisi, jos ei otettaisi huomioon mustaa huumoria ja juutalaisuutta. Ja täytyy muistaa, että ristiriitaisetkin tekijät tukevat usein toisiaan.

Osassa *Alistamisen välineet: ironia, katse ja rakkaus* Kierkegaardia tarkastellaan modernistina. Jos käsitteelle 'modernismi' olisi annettu tiukka määritelmä, olisi vastaus esitettyyn kysymykseen (Oliko Kierkegaard modernisti?) ollut kielteinen. Tyyliuuntien ja aikakausien rajat ovat kuitenkin niin liukuvia ja paikallisesti eriaikaisia, että tällainen tiukka kategorisointi ei ole ollut mielekästä. Siksi tutkimuksessa on onnistuttu kysymyksenasettelussa, modernististen piirteiden löytämisessä Kierkegaardin esteettisissä teksteissä.

Kierkegaardin tulkitseminen riippuu ratkaisevasti siitä, otetaanko luennan kohteeksi hänen yksittäiset teoksensa vai hänen koko tuotantonsa. Yksittäisten teosten tasolla hän harrastaa negatiivista dialektiikkaa, eräänlaista majeuttista menetelmää, ja silloin teksti useimmiten viittaa negaatioonsa. Mutta lukija voi olla tietämätön tai hän voi sulkeistaa Kierkegaardin uskonnollisen näkemyksen, hänen roolinsa julistajana ja opettajana. Näiden kahden tulkintamahdollisuuden yhteisvaikutuksella hänen teoksensa muuttuvat moderniksi kaunokirjallisuudeksi, ja näin on etenkin *Toiston* ja *Viettelijän päiväkirjan* kohdalla.

Kierkegaardin ja mustan huumorin yhteys on ilmeinen – se edellyttää kuitenkin edellä mainittua sulkeistamista. Hänen romaanihahmonsija ajalehtivät avuttomina maailmassa, jota he eivät osaa eivätkä pysty selittämään. Nauru edellyttää tietenkin lukijalta määrätynlaisista asennoitumista – mitä koomista on siinä, että Don Juan joutuu viettelemään naisen toisensa jälkeen tai että Johannes Viettelijä eristäytyy omaan konossöörimaailmaansa, josta ei näytä olevan ulospääsyä.

Mustassa huumorissa on myös oma yhteiskunnallinen funktionsa – se viittaa usein peitellysti yhteiskunnallisiin epäkohtiin. Kierkegaardin ei yleensä katsota olleen kiinnostunut sosiaalisista asioista. Hän arvosteli ennen kaikkea porvarillista yhteiskuntaa ja sen tasapäistävä vaikutusta. Kuitenkin esimerkiksi *Viettelijän päiväkirjassa* sen päähenkilö Johannes Viettelijä pyrkii kaikin tavoin välttämään vähäisemminkin kosketuspinnan yleisen, siis yhteiskunnallisen kanssa. Hän haluaa elää yleisen ulkopuolella; toisaalta teoksessa arvostellaan peitellysti porvarillista elämäntapaa ja porvariluokan riittejä. Musta huumori ”tulee” Kierkegaardin teksteihin eksistentialismin kautta, vaikka liikkeen suunta on tietenkin päinvastainen. Johannes Viettelijän käyttäytyminen ja ”yleisen” vältteleminen on taas osoitus sivullisuudesta.

Liike ja toisto toimivat kahdella tasolla, niillä on hermeneuttinen (tulkita) mutta myös dialektinen funktio (löytää, muuttaa, toimia). Kuten eräät johtavat 1900-luvun filosofit ovat katsoneet, Kierkegaard ymmärsi näiden molempien merkityksen, mutta hänellä dialektinen funktio viittasi uskonnolliseen, sisäiseen ratkaisuun. Kierkegaard esitti ongelmat liikkeen avulla, aivan kuten dada ja muut modernistiset ratkaisut tekivät. Uskaltaminen (*at vove*) oli hänelle tärkeää. Kierkegaardin viaksi voitaisiin lukea se, että hänellä uskonnollisuus ja sisäisyys jäi ainoaksi ratkaisuksi. Ratkaisun etsiminen esim. vaihtoehtoliikkeiden tai taiteen keinoin olisi ollut enemmän todennäköistä. Kierkegaard pohtikin taiteen ja estetisoinnin merkitystä – itse asiassa viettelijän päiväkirjan merkittävin teema on juuri ”estetisointi” – mutta tuomitsi ja hylkäsi tämän vaihtoehdon, ja sen hän teki myös omassa henkilökohtaisessa elämässään. Ratkaisua etsitään yksilötasolla, ei kollektiivisesti, mikä ratkaisuna oli ”ilmassa” – *Kommunistinen manifestin* ilmestyi vuonna 1848. Yksilöä on kuitenkin helpompi hallita, ja näin Johannes käyttää valtaansa Cordeliassa kohtaan. Valtasuhde on siis psyykkistä. Kollektiivin jäsenenä Cordeliassa olisi parempi mahdollisuus tulla tietoiseksi ongelmistaan. Johannes kuitenkin eristää hänet.

Kierkegaardilla on lukuisia epävapautta ja alistaisuutta kuvaavia sekä kerrontateknisesti että ironian avulla luotuja valtarakenteita ja suhteita; osa niistä muistuttaa modernin kirjallisuuden piirteitä. Lisäksi se, että alistuneisuus tai epävapaus synnyttää ahdistusta ja sivullisuutta, on tyypillistä eksistentialismia. Kierkegaard on hyvin tietoinen niistä jännitteistä, joita tällaiset suhteet luovat. Hän pohtii itsekään yhteiskunnallisen olemisen tilaa teoksessaan *En literair Anmeldelse. Nutiden*. Kierkegaard katsoo, että aikakaudesta puuttuu intohimo, jonka hän yhdistää vallankumouksiin. Mutta viimeisen johtopäätöksen, joka avaisi tuen vallankumoukselle, modernismille, dadalle ja punkille, hän jättää tekemättä, koska hänelle vallankumous oli mahdollista vain yksilön sisällä. Øieblirket-kirkkohyökkäys antoi esimakua siitä, mihin Kierkegaard olisi ehkä päätenyt, jollei aikainen kuolema olisi tullut väliin.

Mielenkiintoinen yksityiskohta on Kierkegaardin koko julkaisustrategiaa hallitseva pseudonymien käyttö ja anonymiteetti. Internetympäristö on aikaansaanut sen, että juuri nämä käsitteet ja ilmiöt ovat tulleet tutkimuksen ja kiinnostuksen kohteiksi.

Kierkegaardin tutkimuksessa esillä olevien teosten tärkeitä motiiveja ovat katse, katseen kohteena oleminen, flanöörimainen dandyhahmo, jotka olivat tyypillisiä modernistisia aiheita. Samalla tavalla Kierkegaard kehitteli tarkkailijahahmoa yhdeksi paradigmaattiseksi esimerkkitapaukseksi, ja se ennakoisi salapoliiromanin nousua siksi merkittäväksi kirjallisuudenlajiksi, mitä se nykyään on. Katseeseen ja ironian kissahiiri –leikkiin liittyvät myös voyeurismi ja sadismi, ja näitähän Kierkegaardin teokset ilmentävät.

Kierkegaard näki selvästi, että tulevaisuudessa median valta tulisi kasvamaan. Samalla media vaikuttaa ja muokkaa sekä yksilön että kollektiivin tietoisuutta. Yksilön minää uhkaa hajoaminen. Kierkegaardin teatraalisilla hahmoilla, jotka on sijoitettu draamallisiin ympäristöihin, on selvä sukulaissuhde nyky maailman mediaspektaakkeleihin, radikaaleihin taideliikkeisiin ja performansseihin. Kierkegaardilla olisi kuitenkin ollut mahdollisuus kommentoida ja ottaa kantaa vallankumousvuoden 1848 tapahtumiin; näyttää kuitenkin siltä, että yhteiskunnalliset asiat ja etenkin yhteiskuntapolitiikka eivät häntä kiinnostaneet.

Kierkegaardia on syytetty sovinismista. Hänen naishahmonsensa ovat varsin pinnallisia ja niitä voidaan pitää esineellisinä ja anonyymeinä. Toisaalta vastaavia naishahmoja löytyy myös tutkimukseni kohteena olevasta romaanista *Catch-22*. Kierkegaardin asenteen voidaan katsoa olevan joko provosoiva tai 1800-luvun naiskuvasta johtuva. Mies-nainen-suhteet Kierkegaardin teoksissa ovat kuitenkin paljolti valtasuhteita, jotka hän luo ironian avulla. Mutta vaikuttaa siltä, että edellä kuvatut stereotyyppiset rooliasettelmat teksteissä ja mediassa ovat tyypillisiä myös meidän ajallemme, esimerkiksi internetille. Niiden takana ovat todennäköisesti yhteiskunnalliset, rakenteelliset syyt, jotka olivat Kierkegaardin aikana paljaampia ja selvemmin esillä olevia.

Kierkegaardin teokset vaikuttavat lajityyppisesti ensin varsin tavanomaisilta. Kuitenkin kun niitä verrataan esimerkiksi viettely-aiheisiin (post)modernistisiin romaaneihin (*Lolita*, *The Collector*), on helppo huomata, miten paljon ne muistuttavat toisiaan. Ja Kierkegaard jättää modernismin mukaisesti lopun avoimeksi – ratkaisua ei ole. Lisäksi Kierkegaardille tavanomainen eri lajityyppien sekoittaminen keskenään yhdessä tekstikokonaisuudessa on varsin modernia. Kierkegaard pohtii myös kielen ja eri taidemuotojen ilmaisun asemaa ja riittävyttä, ja se on mielestäni yksi tärkeimmistä modernismin ja 1900-luvun filosofian teemoista.

Tutkimuksen *Kolmannessa osassa* esitellään suomeksi käännettyinä kaksi Kierkegaardin merkittävää esteettistä tekstiä, *Toisto* ja *Mozart-esseet*. Perustelen näiden teosten kääntämistä suomeksi sillä, että ne ovat Kierkegaardin keskeisiä kaunokirjallisia tekstejä, jotka ovat säilyttäneet tuoreutensa ja ajankohtaisuutensa, mitä ei voi sanoa kaikista filosofisista teoksista. Kierkegaardin tuotantoa on käännetty paljon suomeksi, mutta esimerkiksi *Viettelijän päiväkirja* ja *Rakkauden teot* odottavat yhä ajankohtaisia uusintakäännöksiä.

Neljännessä osassa *Paradigmaattiset esimerkkitapaukset* esitetään väite, että Joseph Hellerin sotaromaani olisi tulkittavissa Kierkegaardin filosofian valossa. On vaikea todistaa, että Heller on saanut eksistentiaalistiset ajatuksensa suoraan Kierkegaardilta eikä toisen maailmansodan jälkeisen ajan eksistentiaalistisilta kirjailijoilta. Toisaalta siihen ei ole tässä tutkimuksessa pyrittykään. Eksistentiaalisuus on Kierkegaardin filosofian suoraa jatketta. Koska suuri osa eksistentiaalisteista oli kirjailijoita, on luonnollista, että heille ovat yhteisiä samat teemat Kierkegaardin kanssa. Sivullisuus, ahdistus, vapauden ja

valinnan problematiikka ovat voimakkaasti läsnä sekä heillä että Kierkegaardilla. Jälkimmäisen ratkaisu kaikkeen ahdistukseen on vain sisäänpäin kääntyminen ja suhteen luominen Jumalaan. Tämän eksistentiaalistit yleensä sulkeistivat ja siten he maallistivat Kierkegaardin filosofian. Eksistentiaalistinen maailmankuva yksilömoraaleineen on tyypillistä sekä kristityille, ennen kaikkea protestanttisille ajattelijoille, että toisaalta myös juutalaisille.

On hämmästyttävää, miten paljon Kierkegardia on siteerattu amerikkalaisessa toisen maailmansodan jälkeisen ajan kirjallisuudessa. Hänen vaikutuksensa on varmaan johtunut eksistentiaalismin valtavasta suosioista. Tarkoitukseni oli tulkita yhtä tuon aikakauden romaaneja Kierkegaardin aatteiden valossa, ja uskon, että kyseinen tulkinta on varsin todennäköinen. Heller ja *Catch-22* (ja *Closing Time*) tulivat entistä ajankohtaisemmiksi 1990-luvulla Yhdysvaltojen mahtiaseman ja sotilaallisen ylivallan kasvettua entisestään. Joseph Helleriin on yleensä liitetty sellaisia ominaisuuksia kuin musta huumori, juutalaisuus, absurdi ja ironia. Tutkimuksessa on pystytty osoittamaan, että kaikki nämä ominaisuudet juutalaisuutta lukuun ottamatta voidaan liittää myös Kierkegaardiin. Kierkegaardin juutalaisuus oli hänen omaa henkilökohtaista sivullisuuttaan, toiseuttaan. Ja juuri sivullisuus ja kommunikoinnin puute huokuu sekä *Catch-22*:sta että Kierkegaardin tuotannosta. Se, että luku *Paradigmaattiset esimerkkitaipaukset* on pystytty päättämään kahdella erilaisella ”lopulla”, joista toinen kuvaa vapautta ja toinen epävapautta, osoittaa kuitenkin tulkinnan suhteellisuuden.

Kierkegaard asettaa itselleen ja runoilijalle jo alkuteoksessaan vaatimukseksi oman aikansa elämään perehtymisen. Myöhemmin hän täsmentää tätä ohjettaan toteamalla, että voidakseen toteuttaa kutsumustaan ja tehtävänsä runoilijan on pystyttävä ymmärtämään aikakauttaan. Ja koska hän näkee tehtävänsä olevan ihmisen auttamisen eettis-uskonnollisessa mielessä, hän tarkastelee omaa ympäristöään juuri tästä näkökulmasta. Hänellä on siis tietty tarkoitus, kun hän kritisoi omaa aikaansa: Hän haluaa tuoda esille ihmisten elämän henkisen köyhyyden ja puutteellisuuden ja esittää tälle tosikristillisen vaihtoehdon. Hellerillä ei tällaista painolastia ole. Kun Yossarian valitsee, hän valitsee vain absurdin vaihtoehdon, jonka arvoa tai merkitystä ei sen kummemmin perustella vaan se esitellään jopa hieman koomisessa valossa. Olisi naiivia ryhtyä analysoimaan ruotsalaista hyvinvointiyhteiskuntaa amerikkalaiseen sodanjälkeiseen yhteiskunnalliseen todellisuuteen ja suhteuttaa näitä molempia sodan realiteetteihin – tällainen tutkimus ei löytäisi perusteita *Catch-22*:n maailmasta.

Me voimme sen sijaan lähteä liikkeelle oletuksesta, että sekä *Catch-22*:ssa että Kierkegaardin tuotannossa on paradigmaattisina esimerkkeinä kysymys yksilöistä, jotka etsivät itseään, omaa identiteettiään tiettyjen reunaehtojen vallitessa, jotka taasen kuvaavat eri aikakausien eksistentiaalista todellisuutta. Monet nykykeskustelun termit ja fraasit eivät olleet käytössä 1840-luvun Tanskassa; toiset taasen ovat tulleet meille tunnetuiksi nimenomaan Søren Kierkegaardin kautta. Kun Yossarian etsii poisääsääntö *Catch-22*:n puristuksesta, hän tuntee olevansa vieraantunut sekä yhteiskunnasta että myös omasta autenttisesta minuudestaan – ja tämä tilannehan on tuttu myös Kierkegaardin paradigmaattisille esimerkkitaipauksille.

Kierkegaardin mukaan itsetietoinen viisastelu ja järkeily työntää tieltään aidon olemisen intohimoineen ja kärsimyksineen samalla, kun se kohtelee kaltoin kristinuskoo. Kaiken käsitteellistäminen johtaa elämän sisällyksettömään määrittelemiseen, jolloin muoto korvaa elämän varsinaisen sisällön. Muoto keskinkertaistaa yksilön olemassaoloa

ja ajatuksia aikana, josta puuttuu kärsimystä, intohimoa ja paatosta ja myös kykyä toimia – siis toteuttaa tärkeitä eettisiä valintoja.

Tätä näkökantaa kuvaa mielestäni *Enten-Ellerin Viettelijän päiväkirjassa* esiintyvä romaanihahmo Johannes Viettelijä. Hän pyrki käsitteellistämään oman itsensä, viettelyaktin, uhrinsa ja viettelyksen käsitteen, jolloin hän ohenee pelkäksi abstraktioksi ilman lihaa ja verta. Käsitteen muodostushan tapahtuu valitsemalla sen alaan kuuluvista tekijöistä yhteiset nimittäjät, jolloin käsite ilmaisee aina keskivertoa – käsitteen määrittely on eräänlaista luokitusta. Kierkegaard kritisoi ankarasti oman aikansa samankaltaistavaa henkistä ilmapiiriä esimerkiksi teoksessa *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift*: samalla hän hyökkäsi myös kaiken keskinkertaistamista vastaan (Katso AuE, SV VII, 534-531). Juuri käsitteellistäminen, josta Kierkegaardin mukaan pahin esimerkki on saksalainen idealismi, tekee ihmisistä sopeutujia ja tusinaihmisiä, koska äärimäisten eettisten valintojen tarve silotetaan pois.

Meidän aikamme on kehittänyt yksilön kategorisoimisen täydellisyyteen. Byrokratia ja yhteiskuntatieteet taulukoivat ja keskinkertaistavat olemassaoloa niin, että se on muuttamassa käsitystämme vallitsevasta todellisuudesta ja siten myös kykyämme tämän kokemiseksi. Eri tieteenalat ja kielipelit selittävät yksilöllistä olemassaoloa omasta perspektiivistään ja tartuttavat tämän selitystavan meihin. Yksilö on alkanut kuvailla itseään samoin kuin ryhmiä kuvataan taulukoiden avulla – erityinen on väistynyt yleisen tieltä. Luulen, että se painajainen, jota vastaan Kierkegaard hyökkäsi, on toteutumassa.

Yossarian taistelee muodon maailmassa. Sotakoneisto ei anna hänen tehdä eettisiä henkilökohtaisia valintoja – niitä ei katsota olevan edes olemassa. Valinnat ovat yleisiä, valmiiksi tehtyjä särmättömiä päätöksiä, jotka on saneltu ylhäältä ja jotka sopivat juuri yleisyytensä vuoksi kaikille. Henkilökohtainen kärsimys, intohimo ja paatos on kitketty pois, kuten Kierkegaard asian ilmaisi. *Catch-22*:ssa tulee korostetusti esille se, miten kieli menettää ilmaisumahdollisuutensa. Se ei kykene enää kuvaamaan esimerkiksi inhimillisen olemassaolon traagisuutta vaan on typistynyt ilmaisuvoimaltaan tieteellisen tarkasti määriteltyjen käsitteiden tasolle, ja siitä on kytketty pois kaikki subjektiivisen tunneilmaisun mahdollisuus. Mielestäni Kierkegaard tarkoitti myös tätä väittäessään ettei hänen aikakautensa tiede, ja eritoten filosofia, ollut kiinnostunut yksilöllisestä olemisesta. Tietenkin romantiikan taide oli subjektiivista, mutta sen todellisuuspakoinen luonne ei sopinut Kierkegardille.

Hellerin teos on kirjoitettu aikana, jolloin uuspositivismin valtakauden ei vielä voida katsoa päättyneen. Uuspositivismi vaati tieteen yleisen logiikan soveltamista ihmisen tajunnan, sosiaalisen elämän ja kulttuurin tutkimukseen. Tästä käsityksestä ei ole pitkä matka ajatukseen, että näin saavutettuja yhteiskuntatieteellisiä tutkimustuloksia käytetään sosiaalisen ympäristön ja mikrotasolla yksilön säätelyyn luonnontieteen antamien mallien mukaan – siis sovelletaan eräänlaista teknologiaa yksilön ja yhteisöjen muokkaamiseksi. Positivistinen ajattelu kielsi myös arvoarvostelmat – se ei siis ottanut kantaa siihen, onko saavutetun tiedon soveltaminen eettisesti perusteltua. Sosiaaliteknologia tarkoitti juuri tätä yhteiskuntatieteiden tutkimuksen sovellutusta, jonka kohteena oli yksilö ja/tai ryhmä. Ehkä puhun aiheettomasti uuspositivismista ja sen soveltamisesta yhteiskuntatieteisiin imperfektissä – haluan kuitenkin tuoda esille seikan, että 1950- ja 1960-lukujen taitteessa, jolloin Heller loi teoksensa *Catch-22*, positivismikeskustelu oli kiivaimmillaan. Tiedekäsitys, jota positivismi edusti, ei asettanut kyseenalaiseksi ihmisen manipulointia ja muokkausta, josta *Catch-22* juuri kertoo. Heller kuvaa siis maailmaa positivismin

selittämänä, mutta hän ei hyväksy tällaista yksiselitteistä todellisuutta, ei ainakaan, jos ajatellaan, miten romaani *Catch-22* siihen suhtautuu. Sen ilmentämän ideamaailmanhan ja Joseph Hellerin vastaava välillä ei tarvitse olla yhteyttä. Kausaalisuuden kieltäminen kuuluu mustan huumorin maailmankuvaan, samoin myös itsestään selvien totuuksien hyljeksiminen. Jos merkitystä ja selitystä maailman ilmiöille tai tapahtumille ei yksiselitteisesti voi löytää, yksilön on käännettävä oman sisäisen minänsä puoleen saadakseen elämälleen merkitystä – tai valittava taantumisen, kaiken hyväksymisen ja ajalehtiminen virran mukana.

Tällaisessa maailmassa oman autenttisen minän löytäminen vaatii vapauden realisoimista niin, että yksilö kääntää yhteiskunnalle selkänsä. Näin tekevät sekä Kierkegaardin uskon ritarit että myös Yossarian, Orr ja sotilaspastori Tappman. Ja samoin kuin Yossarian etsivät Kierkegaardin paradigmaattiset esimerkkitapaukset myös merkitystä elämälleen. Kierkegaard kuvaa eri yksilöiden kautta vaihtelevia eksistenssipiirejä, kun taas Heller antaa Yossarianin käydä raivoisalla vauhdilla läpi koko olemassaolon kirjon. Kuitenkin myös Hellerin *Catch-22*:ssa muut romaanihakmot ilmentävät puutteellisen eksistenssin vaihtoehtoja – ja sen vuoksi he myös kuolevat. Hellerin ja Kierkegaardin suhtautuminen näihin hahmoihin on toisistaan poikkeava: Hellerillä se on tragikoominen kun taas Kierkegaard näkee ainoan oikean, uskonnollisuuden, näkökulmasta puutteellisuuden traagisena.

Vapauden realisoiminen merkitsi sekä Yossarianille samoin kuin Kierkegaardin Uskon ritarille nousua arkipäivän olemassaolon yläpuolelle. Kierkegaard kirjoittaa usein siitä kokemuksesta, joka hänellä oli lapsena hänen kuullessaan ensimmäisen kerran Jeesuksen kärsimyshistoriasta. Jeesus oli hänelle esikuva, jota kristityn ihmisen tulisi seurata. Kierkegaard liitti kärsimyksen intensiteetin ja totuuden yhteen: mitä enemmän kärsimystä, sitä enemmän totuutta. Sotaromaanina *Catch-22* on täynnä tuskaa ja epätoivoa, siis inhimillisen kärsimyksen kuvausta. Mutta kuten Kierkegaard asian esittää, yksilön täytyy kääntyä sisäisyyteensä oman itsensä löytämiseksi. Sotilaspastori Tappmania ja Yossariania kuvataan teoksessa heidän sisäisyytensä kautta, Orr piiryy taas meille erakoituneena ja itseensä uppoutuneena henkilönä lähinnä kaikkietävän kertojan ja Yossarianin havaintojen pohjalta. Nämä kaikki kolme henkilöahmoa erottuvat muista siinä, että he pohtivat eettisiä kysymyksiä ja siksi he ovat jollain tavalla muita kehittyneempiä – vaikkakin Orrin kohdalla tämä eettinen pohdinta on lukijan johdettava hänen käytöksestään, kysymyksistään ja arvoituksellisesta kerronnastaan. Tämä kolmikko ikään kuin nousee muita romaanihakmoja laadukkaammaksi, sillä kaikki kolme kykenevät kääntämään selkänsä esteettiselle ahminnalle, jota muut romaanihenkilöt harrastavat. Tällä sisäisellä kehityksellä he lunastavat myös elämänsä, sillä esteetikot kuolevat yksi toisensa jälkeen. Kierkegaardin mukaan tämä olikin väistämättä esteetikon kohtalo.

Catch-22:n kerrontatekninen valinta perustuu nähdäkseni eksistentialistiseen ja Kierkegaardin korostamaan näkemykseen, jonka mukaan toisen ihmisen tietoisuuteen ja tajuntaan pääseminen on yhtä vaikea kirjailijalle kuin kenelle tahansa yksilölle. Siksi Yossarianin ajatusmaailmaa tai tajunnan virtaa kuvataan hyvin puutteellisesti ja romaanin kaikki henkilöahmot jäävät meille loppujen lopuksi arvoituksellisiksi.

Teoksen *Catch-22* rakastajat ja mässäilijät ovat lähimpänä Kierkegaardin paradigmaattisia esimerkkitapauksia. Kuten Kierkegaardin Don Juan hekin kaatavat naisia tai ahmivat ulkomaailman elämyksiä itseensä – heidän elämänasenteensa on

tyypillinen nykyajan kulutusyhteiskunnalle. Kun yksilö ei kykene löytämään elämälleen merkitystä omasta sisäisyydestään ja sen tarjoamista mahdollisuuksista, hän kääntyy ulkoisen maailman tarjoamiin elämyksiin ja ahmii niitä yhä kiihtyvällä vauhdilla sammuttaakseen kasvavan nälkensä. Kulutusyhteiskunnan painajainen ja lumo perustuu kaiketi myös Kierkegaardin kuvaamalle yleisinhimilliselle halulle hukuttaa itsensä ulkomaailmaan – ulkoinen todellisuus nautintoineen ottaa ylivallan ja lopulta tukahduttaa niiden etsiskelijän. Erilaiset vaihtoehtoliikkeet, jotka korostavat juuri materiaalisidonnaisuuden napanuoran katkaisun olevan välttämätöntä, jotta yksilö pystyisi kääntymään sisäisyyteensä, ovat yhtä vanhoja kuin historia. Kierkegaard ei kuitenkaan koskaan ihannoinut asketismia tai erakoitumista, eikä tätä koe tärkeäksi myöskään Yossarian kahden toverinsa kanssa.

Aina löytyy kuitenkin yksilöitä, jotka ovat valmiit valitsemaan toisen vaihtoehdon – he kokevat sisäisyyden ja henkisen elämän olevan arvokkaampaa kuin arkipäiväinen puurtaminen, joka länsimaisessa elämänmuodossa merkitsee tänä päivänä kulutusyhteiskuntaa, armotonta kilpailua esimerkiksi materiaalisesta hyvästä ja työpaikoista, yhä enemmän pääomatuloilla elämistä, tiettyjen arvojen ja yhteiskunnallisten velvoitteiden hyväksymistä ja tiedostamatonta sopeutumista kollektiivisen tajunnan valtavirtoihin. Mutta jos yksilö tekee valinnan vaihtoehdoisen elämän puolesta, hänen on myös tiedettävä vastaus kysymykseen, mitä on hyvä elämä. Kierkegaard kertoo sen saarnoissaan meille. Sen lisäksi hän tuo esille erilaisten paradigmaattisten esimerkkitapausten avulla sen, mitä tästä vaihtoehdosta luopuminen yksilötasolla merkitsee. Joseph Heller ei sen sijaan ota kantaa kysymykseen hyvästä elämästä. Teos *Catch-22* sisältää, aivan kuten Kierkegaardin tuotanto, erilaisia vaihtoehtoja. Yossarian käy läpi esteetikon paheiden kirjoa, hän kokee erakoitumista ja yrittää sopeutua yhteiskuntaan eetikon tavoin. Clevinger on kuva tiedemiehestä, Dunbar haluaa ikävystyä, sotilaspastori Tappman taistelee uskonsa kanssa, Milo Minderbinder harjoittaa säälittämätöntä kapitalismia kun taas Doc Daneeka on tyypillinen Poroporvari ja Appleby amerikkalaisen yritteliäisyyden perikuva. Heller antaa ymmärtää, että tällaisista elämänsenteista koostuva yhteiskunta on sairas. Mutta mikä on vaihtoehto? Siihen ei teoksesta löydy vastausta juuri sen ironisen monimielisyyden takia, sillä kaikki mahdolliset vaihtoehdot esitetään jossain määrin koomisessa muodossa. *Catch-22* ei ole mikään pelastusevankeliumi. Järjestelmä jatkaa kulkuaan, Milo Minderbinderin ja yhdenmukaistamiskoneiston mahti kasvaa ja ainoa vaihtoehto on hypätä siitä pois. Näin tekevät sekä Orr että Yossarian, kun taas Tappman jää taistelemaan järjestelmän sisälle. Mielestäni Heller kuitenkin korostaa valinnan ja sisäänpäin kääntymisen tärkeyttä, sillä ilman sisäänpäin kääntymistä ja eettistä pohdiskelua ei synny valintaa, ja ilman valintaa taas selviytymismahdollisuudet ovat minimaaliset. Kaikki henkilöahmot romaanissa ovat puolinaisia, mutta vain harvat tiedostavat tämän puutteellisuuden ja yrittävät tehdä jotain asian hyväksi. Kuten Kierkegaard ajatteli, kynnys itsereflektioon on korkea. Yossarian tekee valinnan esteettisestä uskonnolliseen (?), hän siis luopuu ajalehtivasta elämästään. Mutta Heller ei määrittele termiä uskonnollisuus. Hellerin kielipelissä uskonnollisuutta, käsitteen merkitystä, ei ole lyöty lukkoon, ja kun mietitään mitä kaikkia merkityssisältöjä tällä sanalla voisi olla, voidaan vain kohauttaa olkapäitä ja kysyä mikä uskonnollisuus, näinhän *Catch-22*:n sankarit asian esittäisivät.

Catch-22 on myös eksistentiaalinen romaani ja kuuluu siihen sodanjälkeisen amerikkalaisen kirjallisuuden ryhmään, jota Ihab Hassan teoksessaan *Radical Innocence*

analysoi ja suhteuttaa eurooppalaiseen eksistentialismiin. Yossarian on antisankari, joka yrittää voittaa ahdistuksensa ja luoda omaa identiteettiään – tämä on tärkeä osa *Catch-22*:n henkilökuvausta. Kokemisen subjektiivisuus, joka luo muuria romaanihenkilöiden välille, ja arvovapaudesta johtuva paradoksisuus ovat tämän lisäksi Hassanin mainitsemia tämän romaanityypin ominaisuuksia, joita myös Hellerin teos pitää sisällään. Hassania vielä lainatakseni haluan verrata *Catch-22*:ta jo mainitsemaani Sartren *Inhoon* ja viitata sen päähenkilöön Antoine Roquentin’iin, koska kyseistä teosta pidetään eksistentialistisen romaanin malliesimerkkinä. Yksilöllisen vapauden ja sitä rajoittamaan pyrkivän yhteiskunnan välinen konflikti korostuu mielestäni molemmissa teoksissa. Voidaan sanoa, että yhteiskunta tarjoaa sekä valtavan määrän valintavaihtoehtoja että samalla tyypistää ne, sillä yksilön vapaus on näennäinen – tautologisesti tämän voisi ilmaista siten, että vapaus valita on valita jo valittujen valintojen välillä. Tämän tosiasian hyväksyminen johtaa eettiseen tai esteettiseen eksistenssiin, Kierkegaardin termejä käyttäkseni, ja taas sen kieltäminen antaa mahdollisuuden oman itsenäisen ratkaisun löytämiseen, jota Kierkegaard kutsuu uskonnolliseksi eksistenssiksi. Kun Kierkegaardin uskonnollinen sankari on ahdistunut kristinuskon paradoksaalisesta perustasta ja sen opin edellyttämästä synnistä ja syyllisyydestä, eksistentialistinen romaanihenkilö tuntee samaa ahdistusta, koska juuri arvotyhjiön vuoksi hänen on sekä vaikea suorittaa valintoja että perustella niitä eettisesti – kaikki on loppujen lopuksi riippuvaista hänestä itsestään. Siksi on helpointa antaa muiden valita.

Catch-22:ta on mielenkiintoista tarkastella sen siirtymän kautta, joka Sartrella on hänen autenttisen minän käsitteessään. Kierkegaardin mukaan kaikki kehitys, sekä yksilön sisäinen että myös kollektiivinen, on luonteeltaan henkistä – ja tämän ajatuksen Kierkegaard on omaksunut suoraan Hegeliltä. Karl Marx puolestaan soveltaa samaa hegeliläistä ajatusta niin, että hänen mielestään yksilön henkinen oleminen on sidottu yhteiskunnalliseen kehitystasoon, joka puolestaan on riippuvainen sen materiaalisesta ja taloudellisesta perustasta. Sartre omaksui varhaistuotannossaan kierkegaardimaisen käsityskannan, mutta muutti ajatteluaan yhä enemmän marxilaiseen suuntaan. Hän katsoi, että yksilö ei välttämättä toteuta sitä, mitä hän on valinnut. Vapaudellakin on siis välttämättömyytensä. Tässä valossa vapauden tiedostaminen, jonka ehtona on yksilön itsetietoisuus, ei olekaan avoinna jokaiselle muuten kuin teoreettisena mahdollisuutena. *Catch-22*:ssa tämä kanta tulee mielestäni hyvin esille. Yksilöt ajalehtivat, heidän eksistenssinsä on epäautenttista, yhteiskunta determinoi heidän olemistaan. Toteuttavatko Yossarian, Tappman ja Orr valinnoillaan valitsemansa. Romaanin loppuklimaksin perusteella he sen tekevät, he saavuttavat vapauden ja autenttisuuden. *Catch-22* on Hellerin esikoisromani, nuoren miehen hengenluomus samoin kuin koko Kierkegaardin tuotanto, ja näiden tekstien ja nuoren Sartren käsitystä yksilön vapaudesta voi verrata keskenään – ja pitää mielessä se osittainen pessimismi, joka valtaa sekä Sartren että myös Hellerin heidän myöhäistuotannossaan. Nuoruuskauden luomuksille on usein tunnusomaista uhma ja hybrisi.

Juuri eksistentialismi ja sen mukainen yksilön olemassaolon kuvaaminen rakentaa sillan Kierkegaardin ja Hellerin välille. Hellerin teoksessa mässäillään mielestäni arvovapauden korostuksella ja ahdistuksella – sairaus ja Jumalan kuolema tulevat toistuvasti esille. Tämä liittyy tietenkin mustan huumorin tehokeinoihin ja myös Hellerin käyttämään jatkuvan toiston strategiaan – mikä on myös Kierkegaardin keskeisiä käsitteitä. On mielenkiintoista leikkiä ajatuksella, voisiko teoksen *Catch-22* sijoittaa

esimerkiksi Kierkegaardin *Enten-Ellerin* sisälle (tai päinvastoin), jolloin se toimisi varoittavana esimerkkinä esteettisen elämän vaaroista ja kertoisi samalla mihin maallistunut yhteiskunta voi johtaa? Mielestäni tässä törmätään jälleen Kierkegaardin ja Hellerin ratkaisevaan eroon: kun edellinen rakentaa koko oppinsa ajaakseen yksilön autuaaksitulemista kristillisessä mielessä, ei jälkimmäinen ole minkään maailmankatsomuksellisen kannan puolestapuhuja. Heller edustaa siis eräänlaista nihilismia ja katsoo olevansa oikeutettu nauramaan niille, jotka rajoittavat itsensä jonkun aatteen piiriin. Eksistentialismi on hyödyntänyt usein Kierkegaardin ajatuksia juuri siten, että uskonnollinen kerros on kuorittu pois, jolloin tuloksena onkin nihilismi, asenne, jonka mukaan mitään arvoja tai arvokasta ei ole olemassa.

Mielestäni Heller ei ole kuitenkaan aivan yksipuolisesti kaiken kieltäjä, sillä hän vihjaa teoksessaan, että jos yksilöllä ei ole mitään ohjenuoraa, jonka avulla rakentaa omaa eettistä minäänsä, hän on tuomittu kuolemaan. Ja nämä ohjenuorat, joiden mukaan Yossarian ja pastori Tappman lopulta toimivat, ovat rehellisyys, tinkimättömyys, ystävyys ja vastuu omaa itseään ja kanssaihmissä kohtaan. Tässä me lähestymme Kierkegaardia, mutta kun Heller esittää kaiken huumorinsa avulla, me jäämme loppujen lopuksi hänen tarkoituseriensä suhteen epävarmuuden tilaan. Kierkegaard eli aikana, jolloin aatteet eivät olleet vielä kuolleet, toisin kuin postmodernissa yhteiskunansa. Heller kuvaa Kierkegaardin tavoin esteettisellä tasolla operoivia epäonnistujia: Doc Daneeka, Don Juan, Johannes Viettelijä, Dunbar – kaikki he uskovat johonkin väärään ja siksi tuhoutuvat. Mutta Kierkegaardille jokin on pyhää, sillä hän näkee Aabrahamin, Jeesuksen ja Sokrateen suurina totuuden puolustajina ja julistajina. Heller katsoo taas Jeesuksen suuruuden olevan totta vain kristinuskon sisällä, joka on vain yksi selitysmalli, maailmanluomismyytti ja eettinen ohjenuora kaikkien muiden rinnalla. Näin hän pystyy nauramaan myös Kierkegaardin filosofialle.

Joseph Heller ei kuitenkaan mainitse Kierkegaardia nimeltä *Catch-22*:ssa. Hän ei ole aatteita pohtiva kirjailija kuten esimerkiksi Saul Bellow tai Philip Roth, joiden antisankarit saattavat ruotia vaikkapa Kierkegaardin filosofiaa ja sen käsitteitä kuten ikävystymistä, kuolemansairautta ja –pelkoa tai ahdistusta, tai tuoda esille seksuaalisen nautinnon ja kuoleman samankaltaisuuden. Heller ilmaisee elämän tunteja toimivien yksilöiden avulla – samoin kuin Kierkegaardkin. Me jäämme hänen teoksensa Kierkegaard-tulkinnassa niiden vihjeiden varaan, joiden perusteella me lähdimme sitä rakentamaan. Oletukset ovat tulkintaprosessin aikana vahvistuneet – mielestäni yksi tapa tulkita *Catch-22*:a on nähdä se juuri Kierkegaardin filosofian valossa, mutta sillä varauksella, että Kierkegaardia, sekä hänen ajatuksiaan että häntä henkilönä, parodioidaan tässä teoksessa. Hellerin asenne on siis ironinen. Lähtökohtani *Catch-22*-luennan suhteen oli nimenomaan tulkinta, ei suorien viittausten löytäminen. Kierkegaard-tulkinta on mielestäni todennäköinen, ehkä osaltaan eksistentialistisen filosofian Hellerin teoksen kirjoittamisajankohtana saavuttaman suuren julkisuuden vuoksi. Mutta se, joka on tutustunut Jean-Paul Sartren teksteihin, on suurella todennäköisyydellä törmännyt myös Søren Kierkegaardin ajatuksiin. Oletan Hellerin tunteneen Kierkegaardin aatemaailmaa, vaikka sen todistaminen on vaikeaa, eikä se ole ollut tutkimukseni tarkoitus. Korostan kuitenkin vielä sitä, että Kierkegaard on ollut tunnettu nimenomaan Yhdysvalloissa – fundamentalismilla ja uskonnollishenkisillä yliopistoilla on ollut varmaan suuri merkitys tässä asiassa.

Kierkegaard, Heller ja Sartre kuvaavat kaikki yksilöllistä kokemusta ja ahdistusta eri miljöissä, vaikkakin Heller ja Sartre ovat lähes aikalaisia. Sartrella ja mielestäni myös Hellerillä Kierkegaardista poiketen yhteiskunnallisen olemisen muodot saattavat olla esteenä itsereflektiolle, mikä taas on autenttisuuden edellytys. Kierkegaard tiedostaa nämä tekijät, mutta ei kiinnitä niihin samaa huomiota kuin nämä kaksi hänen seuraajaansa – mutta he ovatkin kuulleet marxilaisen selityksen ideologisesta tietoisuudesta. Kierkegaardin mielestä yksilö ylittää tahdollaan erilaiset determinoivat tekijät. Mielenkiintoista sekä Kierkegaardin että Sartren filosofiassa on se, että ahdistuksen ja epätoivon kokeminen vaatii ehdotonta ponnistelua ja itsekilvoittelua. Saavuttaakseen negatiivisväritteisen kokemuksen ihmisen on tultava tietoisiksi omasta vapautestaan. Mutta ahdistuksella on palkintonsa. Vapaudesta tietoisiksi tullut on vapaa – ahdistuksen hinnalla. Mielestäni Yossarian, *Catch-22*-teoksen päähenkilö on tällä traagisella tiellä. Hän on tyypillinen eksistentiaalinen antisankari, ahdistuksen ja epätoivon personifioituma ja samalla myös kierkegaardimainen paradigmaattinen esimerkkitapaus kuulun partaalla valmistautumassa hyppyynsä.

Mainitsin jo johdanto-osassa, että tutkimuksessani ei ole tarkoitus syöllistyä mihinkään Kierkegaard-retoriikkaan. Tarkoitukseni on ollut luoda eräänlainen diskurssi, jossa eri aikakaudet ja niiden omistajat puhuvat toisilleen ja kertovat eri eksistenssistään. Niinpä Søren Kierkegaard, Yossarian, Hungry Joe, Johannes Viettelijä, Sartre, Orr, Antoine Roquentin, Don Juan, Vaeltava Juutalainen ja monet muut ovat saaneet lausua mielipiteensä. Olen tietoisesti rytmittänyt tätä keskustelua, jolloin välillä äänessä on ollut 1800-luvun Kööpenhamina, välillä 1950-luvun Amerikka tai sota-aika ja pieni saari Välimerellä, toisinaan taas nykyaika – ja tietenkin lukemattomat eri näkökannat. Joskus on hyvä puhua substanssisidonnaisuudesta, se auttaa näkemään selvemmin ilmiöitä, jotka tahtovat kätkeytyä uusien ja vettyneiden käsitteiden taakse. Yossarian on osallistunut diskurssiin toimintansa kautta, Kierkegaard filosofisilla pohdinnoillaan ja Orr kryptisillä kysymyksillään. Tällä kaikella tarkoitukseni on ollut hermeneuttisen ymmärtämisen tavoittaminen. Olen myös pyrkinyt avaamaan kysymyksillä tietä uusille kysymyksille.

Liike ja toisto ovat olleet tutkimuksessani keskeisiä elementtejä sekä itse tutkimuskohteena että tutkimusmenetelmänä. Liike ja toisto ovat yhdistettävissä sekä hermeneuttiseen tutkimusmenetelmään että muutokseen, uuden syntymiseen. Tekstin, kielen, tulkinnan ja tulkitsijan historiallisuus on hermeneutiikan kannalta ongelma, jonka täytyy toisaalta myöntää, mutta toisaalta pyrkiä ylittämään. Gadamer käyttää käsitettä horisonttien sulautuminen (*Horizontverschmelzung*) tarkoittaessaan sitä tiedostettua historiallisten näkökantojen yhtymistä, mikä mahdollistaa menneiden tekstien tulkinnan ja ymmärtämisen. Tulkitsija on aina jossakin historiallisessa tilanteessa tai kontekstissa, joka saa merkityksen tulkitsijan oman tilanteen analysoinnista. Mutta sama pätee tekstin luomisprosessiin. Kun tulkinta perustuu valintoihin, on tekstin syntyminenkin perustunut valintoihin. Kieli, jonka kautta menneisyys meille ilmenee, on sitoutunut historiaan ja erityiskäsitteisiin, eikä se pysty koskaan paljastamaan meille menneisyyttä kokonaisuudessaan. Kieli on kuitenkin se näennäisesti pysyvä elementti, joka on aina mukana sen olemismaailman luomisessa, jonka puitteissa kaikki paljastuu ja tulkitaan. Kieli yrittää taistella muutosta vastaan aivan samalla tavalla kuin huolellinen tulkintakin. Kaikki on kuitenkin liikkeessä. Liike on olennainen osa hermeneutiikkaa ja tulkintaa. Kierkegaardin ja Hellerin henkilöihahmojen liike (sukkuloiminen) ilmentää tätä omalla tavallaan: hekin yrittävät epätoivoisesti saada selvää erilaisista elämismaailmoista.

Hellerin aikakauden yhteiskunnallinen todellisuus on jo niin monimutkainen, että Yossarianin epätoivo selittyy sillä, että todellisuus ei enää ilmene. Kierkegaardin henkilöahmot keskittyvät taas sisäisiin totuuksiin ja elämän paradokseihin, totuuksiin, jotka eivät ole verifioitavissa.

Yhteistä Kierkegaardin ja Hellerin teoksille on eräänlainen sairauden ja ahdistuksen estetisointi. Johannes Viettelijä ja Yossarian ovat molemmat äärimmäisen synkkiä henkilöahmoja – ahdistuksen personifioitumia. Samaa voidaan sanoa muistakin *Catch-22*:n henkilöahmoista. Ahdistuksesta et pääse eroon. Siitä pitää huolta sairas ja sinua uhkaava yhteiskunta tai huoli omasta pelastumisesta. Jos poikkeat kaavasta, yhteiskunta murskaa sinut; jos jätät valitsematta, jätät ajelehtimaan. Sooloilu ei ole sallittua, mutta vain sooloilulla voit saavuttaa jotain. Ja vapauskin tuo mukanaan ahdistuksen.

Tutkimuksessani osien ja kokonaisuuden dialektiikka on pelannut toisiaan vastaan kun olen hahmotellut erilaisia elämismaailmoja, jotka ovat ilmenneet Kierkegaardin filosofiassa, *Catch-22*:ssa ja esimerkiksi 1800-luvun alun Kööpenhaminassa. Nämä elämismaailmat on vuorostaan heijastettu nykyaikaan. Kierkegaardin filosofia on sinällään fragmentaarista: hän välitti tietoisesti Suuren Järjestelmän rakentamista. Hänen ajatustensa kokoaminen yhtenäiseksi kertomukseksi on vaatinut palapelien osien sovittamista paikalleen. Tämä ei ole aina onnistunut, koska monesti hänen ajatuksensa ovat toistensa kanssa ristiriitaisia. Hellerin teoksen elämismaailman rakentamisessa olen lähtenyt liikkeelle kierkegaardimaisista osasista. Näitä ovat olleet paradigmaattiset esimerkkitapaukset ja niiden edustama ahdistus, hyppy, valinta, ahmiva tai estetisoiva rakkaus jne. Kun ne ovat sopineet Hellerin teoksen kudokseen, on muodostunut yhtenäinen kokonaisuus, vaihtoehtoinen maailma.

Kierkegaard ei pelkästään julista vaan hän näyttää aivan samalla tavalla kuin Diogenes, joka Kierkegaardin *Toistossa* kieltäytyi siitä, mitä elealaiset häneltä odottivat (spekulaatiolta), ja näytti heille konkreettisesti, mitä liike on. Kierkegaard tekee samoin. Hän valjastaa liikkeen totuuden palvelukseen, vaikka tietääkin, että totuus on suhteellista. Liike saattaa silloin muuttua pääasiaksi. Teksti, performanssi tai taideteoksen materiaallinen pinta muuttuu dadaksi, monotoniseksi änkytykseksi, automaattikirjoitukseksi, abstraktiksi taideteokseksi – tai yritykseksi kertoa jotain tuonpuoleisesta jumaluudesta.

Kierkegaardin jälkeen ironia kulkee kohti päättymätöntä regressiota: arvostelijan ja lukijan on mahdotonta löytää kiintopistettä, jossa hän voisi turvallisesti seisoa tietäen jakavansa tai pääsevänsä osalliseksi kirjailijan arvomaailmasta. Kun on huudettu ääneen, että totuutta ei ole, voidaan kysyä, mikä on lähinnä totuutta, mikä on todennäköistä.

Lähteet

Primaarilähteet

- Joseph Heller (1963) *Catch-22* (= *Catch-22*). London 1963, Jonathan Cape
- Joseph Heller (1979) *Good as Gold*, New York 1979, Simon and Schuster
- Joseph Heller (1984) *God Knows*, London 1984 Jonathan Cape
- Joseph Heller (1986) *No Laughing Matter*, New York 1986, Putnam
- Joseph Heller (1994) *Closing Time*, New York 1994, Simon & Schuster
- Joseph Heller (1995) *Lopun ajat*, Jyväskylä 1994, Gummerus
- Søren Kierkegaard (1920-36) *Samlede Værker I-XV* = *SV I-XV*, (1901-1906), Udg. Af A. D. Drachman, J. L. Heiberg og H. O. Lange, Kjøbenhavn, 1920-36, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- Søren Kierkegaards Skrifter, K4 = K4, Kommentarbånd til Gjentagelsen, Frygd og Bæven, Philosophiske Smuler, Begrebet Angest, Forord. København, 1998, Søren Kierkegaard Forskningscenteret, Gads Forlag
- Søren Kierkegaard (1846) *Af en endnu Levendes Papirer*. Udgivet mod hans Villie af S. Kierkegaard, *SV XIII*, 41-92. (Kirj. S. Kierkegaard, julk. S. Kierkegaard 1846), København 1838, Gyldendal
- Søren Kierkegaard (1953) *Papirer 1-16* = *Papirer 1-16*. Søren Kierkegaards Papirer, Andre Forøgede Udgave ved Niels Thulstrup, København, 1936, Søren Kierkegaard (1953) *Papirer 1-16*. Søren Kierkegaards Papirer, Andre Forøgede Udgave ved Niels Thulstrup, København 1936, Gyldendal
- Søren Kierkegaard (1843) *Enten-Eller I: Et Livs-Fragment udgivet af Victor-Eremita*. Første Deel indeholdende A.'s Papirer = *Enten-Eller 1* (Julk. Victor Eremita, 1843), København 1965, Gyldendahl
- Søren Kierkegaard (1843) *Enten-Eller II: Et Livs-Fragment udgivet af Victor Eremita*. Andre Deel indeholdende B.'s Papirer, Breve til A = *Enten-Eller II* (Julk. Victor Eremita, 1843), København 1965, Gyldendahl
- Søren Kierkegaard (1847) *Kjerlighedens Gjerninger* = *KG*, (1847), *Søren Kierkegaard Samlede Værker, Bind 12*, København 1963, Gyldendahl
- Søren Kierkegaard (1843) *Enten –Eller: Første Del*. Søren Kierkegaards Skrifter 2 (Julk. Victor Eremita, 1843). Udgivet av Søren Kierkegaards Forskningscentret, København 1997, Gads Forlag
- Søren Kierkegaard (1844) *Begrebet Angest: En simpel psykologisk-paagaende Overveielse* = *BA*. *Samlede Værker IV*, 303-473 (Kirj. Vigilius Haufniensis; julk. S. Kierkegaard 1844), Kjøbenhavn, 1920-36, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag

- Søren Kierkegaard (1841) *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates = OBI*, Samlede Værker XII, 101-428 (Kirj. S. A. Kierkegaard; julk. S. A. Kierkegaard, 1841), Kjøbenhavn, 1920-36, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- Søren Kierkegaard (1843) *Gjentagelsen: Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius = Gj. Samlede Værker III*, (Kirj. Constantin Constantius; julk. S. Kierkegaard), Kjøbenhavn, 1920-36, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- Søren Kierkegaard (1843) *Frygt og Bæven*, Samlede Værker V. Kirj. S. Kierkegaard, København 1963, Gyldendahl
- Søren Kierkegaard (1997) *Gjentagelsen*, Søren Kierkegaards Skrifter 4, København 1997, Udgivet av Søren Kierkegaards Forskningscentret, København 1997, Gads Forlag
- Søren Kierkegaard (1846) *Afsluttende uvidenskabelige Efterskrift til de filosofiske Smuler = AuE. Samlede Værker VII* (Kirj. Johannes Climacus; julk. S. Kierkegaard 1846), Kjøbenhavn, 1920-36, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- Søren Kierkegaard (1845) *In vino veritas = In vino veritas*. Teoksessa Staadier paa Livets Vei (julk. Hilarius Bogbinder, 1845), København 1999, Søren Kierkegaard Forskningscenteret, 1999, Gads Forlag 15-84.
- Søren Kierkegaard (1849) *Sygdommen til Døden: En christelig psykologisk Udvikling til Opbyggelse og Opvækelse = SD, Samlede Værker XI, 129-172* (Kirj. Anti-Climacum; julk. S. Kierkegaard), Kjøbenhavn 1920-36: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- Søren Kierkegaard (1850) *Indøvelse i Christendom = IC. Samlede Værker XII, 7-286* (Kirj. Anti-Climacus; julk. S. Kierkegaard), Kjøbenhavn 1920-36: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- Søren Kierkegaard (1944) *The Concept of Dread*, transl. with introduction and notes by Walter Lowrie, Princeton 1944, Princeton University Press.
- Søren Kierkegaard (1977a) *Skrifter i urval I*, toim. F. J. Billeskov Jansen, svensk. övers. Stig Ahlgren och Nils Kjellström, Stockholm, 1977 Wahlström & Widstrand
- Søren Kierkegaard (1977b) *Sjukdomen till döds, Skrifter i urval II*, toim. F. J. Billeskov Jansen, svensk. övers. Stig Ahlgren och Nils Kjellström, Stockholm 1977, Wahlström & Widstrand
- Søren Kierkegaard (1989) *Viettelijän päiväkirja*, (Suom. V. A. Koskeniemi), Porvoo 1989, WSOY
- Søren Kierkegaard (2001), *Toisto* (Gjentagelsen, 1843), suom. Olli Mäkinen, Jyväskylä 2001, Atenakustannus
- Søren Kierkegaard (2002) *Mozart-esseet (De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske)*, suom. Olli Mäkinen, Helsinki 2002, Likekustannus

Kierkegaardin tekstien lyhenteet

- AuE = Søren Kierkegaard (1846) *Afsluttende uvidenskabelige Efterskrift til de filosofiske Smuler = AuE. Samlede Værker VII* (Kirj. Johannes Climacus; julk. S. Kierkegaard 1846) Kjøbenhavn, 1920-36, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- BA = Søren Kierkegaard (1844) *Begrebet Angest: En simpel psykologisk-paagaende Overveielse = BA. Samlede Værker IV, 303-473* (Kirj. Vigilius Haufniensis; julk. S. Kierkegaard 1844), 204-205, Kjøbenhavn, 1920-36, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- Enten-Eller I* = Søren Kierkegaard (1843) *Enten-Eller I: Et Livs-Fragment udgivet af Victor-Eremita. Første Deel indeholdende A.'s Papirer = Enten-Eller I* (Julk. Victor Eremita, 1843), København 1965, Gyldendahl
- Enten-Eller Ia* = Søren Kierkegaard (1843) *Enten –Eller: Første Del*. Søren Kierkegaards Skrifter 2. (Julk. Victor Eremita, 1843), Udgivet av Søren Kierkegaards Forskningscentret, København 1997, Gads Forlag
- Enten-Eller II* = Søren Kierkegaard (1843) *Enten-Eller II: Et Livs-Fragment udgivet af Victor Eremita. Andre Deel indeholdende B.'s Papirer, Breve til A = Enten-Eller II* (Julk. Victor Eremita, 1843), København 1965, Gyldendahl

- Gj = Søren Kierkegaard (1843) *Gjentagelsen: Et Forsøg i den eksperimenterende Psychologi af Constantin Constantius* = Gj. Samlede Værker III, s. 191-193. (Kirj. Constantin Constantius; julk. S. Kierkegaard), Kjøbenhavn, 1920-36, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- IC = Søren Kierkegaard (1850) *Indøvelse i Christendom* = IC. *Samlede Værker XII*, 7-286 (Kirj. Anti-Climacus; julk. S. Kierkegaard), Kjøbenhavn 1920-36: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- In vino veritas* = Søren Kierkegaard (1845) *In vino veritas = In vino veritas*. Teoksessa *Staadier paa Livets Vei* (julk. Hilarius Bogbinder, 1845), København 1999, Søren Kierkegaard Forskningscenteret, 1999, Gads Forlag 15-84.
- K4 = Søren Kierkegaards Skrifter, K4 = K4, Kommentarbånd til *Gjentagelsen*, Frygd og Bæven, Philosophiske Smuler, Begrebet Angest, Forord. København, 1998, Søren Kierkegaard Forskningscenteret, Gads Forlag
- KG = Søren Kierkegaard (1847) *Kjerlighedens Gjerninger* = KG, (1847), *Søren Kierkegaard Samlede Værker, Bind 12*, København 1963, Gyldendahl
- OBI = Søren Kierkegaard (1841) *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates* = OBI, Samlede Værker XII, 101-428 (Kirj. S. A. Kierkegaard; julk. S. A. Kierkegaard, 1841), Kjøbenhavn, 1920-36, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- Papirer 1-16 = Søren Kierkegaard (1953) *Papirer 1-16 = Papirer 1-16*. *Søren Kierkegaards Papirer, Andre Forøgede Udgave ved Niels Thulstrup*, København 1936, Gyldendal
- SD = Søren Kierkegaard (1849) *Sygdommen til Døden: En christelig psykologisk Udvikling til Opbyggelse og Opvækkelse* = SD, *Samlede Værker XI*, 129-172 (Kirj. Anti-Climacus; julk. S. Kierkegaard), Kjøbenhavn 1920-36: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag
- SV I-XV = Søren Kierkegaard (1920-36) *Samlede Værker I-XV* = SV I-XV, (1901-1906), Udg. Af A. D. Drachman, J. L. Heiberg og H. O. Lange, Kjøbenhavn, 1920-36, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag

Sekundaarilähteet

- H. Porter Abbot (1984) *Diary Fiction: Writing as Action*, London 1984, Cornell University Press
- Theodor Adorno (1947) *Kulturkritik und Gesellschaft*. Teoksessa *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, 10.1c, Frankfurt am Main 1977, Suhrkamp
- Theodor Adorno ja Max Horkheimer (1947) *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947.
- Theodor Adorno (1973) *Ästhetische Theorie*. *Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften*, 7, Frankfurt am Main 1973, Suhrkamp
- Theodor Adorno (1996) *Kierkegaard: Konstruktion af det æstetiske*, dansk. övers. Rolf Reitan, København 1996, Gyldendal
- Sylvianne Agacinski (1999) *An Aparté on Repetition*. Teoksessa *Feminist Interpretations of Kierkegaard*, edited by Céline Léon and Sylvia Walsh, Pennsylvania 1999, The Pennsylvania State University Press, 131-146
- Erik Ahlman (1967) *Arvojen ja välineiden maailma: eettis-idealistinen maailmantarkasteluko*, Porvoo 1967, WSOY
- Erik Ahlman (1976) *Kulttuurin perustekijöitä: kulttuurifilosofisia tarkasteluja*, Jyväskylä 1976, Gummerus
- Janet Gurkin Altman (1986) *The Letter Book as a Literary Institution 1539-1789: Toward a Cultural History of Published Correspondences in France*, *Yale French Studies* 71, 17-62
- H. C. Andersen (1988) *Kun en Spillemand* (1937), Valby 1988, Det danske Sprog- og Litteraturselskab
- H. C. Andersen (1975) *En Digters Bazar*, (1842), indledning ved Kjeld Heltoft, København 1975, Lademann
- H. C. Andersen (1986) *Mit eget Eventyr uden digtning* (Efterskrift og noter ved H. Topsøe-Jensen), København 1986, Lademann
- Hannah Arendt (1978) *The Life of the Mind: Thinking*. New York 1978, Harcourt Brace Jovanovich

- Gunnar Aspelin (1963) *Ajatuksen tiet* (Tankens vägar, 1953, suom. J. A. Hollo), Porvoo 1963, WSOY
- Henry Bacon (2001) *Oopperan historia*, Helsinki 2001, Otava
- Linda Horvay Barnes (1978) *The Dialectics of Black Humour: Process and Product. Reorientation Toward Contemporary American and German Black Humor Fiction*, Bern 1978, Peter Lang
- Charles Baudelaire (1993) *Pahan kukkia*, suom. Yrjö Kaijärvi, Helsinki 1993, Otava
- Charles Baudelaire (2001) *Modernin elämän maalari*. Teoksessa *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*, suom. Antti Nylén, Helsinki 2001, Desura, 177-231
- Charles Baxter (1986) *Assaulting the Audiencein Modernism*. Teoksessa *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. by Monique Chefdor, Ricardo Quinoses and Albert Wachtel, Chicago 1986, University of Illinois Press, 274-283
- Lars Bejerholm (1962) *Sokratisk metod hos Søren Kierkegaard och hans samtida*. Teoksessa *Kierkegaardiana IV*, toim. Niels Thulstrup, København 1962, C. A. Teitzels Forlag, 28-43
- George C. Bedell (1972) *Kierkegaard and Faulkner: Modalities of Existence*, Baton Rouge 1972, Louisiana State University Press
- Saul Bellow (1965) *Herzog* (*Herzog*, 1963), suom. Pentti Saarikoski, Helsinki 1965, Kustannusosakeyhtiö Tammi
- Saul Bellow (1975a) *Augie Marchin kiemurat* (*The Adventures of Augie March*, 1953), suom. Kai Kaila, Helsinki 1975, Kustannusosakeyhtiö Tammi
- Saul Bellow (1975b) *Humboldtin lahja* (*Humboldt's Gift*, 1975), suom. Kai Kaila, Helsinki 1975, Kustannusosakeyhtiö Tammi
- Saul Bellow (1982) *Dekaenin joul*, (*The Dean's December*, 1982), suom. Marja Alopaeus, Helsinki 1982, Kustannusosakeyhtiö Tammi
- Walter Benjamin (1986) *Silmä väkijoukossa* (*Über einige Motive bei Baudelaire*, 1939), suom. Antti Alanen, Helsinki 1986, Odessa
- Walter Benjamin (1989) *Proustin kuvasta* (*Zum Bilde Prousts*). Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.), *Messiaanisen sirpaleita*, Helsinki 1989, Kansan Sivistystyön liitto, 67-82
- Walter Benjamin (1989a) *Historian käsitteestä*. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.), *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*, Helsinki 1989, Kansan Sivistystyön liitto
- Thomas Berger (1958) *Crazy in Berlin*, New York 1958, Scribner's
- Joan Bischoff (1978) *Walker Percy*. Teoksessa Jeffrey Helterman and Richard Layman (eds.) *Dictionary of Literary Biography, Vol. 2: American Novelists since World War II*, New York 1978, Gale Research Company, 390-395
- Max Black (1979) *More about Metaphor*. Teoksessa *Metaphor and Thought*, toim. Andrew Ortony, Cambridge 1979, Cambridge University Press, 19-46
- Jay Bochner (1986) *New York Secession*. Teoksessa *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. by Monique Chefdor, Ricardo Quinoses and Albert Wachtel, University of Illinois Press, Chicago, 1986, 180-211
- Torsten Bohlin (1918) *Sören Kierkegaards etiska åskådning med särskild hänsyn till begreppet "den enskilde"*, Stockholm 1918, Svenska kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag
- Torsten Bohlin (1939) *Sören Kierkegaard: mannen och verket*, Stockholm 1939, Svenska kyrkans Diakonistyrelsens Bokförlag
- Stefan Borg (1995) *Uppreppning: Ett försök i experimentell psykologi* (Sören Kierkegaard). Svensk övers. och textförklaringar av Stefan Borg, Reboda 1995, Nomrod, 105-115
- Malcolm Bradbury and James McFarlane *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, London, 1991
- Andre Breton (1996) *Surrealismen manifesti*, (*Manifeste du Surréalisme*, 1924), suom. Väinö Kirstinä, Helsinki 1996, Taide
- Simon Brett (1984) *The Faber Book of Parodies*, Wiltshire 1984, Redwood Burn Limited
- Daniel Brewer (1983) *The Philosophical Dialogue and the Forcing of Truth*, MLN, 98, (5), Comparative Literature, 1234-1247
- Sara Brissman och Sara-Lena Vikror (2002) *Folkbildning i förändring: En studie kring ABF:s och IOGT/NBV:s folkbildning från år 1894-1999*, Borås 2002, Högskolan. Inst. för undervisning, kultur och information

- Andrew Burgess (2002), *Caricatures and the Comic in the Early Journals*, Research Seminar, Søren Kierkegaard's Research Center, København, August 13th-16th, 2002
- John Horne Burns (1947) *The Gallery*, New York 1947, Harper & Brothers,
- Matei Calinescu (1986) *Modernism and Ideology*. Teoksessa *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. by Monique Chefdor, Ricardo Quinones and Albert Wachtel, Chicago 1986, University of Illinois Press, 79-93
- Lee Capel (1983) *The Concept of Irony (Om Begrebet Ironi, kirj. S. Kierkegaard)*, translated with introduction and notes by Lee Capel, Bloomington 1983, Indiana University Press
- John D. Caputo (1987) *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project*, Bloomington 1987, Indiana University Press
- John Caputo (2002) *Looking the Impossible in the Eye: Kierkegaard, Derrida, and the Repetition of Religion*. Teoksessa *Kierkegaard Studies: Yearbook 2002*, Edited by Niels Jørgen Cappelørn, Hermann Deuser and Jon Stewart, Berlin, 2002, New York 2002, Walter de Gruyter, 1-26
- Bo Carpelan (1986) *Axel*, Stockholm 1986, Bonniers
- Bo Carpelan (2003) *Ammatti: suomalainen kirjailija – Bo Carpelan*, TV 1 sunnuntaina 6.7.2003 klo 13.55 – 14.40. TV 1:n dokumenttitoimitus
- Ross Chambers (1984) *Story and Situation: Narrative Seduction and Power of Fiction*, Manchester 1984, Manchester University Press
- Seymour Chatman (1980) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1980, Cornell University Press
- Annie Cohen-Solal (1992) *Sartre*, Porvoo 1992, WSOY
- J. Preston Cole (1971) *The Problematic Self in Kierkegaard and Freud*, New Haven 1971, Yale University Press
- Sigrid Combüchen, (2002) *Författaren som slutade leka Gud*, Stockholm, 2002. <http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=1194&a=69034&previousRenderType=6> (DN 23.10.2002)
- Cyril Connolly (1965) *The Modern Movement: One Hundred Key Books from England, France and America, 1880-1950*, London 1965
- Daniel W. Conway (1999) *Modest Expectations: Kierkegaard's Reflections on the Present Age*. Teoksessa *Kierkegaard Studies, Yearbook 1999*, ed. by Niels Jørgen Cappelørn et al., Berlin 1999, Walter de Gruyter, 21-49
- Connor Cruise O'Brien (1970), *Camus*, Helsinki 1970, Tammi
- Jonathan Culler (1975) *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London 1975, Routledge & Kegan Paul
- Benjamin Daise (1999) *Kierkegaard's Socratic Art*, Macon 1999, Mercer University Press
- Samuel R. Delany (1995) *The Rhetoric of Sex, the Discourse of Desire*, Ann Arbor 1995, The University of Michigan Press
- Samuel R. Delany (1996) *Wagner/Artaud: A Play of 19th and 20th Century Critical Fictions*. Teoksessa *Longer Views. Extended Essays*, Hanover and London 1996, Wesleyan University Press
- Gilles Deleuze (1994) *Difference and Repetition, (Différence et Répétition, 1968)*, London 1994, The Athlone Press
- Don DeLillo (2003) *Cosmopolis*, New York 2003, Scribner
- Hubert L. Dreyfus (1999) *Kierkegaard on the Internet: Anonymity vs. Commitment in the Present Age*. Teoksessa *Kierkegaard Studies, Yearbook 1999*, edited by Niels Jørgen Cappelørn and Hermann Dreuser, Berlin 1999, Walter de Gruyter, 96-109
- Paul John Eakin (1989) *Foreword to Philippe Lejeune (1989) On Autobiograph*, Minneapolis 1989, University of Minnesota Press
- Mats Edenius (2002) *Dags att slå håll på myten om kunskapssamhället*. *Tvärnsnitt* 2002, 4: 40-49
- T. S. Eliot (1991) *The Waste Land and other poems*, London 1991, Faber and Faber
- T. S. Eliot (1972) *Tradition and the Individual Talent*. Teoksessa *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism (1922)*, London 1972, Methuen
- Christer Enander (1989) *Jag är ingen idealist: det handlar om penga*. En intervju av Joseph Heller. *Tidningen Boken* 1989, 1: 24-26
- Markku Envall (1996) *Viinissäkö on totuus – vai eikö ole?* *Helsingin Sanomat* 29.2.1996, C 9.

- Niels Nymann Eriksen (1998) *Kierkegaard's Concept of Motion: Ontology or Philosophy of Existence?* Teoksessa *Kierkegaard Studies: Yearbook 1998*. Ed. Niels Jørgen Cappelørn and Herman Deuser, Walter de Gruyter, 1998, Berlin 1998, Walter de Gruyter, 292-301
- Niels Nyman Eriksen (2000) *Kierkegaard's Category of Repetition*. Teoksessa *Kierkegaard Studies 2000*, ed. by Niels Jørgen Cappelørn and Hermann Deuser, Berlin 2000, Walter de Gruyter
- Martin Esslin (1986) *Modernity and Drama*. Teoksessa *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. by Monique Chefdor, Ricardo Quinones and Albert Wachtel, Chicago 1986, University of Illinois Press, 54-65
- Feminist Interpretations of Søren Kierkegaard*, edited by Céline Léon and Sylvia Walsh, Pennsylvania 1997, The Pennsylvania State University Press, 69-82
- Filmleksikon* (1996), toim. Peter Schepelern, København 1996, Munksgaard/Rosinante
- Douwe Fokkema and Elrud Ibsch (1987) *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature*, London 1987, C. Hurst & Company
- Nils Erik Forsgård (1998) *I det femte inseglets tecken: en studie i den åldrande Zacharias Topelius livs- och historiefilosofi*, Helsinki 1998, Svenska litteratursällskapet i Finland
- Michel Foucault (1980) *Tarkkailla ja rangaista (Surveiller et punir, 1975)*, suom. Eevi Nivanka, Helsinki 1980, Otava
- John Fowles (1964) *Neitoperho (The Collector, 1963)*, suom. Seere Salminen, Helsinki 1964, Weilin + Göös
- Northrop Frye (1963) *The Drunken Boat*. Teoksessa *Romanticism Reconsidered*, ed. by Northrop Frye, New York 1963, Columbia University Press
- Sigmund Freud (1964) *Johdatus psykoanalyysiin (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse; Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse)*, Jyväskylä 1964, Gummerus
- Sigmund Freud (1971) *Recollection, Repetition and Working Through (1914)*. Teoksessa *Collected Papers*, ed. by Joan Riviere, London 1971, The international psycho-analytical library, 366-376
- Sigmund Freud (1993) *Mielihyväperiaatteen tuolla puolen (Jenseits des Lustprinzips, 1920)*. Teoksessa *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*, s. 61-120, Jyväskylä 1993, Gummerus
- Sigmund Freud (1999) *Unien tulkinta (Die Traumdeutung, 1911)*, Jyväskylä 1999, Gummerus
- Lilian Furst (1984) *Fictions of Romantic Irony in European Narrative, 1760-1857*, Cambridge 1984, Harvard University Press
- Judy Gammelgaard (2001) *The Qualitative Leap and the Call of Conscience*. Teoksessa *Kierkegaard Studies, Yearbook 2001*, ed. by Niels Jørgen Cappelørn et al., Berlin 2001, Walter de Gruyter, 183-198
- Joakim Garff (1997) *"To produce was my life": Problems and Perspectives within the Kierkegaardian Biography*. Teoksessa *Kierkegaard Studies: Monograph Series 1*, Berlin 1997, 75-93, 80.
- Joakim Garff (1999) *You Await a Tyrant whereas I Await a Martyr": One Aporia and its Biographical Implications in A Literary Review*. Teoksessa *Kierkegaard Studies, Yearbook 1999*, ed. by Niels Jørgen Cappelørn et al., Berlin 1999, Walter de Gruyter, 131-148
- Joakim Garff (2002), *Søren Aabye Kierkegaard: En biografi*, svensk översättning av Hans Dalén, Nora 2002, Bokförlaget Nya Doxa
- Gerard Genette (1988) *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, New York, Cornell University Press
- Gerard Genette (2001) *Paratexts: Thresholds of interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press
- Günter Grass (1964) *Koiranvuosia*, suom. Aarno Peromies, Helsinki 1964, Otava.
- Ronald Grimsley (1973) *Søren Kierkegaard: A Biographical Introduction*, London 1973, Studio Vista
- Ronald M. Green (2002) *Fear and Trembling: A Jewish Appreciation*. Teoksessa *Kierkegaard Studies. Yearbook 2002*, edited by Niels Jørgen Cappelørn and Herman Deuser, Berlin 2002, Walter de Gruyter
- Harvey Gross (1986) *Parody, Reminiscence, Critique: Aspects of Modernist Style*. Teoksessa *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. by Monique Chefdor, Ricardo Quinones and Albert Wachtel, Chicago 1986, University of Illinois Press, 128-145

- Lawrence Grossberg (1998) *MediaMaking: Mass Media in a Popular Culture* (Lawrence Grossberg, Ellen Wartella, D. Charles Whitney), Thousand Oaks 1998, SAGE Publications
- R. Hackfort (1996a) *The Socratic Problem*. Teoksessa *Socrates: Critical Assessments*, Bd. 1, *The Socratic Problem and Socratic Ignorance*, edited by J. Brior, London 1996, Routledge, 17-25
- R. Hackfort (1996b) *The Socratic Ignorance*. Teoksessa *Socrates: Critical Assessments*, Bd. 1, *The Socratic Problem and Socratic Ignorance*, edited by J. Brior, London 1996, Routledge, 225-230
- Kalevi Haikara (2000) *Don Juan vannoo aina*, Parnasso 2000: 2
- Juha T. Hakala (2002) *Luova prosessi tieteessä*, Helsinki 2002, Gaudeamus
- Alastair Hannay (1991) *Kierkegaard*, London 1991, Routledge
- Ihab Hassan (1966) *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*, New York 1966, Harper & Row Publishers
- Ihab Hassan (1973) *Contemporary American Literature: 1945-1972*, New York 1973, Ungar
- Hans Hasselbladh (2002) *Dags att slå hål på myten om kunskapsamhället*. *Tvärsnitt* 2002, 4: 40-49
- John Hawkes (1949) *The Cannibal*, New York 1949.
- Dick Hebdige (1979) *Subculture: The Meaning of Style*, London, 1979, Methuen & CO LTD
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1988) *Phänomenologie des Geistes* (1807) / neu hrsg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont ; mit einer Einleitung von Wolfgang Bonsiepen, Hamburg 1988, F. Meiner Verlag
- Johan Ludvig Heiberg (1923) *Aprilsnarrene eller Intrigen i Skolen : Vaudeville* (1826) Med Indledning og Anmærkninger af F. Christensen ; 4. Udg. København 1923, Christensen
- Martin Heidegger (1927) *Sein Und Zeit*, Halle 1927.
- Martin Heidegger (1995) *Taideteoksen alkuperä* (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935), suom. ja alkusanat: Hannu Sivenius, Helsinki 1995, Taide
- Martin Heidegger (1959) *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*. Teoksessa *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, Neske
- Sirkka Heiskanen Mäkelä (1983) *Renessanssin kirjallisuus ja näyttämötaide*, Euroopan uuden ajan kirjallisuuden valtavirtauksia, osa II. Jyväskylä 1983, Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos
- Sirkka Heiskanen-Mäkelä (1984) *Euroopan uuden ajan kirjallisuuden valtavirtauksia, V, 1700-luvun porvarillinen klassismi ja esiromantiikka*. Jyväskylä 1984, Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos
- Ernest Hemingway (1997) *Farewell to Arms*, New York 1997, Scribner
- John Hersey (1944) *A Bell for Adano*, New York 1944, Alfred A. Knopf
- Jens Himmelstrup (1936) *Terminologisk Register til Søren Kierkegaards Samlede Værker*. Teoksessa Søren Kierkegaards Samlede Værker. –udg. Af A. B. Drachmann, J. L. Heiberg og H. Lange, 2. udg, Bd. 15, Kbh 1936, Gyldendal, 509-770
- Isak Winkel Holm (1997) *Tanken i Billedet: Søren Kierkegaards poetik*, Kjøbenhavn 1997, Gyldendal
- Renée Riese Hubert (1986) *Paul Klee: Modernism in Art and Literature*. Teoksessa *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. by Monique Chefdor, Ricardo Quinones and Albert Wachtel, Chicago 1986, University of Illinois Press, 212-237
- Linda Hutcheon (1985) *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, London 1985, Methuen
- Maarit Jaakkola (2003) *Avantgardea etsimässä: avantgarden käsitettä on käytetty täysin vastakkaisissa merkityksissä*, Helsingin Sanomat 24.6.2003, B7
- Billeskov Jansen (1977) *Søren Kierkegaard, skrifter i urval II. Med inledningar och textförklaringar av F. J. Billeskov Jansen*, Sv. Övers. Stig Ahlgren och Nils Kjellström, Stockholm 1977, Wahlström & Widstrand
- André Jansson (2002) *Mediekultur och samhälle*, Lund 2002, Studentlitteratur
- Martin Jay (1994) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1994, University of California Press.
- Johan Fjord Jensen (1970) *Kirjallisuudentutkimus Aristoteleesta uuskritiikkiin* (Den ny kritik, 1962, suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä ja Veli Ketvel), Jyväskylä 1970, Gummerus
- James Jones (1950) *From Here to Eternity*, New York 1950, Charles Scribner's Sons

- James Joyce (2001) Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta (A portrait of the artist as a young man, 1914-15), 4.p., suom. Alex Matson, Helsinki 2001, Kustannusosakeyhtiö Tammi
- Linda S. Kauffman (1988) *The Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. London, 1988, Cornell University Press
- Alfred Kazin (1971) *Bright Book of Life*, London 1971, University of Notre Dame
- Alfred Kazin (1976) "Livets bok": berättare i USA från Hemingway till Mailer, Stockholm 1976, Rabén & Sjögren
- Ken Kesey (1974) *Yksi lensi yli käenpesän*, suom. Risto Lehmusoksa, Porvoo 1974, WSOY
- Bruce H. Kirmmse (1990) *Kierkegaard in Golden Age of Denmark*, Bloomington 1990, Indiana University Press
- Bruce H. Kirmmse (1994) *Kierkegaard, Jews and Judaism*, Kierkegaardiana 17, Copenhagen 1994, C. A. Reitzels Forlag
- Bruce H. Kirmmse (1999) *Apocalypse Then: Kierkegaard's A Literary Review*. Teoksessa *Kierkegaard Studies, Yearbook 1999*, ed. by Niels Jørgen Cappelørn et al., Berlin 1999, Walter de Gruyter, 182-203
- Naomi Klein (2001) *No Logo: tähtäimessä brändivaltiaat* (suom. Liisa Laaksonen ja Maarit Tillman), Helsinki 2001, WSOY
- Naomi Klein (2003) *Vastarintaa ja vaihtoehtoja* (suom. Maarit Tillman), Helsinki 2003, WSOY.
- Hille Koskela (1995) *Sähköinen silmä on ystäväsi? – elektronisen valvonnan kaupunkimaantiedettä*. Yhteiskuntasuunnittelu 33, (3): 4-15
- Hille Koskela (1999) '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*, Helsinki 1999, Helsingin yliopisto, Article 4
- Hille Koskela (1999b) *Fear, Control & Space: Geographies of Gender, Fear of Violence and Video Surveillance*. Helsinki 1999, Helsingin yliopisto
- Hille Koskela (2000) 'The gaze without eyes': video-surveillance and the changing nature of urban space, *Progress in Human Geography* 24 (2) :243-265
- Lennart Koskinen (1980) *Tid och evighet hos Søren Kierkegaard*, Lund 1980, Doxa Press
- Jan Kott (1984) *Shakespeare tänään (Szkie o Szekspirze)*, suom. Salla Hirvonen, Porvoo 1984, WSOY
- Milan Kundera (1985) *Olemisen sietämätön keveys*, suom. Kirsti Saraste, Porvoo 1985, WSOY
- Inge Kutt (1978) *Joseph Heller*. Teoksessa Jeffrey Helterman and Richard Layman (eds.): *Dictionary of Literary Biography, Vol. 2; American Novelists since World War II*, Gale Research Company, 231-236
- Torsti Lehtinen (1990) *Sören Kierkegaard: intohimon, ahdistuksen ja huumorin filosofi*, Helsinki 1990, Kirjapaja
- Torsti Lehtinen (2002) *Eksistentiaalisuus: vapauden filosofia*, Helsinki 2002, Kirjapaja
- Mikko Lehtonen (2001) *Syyskuun yhdennentoista merkitys*, Tampere 2001, Vastapaino
- Gottfried Wilhelm Leibniz (1996) *Theodicée*. Teoksessa *Philosophische Werke : in vier Bänden / in der Zusammenstellung von Ernst Cassirer, Bd. 4 : Versuche in der Theodicée über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels / übers. und mit Anmerkungen versehen von Artur Buchenau*. - Originalår: 1879, Hamburg 1996, Felix Meiner
- Philippe Lejeune (1989) *On Autobiography*, Minneapolis 1989, University of Minnesota Press
- Alain-René Lesage (1831-1835) *Le diable boiteux à Paris: ou Le livre des cent-et-un*, Pariisi
- Alain René Le Sage (1933), *Ontuva paholainen* (Suom. A. R. Koskimies), Hämeenlinna 1933, Karisto
- Claude Lévy (1986) *Modernity and Pseudonymity*. Teoksessa *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. by Monique Chefdor, Ricardo Quinones and Albert Wachtel, Chicago 1986, University of Illinois Press, 265-273
- Heidi Liehu (1989) *Sören Kierkegaardin teoria ihmisten eksistenssitaisoista*, Helsinki 1989, Helsingin yliopiston filosofian laitos : Libri Academici
- Heidi Liehu (1990) *Sören Kierkegaard's Theory of Stages and its Relation to Hegel*. Helsinki 1990, Societas philosophica Fennica
- Lis Lind (2000) *Sören Kierkegaard själv: psykoanalytiska läsningar*, Stockholm 2000, Carlssons

- Kent Lindahl (2002) *Exit: irti natsismin kahleista* (suom. Leena Nilsson), Helsinki 2002, Pystykorvakirja
- Erlend Loe (2001) *Fakta om Finland*, Oslo 2001, Cappelen
- Lotta Lotass (2002) *Band II. Från Gabbro till Löväng*, Stockholm 2002, Bonniers
- Walter Lowrie (1965) *A Short Life of Kierkegaard*, New Jersey 1965, Princeton University Press
- Martyn Lyons (1999) *Love Letters and Writing Practices: On Écritures Intimes in the Nineteenth Century*, *Journal of Family History*, 24, (2): 232-239.
- Jean-Francois Lyotard (1985) *Tieto Postmodernissa yhteiskunnassa* (La condition postmoderne), Tampere 1985, Vastapaino
- Fredrik Lång (2003) *Venäjän serkku* (suom. Marja Kyrö), Helsinki 2003, Tammi
- Ben MacIntyre (2002) *Herraskansa viidakossa: Elisabeth Nietzschen elämäkerta* (Forgotten Fatherland. The Search for Elizabeth Nietzsche, 1992), Helsinki 2002, Nemo
- Norman Mailer (1948) *The Naked and the Dead*, New York (NY) 1948, Rinehart and Company
- Paul de Man (1969) *The Rhetoric of Temporality*. Teoksessa *Interpretation: Theory and Practice*, ed. By C. S. Singleton, Baltimore 1969, Johns Hopkins Press,
- Paul de Man (1983) *The Rhetoric of Temporality*, Teoksessa *Blindness and Insight*, Minneapolis 1983, University of Minnesota Press,
- Paul de Man (1996) *The Concept of Irony*, Teoksessa *Aesthetic Ideology*, (ed. with Andrej Warminsky), Minneapolis 1996, University of Minnesota Press, 163-184
- Juha Manninen (1987) *Dialektiikan ydin*, Oulu 1987, Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen
- Herbert Marcuse (1960) *Reason and Revolution; Hegel and the Rise of Social Theory*, Boston 1960, Beacon Press
- Konrad Marc-Wogau (1976) *Filosofin genom tiderna: 1900-talet. Filosofin genom tiderna I-IV*. Texter i urval av Konrad Marc-Wogau, Stockholm 1976, Bonniers
- Anatoli Mariengof (2002) *Romaani vailla valhetta* (*Roman bez vran'ja* 1926), Helsinki 2002, Tamara Press.
- Martin Matušík (1993) *Critical Theory and Existential Philosophy in Habermas, Kierkegaard, and Havel*, New York 1993, Guilford Press
- Jack Meyers (1985) *Longman Dictionary and Handbook of Poetry*, toim. Jack Meyers and Michael Simms, New York 1985, Longman
- Arne Melberg (1992) *Mimesis – en repetition*, Stockholm 1992, Brutus Östlings Bokförlag Symposion
- Arne Melberg (1995) *Theories of Mimesis*, Cambridge 1995, Cambridge University Press
- Arne Melberg (1999) *Aesthetic Negativity: Response to Isak Winkel Holm*, *Kierkegaardiana* 20, Copenhagen, C. A. Reitzels Forlag, 151-157
- Robert Merrill (1987) *Joseph Heller*, Boston 1987, Twayne Publishers
- Christoph Menke (1995) *Die Suveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1995, Athenäum
- Hillis J. Miller (1982) *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Oxford 1982, Basil Blackwell
- Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. by Monique Chefdor, Ricardo Quinones and Albert Wachtel, Chicago 1986, University of Illinois Press
- Molière (1959) *Don Juan* (*Don Juan*, 1665). Teoksessa *Komedioja, osa II*, Porvoo 1959, WSOY
- Edward F. Mooney (2002) *Moriah in Tivoli: Introducing the Spectacular Fear and Trembling!* Teoksessa *Kierkegaard Studies* 2002, ed. by Niel Jørgen Cappelørn and Hermann Deuser, Berlin 2002, Walter de Gruyter, 203-226
- C. D. Muecke (1969) *The Compass of Irony*, London 1969, Methuen
- D. C. Muecke (1970) *Irony*, London 1970, Methuen
- Douglas Muecke (1983) *Images of Irony*, *Poetics Today*, 4, (3): 399-414
- Laura Mulvey (1985) *Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva*, suom. Mauri Pasanen, *Synteesi* 1-2: 5-15
- Olli Mäkinen (1998) *Yossarianin hyppy esteettisestä uskonnollisuuteen: Kierkegaard, Joseph Heller ja Catch-22*, Oulu 1998, Oulun yliopiston kirjallisuuden laitos
- Olli Mäkinen (2000), *Jäikö Helleriltä Harmagedon kokematta?* *Kaleva* 3.1.2000: 13
- Olli Mäkinen (2001) *Huomautukset*, Søren Kierkegaard (2001) *Toisto*, (Gjentagelsen, 1843), suom. Olli Mäkinen, Jyväskylä 2001, Atenakustannus

- Olli Mäkinen (2003), *Undergroundkertomus murroskauden maaseudulta*, Pohjalainen 25.01.2003, 18
- Olli Mäkinen (2003b) *Taidetta, anarkiaa ja speaktaakkeleita*, Kulttuurivihkot 2-3: 45-47
- Vladimir Nabokov (1986) *The Enchanter* (1939), New York 1986, G. P. Putnam
- Vladimir Nabokov (1959) *Lolita: romaani (Lolita, 1955)*, suom. Eila Pennanen, Jyväskylä 1959, Gummerus
- Friedrich Nietzsche (1989) *Iloinen tie* (1882), suom. J. A. Hollo, Helsinki 1989, Otava.
- Svante Nordin (2002) *Kontrarevolutioner har lika stor historisk betydelse som revolutioner*, Tvärsnitt 4: 18-27
- Mikael Nyberg (2001) *kapitalet.se: myten om det postindustriella paradiset*, Stockholm 2001, Ordfront
- Åke Nylander (1982) *En sakramental syn på livet: om William Styron, Flannery O'Connor, Walker Percy och den amerikanska Södern*, Horisont 3
- Ordbog over det danske sprog, 1-28, 3. Bind, København 1981, Gyldendal
- Susanna Paasonen (2002) *Figures of Fantasy: Women, Cyberdiscourse and the Popular Internet*, Turku 2002, Turun yliopisto
- George Pattison (1999) *The Present Age: the Age of the City*. Teoksessa Kierkegaard Studies, Yearbook 1999, ed. by Niels Jørgen Cappelørn et al., Berliini 1999, Walter de Gruyter, 1-19
- Thomas Pepper (1997) *Male Midwifery: Maieutics in The Concept of Irony and Repetitio*. Teoksessa Kierkegaard Studies: Monograph Series 1, edited by Niels Jørgen Cappelørn and Hermann Deuser, Berlin 1997, Walter de Gruyter, 460-480
- Walker Percy (1987) *The Moviegoer* (1961), London 1987, Paladin Grafton Books
- Walker Percy (1966) *The Last Gentleman*, New York (NY) 1966, Farrar, Straus and Giroux,
- Ch. Perelman (1971) *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation*. Ch. Perelman and L. Olbrechts-Tyteca, London 1971, University of Notre Dame Press
- Jukka Petäjä (1999) *Apua, meitä ammutaan – ja omat asialla*, (<http://helsinginsanomat.fi/uutisarkisto/19991219/kult/991219ku07.html>, 16.01.2003)
- Platon (1979a) *Faidon*. Teoksessa Platon, Teokset, osa III (Teokset I-VII, suom. Holger Thesleff et. Al.), Helsinki 1979, Otava
- Platon (1979b) *Parmenides*. Teoksessa Platon, Teokset, osa III (Teokset I-VII, suom. Holger Thesleff et. Al.), Helsinki 1979, Otava
- Platon (1999) *Pidot*. Teoksessa Platon, Teokset, osa III, suom. Marja Itkonen-Kaila, Helsinki 1999, Otava
- Edgar Allan Poe (1987) *The Murders in the Rue Morgue*. Teoksessa Tales of Mystery and Imagination, Edgar Allan Poe, London 1987, Dent
- Renato Poggioli (1997) *The Theory of The Avant-garde*, Cambridge, MA 1997, Belknap Press of Harvard University Press
- Roger Poole (2002) 'Dizziness, falling...Oh (dear)!...' Reading *Begrebet Angest* for the very first Time. Teoksessa Kierkegaard Studies, Yearbook 2001, ed. by Niels Jørgen Cappelørn et al., Berlin 2002, Walter de Gruyter, 199-219
- Chaim Potok (1975a) *The Chosen* (1967), Harmondsworth 1975, Penguin Books
- Chaim Potok (1975b) *My Name is Asher Lew* (1972), Harmondsworth 1975, Penguin Books
- Chaim Potok (1977) *In the Beginning* (1975), Harmondsworth 1977, Penguin Books
- Chaim Potok (1985) *Davita's Harp*, New York 1985, Knopf
- Richard Purkharthofer "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
- Hugh S. Pypers (2002) *Adam's Angest: The Language of Myth and the Myth of Language*. Teoksessa Kierkegaard Studies, Yearbook 2001, ed. by Niels Jørgen Cappelørn et al., Berlin 2002, Walter de Gruyter, 78-95
- Ricardo Quinones (1986) *From Resistance to Reassessment*. Teoksessa *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. by Monique Chefdor, Ricardo Quinones and Albert Wachtel, Chicago 1986, University of Illinois Press, 6-10
- Wenche Marit Quist (2002) *When your Past lies ahead you*. Teoksessa Kierkegaard Studies 2000, ed. by Niels Jørgen Cappelørn and Hermann Deuser, Berlin 2000, Walter de Gruyter, 78-92

- Mike Raco (2003) *Remaking Place and Securitising Space: Urban Regeneration and the Strategies, Tactics and Practices of Policing in the UK*, Urban Studies 4, (9), 1869-1887
- Giovanni Reale (1987) *From the Origins to Socrates*, New York 1987, State University of New York
- Ilona Reiners (2001) *Taiteen muisti: tutkielmia Adornosta ja Shoasista*, Helsinki 2001, Tutkijaliitto
- Samuel Richardson (1969) *Pamela (1740)*, London 1969, Dent
- Samuel Richardson (1968) *Clarissa, or, The history of a young lady (1747-48)* : in four volumes, introd. by John Butt, London 1968, Everyman's Library
- Paul Ricoeur (1970) *Freud and Philosophy: An essay on Interpretation*, New Haven 1970, Yale University Press
- Paul Ricoeur (1977) Metafor och hermeneutik. Teoksessa *Hermeneutik: en antologi sammanställd av Horace Engdahl et. al*, Stockholm 1977, Rabin & Sjögren, 152-169
- Paul Ricoeur (1980) *Narrative Time*. *Critical Inquiry*, 7: 169-190
- Paul Ricoeur (1986) *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation on meaning in language*, London 1986, Routledge & Kegan Paul
- Hannu K. Riikonen (2001) *Operan i 1800-talsromanen*. Abstrakt: Interartistiska relationer mellan litteraturen och de andra konstarterna. Svensk/finländsk symposium vid Stockholms universitet den 27-29 september 2001. <http://www.finska.su.se/Interart.Abstr.saml.010919.RTF> (01.01.2003)
- R. Robinson (1996) *Elenchus*. Teoksessa *Socrates: Critical Assessments*, Bd. 3, *Socratic Method*, edited by William J. Prior, London 1996, 9-19
- Philip Roth (1998) *I Married a Communist*, New York 1998, Houghton Mifflin
- Olavi Routila (1986) *Miten teen tiedettä taiteesta: johdatusta taiteentutkimukseen ja taiteen teoriaan*, Keuruu 1986, Clarion
- Liisa Saariluoma (2001), *Exemplum-perinen ja esimerkillisyyden voima*. Teoksessa *Esimerkin voima: exemplum ja esimerkillisyys antiikin retoriikasta nykypäivän naistenlehtiin*, toim. Liisa Saariluoma, Turku 2001, Kirja-Aurora
- Esa Saarinen (1985) *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. Porvoo 1985, WSOY
- Hal Sarf, Wagner's Transfiguration: Schopenhauer And The Origin Of *Tristan und Isolde*, Center for Humanities and Contemporary Culture, 2003 (<http://www.chcc-edu.org/wagnerstransfiguration.html>, 04.01.2003)
- Jean-Paul Sartre (1964) *Inho* (La Nausée, 1938), Helsinki 1964, Tammi
- Jean-Paul Sartre (1965) *Eksistentialismikin on humanismia; Esseitä I (L-Existentialisme est un humanisme, 1946)*, Helsinki 1965, Otava
- Jean-Paul Sartre (1976) *Mitä kirjallisuus on? (Qu'est-ce la littérature, 1967)*, Helsinki Otava, 1976
- Jean-Paul Sartre (1980) *Självporträtt (Situation X, 1976)*, sv. Övers. Peter Ölund, Göteborg 1980, Korpen
- Matti Savolainen (1987) *The element of stasis in William Faulkner*, Tampere 1987, University of Tampere
- Herbert I. Schiller (1984) *Information and the Crisis Economy*, Norwood 1984, Ablex Publishing Corporation
- W. T. Schmid (1996) *Socrates Practice of Elenchus in the Pharmides*. Teoksessa *Socrates: Critical Assessments*, Bd. 3, *Socratic Method*, edited by William J. Prior, London 1996, Routledge, 20-27
- Kaare Schmidt (1995) *Film: Historie Kunst Industri*, København 1995, Gyldendal
- Max F. Schultz (1980) *Black Humor Fiction of the Sixties: A Pluralistic Definition of Man and His World*, Athens (Ohio) 1980, Ohio University Press
- Helena Sederholm (1994) *Vallankumouksia norsunluutornissa: modernismin synnyistä avantgarden kuolemaan*, Jyväskylä 1994, Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta
- Helena Sederholm (1994b) *Intellektuaalista terrorismia: kansainväliset situationistit 1957-72*, Jyväskylä 1994, Jyväskylän yliopisto
- Joseph Seed (1989) *The Fiction of Joseph Heller: Against the Grain*, London 1989, The MacMillan Press LTD
- Janne Seppänen (2001) *Katseen voima: kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere 2001, Vastapaino

- Irwin Shaw (1948) *The Young Lions*, New York (NY) 1948, Random House
- Nicholas H. Smith (1997) *Strong Hermeneutics: Contingency and moral identity*, London 1997, Routledge
- Dag Solstad (1999) *T. Singer*, Oslo 1999, Oktober
- Dan Steinbock (1983) *Arteud'n testamentti: kohti kriittistä teatteria*. Teoksessa Antoni Artaud: *Kohti kriittistä teatteria (Le Théâtre de la Cruauté, 1964)*, Helsinki 1983, Otava, 239-302
- Thure Stenström (1966) *Existentialismen: studier i dess idetradition och litterära ytringar*, Stockholm 1966, Almqvist & Wiksell
- K. Brian Söderqvist (2001) *Interpretations of The Concept of Anxiety in the Anglo-American Secondary Literature*. Teoksessa Kierkegaard Studies, Yearbook 2001, ed. by Niels Jørgen Cappelørn et al., Berlin 2001, Walter de Gruyter, 313-322
- Tony Tanner (1971) *City of Words: American Fiction 1950-1970*, London 1971, Jonathan Cape LTD
- Peter Thielst (1999) *Elämä ymmärretään taaksepäin, mutta se täytyy elää eteenpäin. Kertomus Søren Kierkegaardista*. Suom. Torsti Lehtinen. Helsinki 1999, WSOY
- Tomas Tranströmer (2001) *Kootut runot 1954-2000* (suom. Caj Westerberg), Helsinki 2001, Tammi
- Helge Ukkola (1961) *Eksistoiva ihminen: ihmisen ongelma Søren Kierkegaardin ajattelussa*, Helsinki 1961, Suomalainen teologinen kirjallisuusseura
- Richard Wagner (1850) *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, Otto Wigand
- Albert Wachtel (1986) *The Far Side of Modernism*. Teoksessa *Modernism: Challenges and Perspectives*, ed. by Monique Chefdor, Ricardo Quinones and Albert Wachtel, Chicago 1986, University of Illinois Press, 259-263
- Patricia Wallace (1999) *The Psychology of the Internet*, Cambridge 1999, Cambridge University Press
- Sylvia Walsh (1997) *Issues that Divide: Interpreting Kierkegaard on Woman and Gender*. Teoksessa Kierkegaard Studies, Monograph Series 1, edited by Niels Jørgen Cappelørn and Jon Steward, Berlin 1997, Walter de Gruyter, 191-205
- Julia Watkin (1997) *The Logic of Søren Kierkegaard's Misogyny, 1854-1855*. Teoksessa *Feminist Interpretations of Søren Kierkegaard*, edited by Céline Léon and Sylvia Walsh, Pennsylvania 1997, The Pennsylvania State University Press, 69-82
- Samuel Weber (1996) *Repetition: Kierkegaard, Artaud, Pollock and the theatre of the image*. Samuel Weber with Terry Smith A discussion, September 16, 1996, <http://www.stanford.edu/dept/HPS/WritingScience/etexts/Weber/Repetition.html>, 28.01.2003. Power Institute of Fine Arts, University of Sydney
- Mårten Westö (1998) *Fruits of Reading, Books from Finland*, 4/1994 (<http://www.lib.helsinki.fi/bff/498/carpelan.html>, 04.01.2003)
- Toivo Viljamaa (2001) *Kertomus puheen osana: exemplum antiikin retoriikassa*. Teoksessa *Esimerkin voima: exemplum ja esimerkillisyys antiikin retoriikasta nykypäivän naistenlehtiin toim.* Liisa Saariluoma, Turku 2001: Kirja-Aurora
- G. Vlastov (1996a) *Socrates Disavowal of Knowledge*. Teoksessa *Socrates: Critical Assessments*, Bd. 1, *The Socratic Problem and Socratic Ignorance*, edited by J. Brior, London 1996, Routledge, 231-274
- G. Vlastov (1996b) *The Socratic Elenchus*. Teoksessa *Socrates: Critical Assessments*, Bd. 3, *Socratic Method*, edited by William J. Prior, London 1996, Routledge, 28-55
- Richard Wolin (1982) *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, New York 1982, Columbia University Press
- Kurt Vonnegut (1969) *Slaughterhouse-Five*, New York 1969, Delacorte Press
- Herman Wouk (1951) *The Caine Mutiny*, Garden City, N.Y 1951, Doubleday
- Henrik von Wright (1977) *Logiikka, filosofia ja kieli*, Helsinki 1977, Otava
- Marja Vuorinen (2001) *Aatehuden semiotiikka, teoria ja käsite, aatelismiehen ideaalityypit ja populaarit demokraatiteemat 1800-luvun suomalaisessa kaunokirjallisuudessa*, Helsinki, 2001, Helsingin yliopiston talous- ja sosiaalhistorian laitos
- Thomas Daniel Young (1981) *The Past in the Present: A Thematic Study of Modern Southern Fiction*, Baton Rouge 1981, Louisiana State University Press

- Emile Zola (1985) *Nana*, svensk översättning J. Gunanrsson, Uddevalla, 1985, Niloe
 Per-Johan Ödman (1988) *Tolkning, förståelse, vetande*, Stockholm 1988, Almqvist & Wiksell
 Förlag
 Paul Zumthor (1984) *The Text and the Voice*, New Literary History 16: 67-92

Elokuvat

- Jules Feifferin (1965) *Little Murders* (1965)
 Stanley Kubrick (1963) *Dr. Strangelove; or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*
 (1963)
 Mike Nichols (1970) *Catch-22* (1970)

Maalaukset

- Harald Giersing (1908) *Modellfigur i interiør*. Impressionismen og Norden: Franskt avantgarde i det sene 1800-tal og kunsten i Norden 1870-1920, 22. februar – 25. maj 2003, Statens Museum for Kunst, København, nr. 148. (Säilytyspaikka Statens Museum for Kunst, København)
 Edvard Munch (1891) *Rue Lafayette*. Impressionismen og Norden: Franskt avantgarde i det sene 1800-tal og kunsten i Norden 1870-1920, 22. februar – 25. maj 2003, Statens Museum for Kunst, København, nr. 99. (Säilytyspaikka Nasjonalgalleriet, Oslo)
 Hanna Pauli (1887) *Frukostdags*. Impressionismen og Norden: Franskt avantgarde i det sene 1800-tal og kunsten i Norden 1870-1920, 22. februar – 25. maj 2003, Statens Museum for Kunst, København, nr. 89. (Säilytyspaikka Nationalmuseum, Stockholm)

Internetlinkit

- <http://www.theyesmen.org/finland/>, 25.02.2003
<http://www.stanford.edu/dept/HPS/WritingScience/etexts/Weber/Repetition.html>, 20.2.2003.
<http://helsinginsanomat.fi/uutisarkisto/19991219/kult/991219ku07.html>, 16.01.2003
<http://www.overbooked.org/blackhumor.html>, 18.3.2003
<http://www.lib.helsinki.fi/bff/498/carpelan.html>, 04.01.2003
http://www.euronet.nl/users/idi_rad1/cow-and-chicken/, 11.9.2002
<http://www.finska.su.se/Interart.Abstr.saml.010919.RTF> 01.01.2003
<http://www.kalliope.org/ffront.cgi?fhandle=heibergjl> 01.01.2003
<http://www.chcc-edu.org/wagnerstransfiguration.html>, 04.01.2003
<http://www.lysator.liu.se/runeberg/frkjulie/> 2.3.2003
<http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=1194&a=69034&previousRenderType=6> 23.10.2002